

Nom et Prénom : KIM MIN WOO

Orientation : PEINTURE

Promoteur : MÉKHITARIAN ARAM

Lecteur: EMMANUEL D'AUTREPPE

DANIEL WAGENER

Correctrice : Véronique Castelli

2016

Titre du mémoire :

« Image comme médium »

*Comment considérer le statut de l'image numérique
et sa circulation en réseau ?*

Aujourd'hui, les réseaux sociaux, en tant que moyens d'expression de soi, impactent différents domaines de la vie quotidienne. Notamment, Facebook devenu le plus grand réseau social actuel au monde. Ce site internet a été construit de façon à encourager la communication entre ses membres à travers des échanges de textes, d'images et de vidéos. Il est caractérisé par le fait que n'importe qui, connu ou inconnu, peut se rendre visible. Facebook en tant que plateforme numérique d'échanges réels et humains permet la circulation et la visibilité d'images virtuelles entre autre. Sa

quantité d'utilisateurs au niveau mondial atteint aujourd'hui une telle ampleur qu'il ne reste que peu de gens indifférents à son existence. Ainsi, Facebook est devenu un monde virtuel non négligeable mais influençant considérablement une réalité non fictive.

La question essentielle sera, dans ce travail, d'analyser les contours du statut de l'image au sein de ce contexte contemporain. Nous porterons alors notre intérêt sur une des pratiques artistiques, une des manières de représenter le réel ; la photographie, devenue une des pratiques principales du champ de l'art contemporain.

En pratique, sera analysé, en particulier, la circulation continue de l'image à travers les moyens d'utilisation déployés au sein des réseaux sociaux. En effet, nous croyons que le statut de l'image doit être redéfini en tant que nouveau statut, considéré comme élément majeur intervenant parmi de nouvelles pratiques de sociabilité.

Depuis le début de l'année 2016, afin de nourrir et poursuivre cette réflexion, j'ai décidé d'ouvrir ma propre page Facebook intitulée *Image comme médium*¹. Cette page est destinée à collecter des références bibliographiques en lien avec ma recherche, des travaux d'artistes, des extraits de texte, vidéos, musiques, etc... Grâce à cette page, les lecteurs peuvent voir le cheminement ou le raisonnement de mon travail, en accédant aux références qui se trouvent sur Internet. Il est également possible de partager mes textes et mes images et de les commenter en donnant son opinion. Ainsi, cette page donne également accès aux lecteurs à des parties de mon mémoire au format html. Elle permet de capturer, partager et échanger les images et les textes, si besoin.

Mon intérêt porte sur les images contemporaines capables de circuler facilement sur les réseaux sociaux, et notamment produites à travers le smartphone et les appareils numériques en général. Je m'interroge sur le statut de l'image, son devenir ainsi que sa valeur en tant qu'objet artistique.

Une exposition concernant les réseaux sociaux et leur utilisation artistique vient d'avoir lieu du 9 octobre 2015 au 31 janvier 2016, au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Suivant ce que l'on appelle la culture de « re » (« repost », « retweet », « regram ») dans l'exposition *Co-workers*, nous sommes de même habitués à réutiliser, reproduire et à nous réapproprier des images passant de

¹ <https://www.facebook.com/Image-comme-m%C3%A9dium-1678606559077918/?fref=ts>

l'atelier au musée, du smartphone à l'ordinateur, de Photoshop à Indesign, de Facebook à Youtube. Nous sommes donc confrontés à l'ambiguïté entre l'original et la reproduction, au phénomène de la reproductibilité infinie des images. Nous assistons alors à un phénomène d'omniprésence des images et de leur circulation. Facebook, depuis le 1er janvier 2015, autorise la réutilisation des images sans marquer de copyright, et donc nécessitant pas forcément l'accord des auteurs des images. Ayant annoncé ce règlement, Facebook évite ainsi des conflits engendrés par les problèmes de copyright et implicitement constate le partage des images sans limite et ni frontière.

Ici, l'image devient une sorte de médium toujours transformable et modulable. Celle-ci circule de l'appareil numérique vers l'ordinateur, du Smartphone vers les réseaux sociaux pouvant à chaque reprise être modifiée, grâce à l'aide des différents logiciels de transformation des images. Ainsi, l'image semble perdre sa place « fixée » au monde, celle-ci en quelque sorte semble être volante pour toute sa vie. À partir de là, nous pouvons dire que l'image numérique présente la caractéristique de pouvoir être sans cesse modifiée en raison de sa circulation permanente sur Internet. Et ce, malgré le fait de sa capacité à demeurer imprimée sur papier photo. Les données situées sur la carte mémoire de l'appareil numérique pouvant également circuler sans cesse accentuent l'intensité possible de la circulation de ces images. En fait, dans la vie de l'image numérique, étant donné qu'au moment de la prise de vue, l'impression de la lumière n'apparaît plus sur un réceptacle physique, la fixation des informations reçue par leur récepteur (devenu lui aussi numérique) disparaît matériellement.

Le statut de l'image contemporaine a-t-il glissé vers le statut de médium?

Si Jean Baudrillard disait que : *"l'image doit de quelque façon rester étrangère à elle-même et ne pas se réfléchir comme médium"*², pouvons-nous considérer l'image numérique en tant qu'image? Quelle définition pouvons-vous apporter au statut actuel de l'image contemporaine? Si les images numériques sont considérées comme des médiums, ont-elles au moins une chance de « devenir Image »? Comment peut-on décider et à partir de quels critères pouvons-nous désigner ces images?

² "L'image doit aussi de quelque façon rester étrangère à elle-même. Ne pas se réfléchir comme médium, ne pas se prendre pour une image. Rester une fiction, une fable, et faire écho ainsi à la fiction insoluble de l'événement. Ne pas être prise à son propre piège ni se laisser enfermer dans le retour-image.", Jean Baudrillard, *Pourquoi tout n'a-t-il pas déjà disparue?*, 41, France, L'Herne, 2008

En effet, après l'apparition de l'appareil photographie numérique dans les années 1980, le statut de l'image change encore et suppose une redéfinition de l'image photographique produite via le numérique, par rapport à la photographie produite grâce à l'appareillage argentique. Pourtant le fonctionnement de l'appareil numérique vient à se calquer sur le fonctionnement de la photographie argentique mais nécessitant une moindre intervention manuelle telle que ; le réglage de la mise au point, de l'ouverture et de la fermeture du diaphragme, de la vitesse, le choix de cadrage. De plus l'utilisation du système de prise de vue argentique se perpétue sur les réseaux sociaux. Mais, il y a une très grande différence entre l'essence de la photographie argentique et l'essence de la photographie numérique. Comme Jean Baudrillard disait que : *"les images numériques, comme elles se déroulent en temps réel, ne gardent pas le décalage entre le moment du négatif et le moment du développement photographique, qui est un véritable élément pour que l'image soit l'image avec l'étrangeté des choses produites par ce décalage"*³. Ainsi, selon lui, *"dans la photographie numérique, on ne trouve pas ce léger décalage et donc le monde est donné en même temps que la représentation de ce monde"*⁴. Enfin, il me semble plutôt absurde que l'on ne pouvait pas prévoir, dès la naissance de la photographie numérique, que le destin de la photographie numérique serait différencié de celui de la photographie argentique. Et donc que le statut des images ne serait pas non plus le même qu'avant. Que les mondes réels ou virtuels seraient recréés de nouveau par ce changement. En effet, nous sommes capables de prendre un nombre de photographies sans limite grâce à l'appareil numérique dépourvu de pellicule. Nous pouvons capturer à chaque instant autant d'images que nous le souhaitons. Dès lors, *"on ne peut plus percevoir un monde en suspens"*⁵, comme le soulignait Jean Baudrillard. Alors, nous pourrions ainsi remplacer l'expression « prendre en photo » par « collecter des images » lorsqu'a lieu l'utilisation de l'appareil numérique. J'ose dire « collecter » parce que l'opération se produit presque de manière automatique en étant capable simultanément de produire des images à tout moment. De plus les images sont conservées immédiatement en tant que données sur une carte mémoire. En effet, Jean Baudrillard déclarait : *"fin du moment singulier de l'acte photographique, l'image pouvant être immédiatement effacée ou*

³ Jean Baudrillard et Louise Merzeau, *Au jour le jour*, 13, Paris, Decartes & Cie, 2004

⁴ Pour Jean Baudrillard, la photo n'est pas une image en temps réel. Il disait qu'elle garde le moment du négatif, le suspense du négatif. C'est ce léger décalage qui permet à l'image d'exister en tant que telle, comme illusion différente du monde réel. C'est ce léger décalage qui lui donne le charme discret d'une vie antérieure, ce que n'ont pas les images numériques ou vidéo, qui se déroulent en temps réel. Jean Baudrillard et Louise Merzeau, *Au jour le jour*, p13, Paris, Decartes & Cie, 2004

⁵ Jean Baudrillard et Louise Merzeau, *Au jour le jour*, 10, Paris, Decartes & Cie, 2004

recomposée"et également *"fin d'une présence singulière de l'objet, puisqu'il peut être numériquement construit, et fin du témoignage irréfutable du négatif"*⁶.

Je voudrais maintenant parler plus en profondeur du moment singulier de l'acte photographique. Pour la photographie argentique, l'acte photographique est le moment de disparition du monde, où le monde est en suspens. Celle-ci déclenche la disparition de tous les objets réels à un moment sans ou avec du photographe. Pour une photographie, cet acte photographique ne peut avoir lieu qu'une seule fois. Barthes disait aussi dans *La chambre claire* que : *"ce que la Photographie reproduit à l'infini n'a eu lieu qu'une fois"*. Puis, il a ajouté : *"la photographie répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement."* Il s'agit ici, au niveau des procédés photographiques, de l'étape de la prise de vue par le photographe et de l'étape de sa reproduction par le tirage répétitif. Je ne pense pas que cette idée puisse s'appliquer à la (re)production de l'image numérique en ce sens que celle-ci ne se passe pas uniquement par l'appareil mais aussi par d'autres outils de production et de transformation (ordinateur, logiciels de retouche). Grâce à la technologie numérique aux logiciels de transformation des images, il est aujourd'hui tout à fait possible de construire numériquement une image sans se référencer au réel.

Qu'en est-il de la reproduction de l'image numérique? L'utilisation de l'outil numérique au service de la production de l'image photographique engendre un nouveau rapport à la notion de reproduction. En effet, comme nous l'avons souligné précédemment, l'opération de la reproduction s'effectue sans la présence du négatif mais sur un support immatériel. Il n'y a aucune preuve que l'image numérique n'y apporte « le réel » dans « son corps ». L'image numérique se retrouve détachée de son corps réel dès le moment où elle est produite par l'appareil. Étant donné que l'image et sa représentation sont conservés en tant que données, pouvant être manipulées par de nombreux moyens différents. Depuis ce point de vue, le réel se déplace vers autre chose. Mon questionnement se focalise ici sur la question de la reproduction de l'image créée virtuellement introduisant la notion de vide comme base de création de l'image. Barthes disait qu'en photographie : *"l'événement ne se dépasse jamais vers autre chose: elle ramène toujours le corpus dont j'ai besoin au corps que je*

⁶ Jean Baudrillard, *Pourquoi tout n'a-t-il pas déjà disparue?*, 31, France, L'Herne, 2008

vois."⁷ Selon Barthes, *"la photographie est absolue."*⁸ Il ajoute aussi : *"la photographie a quelque chose de tautologique"*.

Lorsque l'image numérique se reproduit, elle apparaît comme une reproduction proliférée du « vain » matérialisé. « En vain » parce qu'elle ne contient pas son référent au réel, ni de sa trace. Elle n'est même pas représentative pour le monde réel. Elle est détachée de son référent. Alors même si l'image numérique est imprimée sur papier, elle ne se distingue pas de l'image diffusée sur écran. Elle n'est nulle part attachée, alors elle n'appartient à rien, il n'y a pas de place pour elle, elle ne possède pas de lieu au monde. Alors comment mettre en rapport photographie et image numérique? Si l'image numérique se considère en tant que pur médium ou simple donnée, et que nous tentons de l'envisager comme image autre que médium, faut-il alors rejeter ce statut? Suite à cette question, peut-on dire qu'il s'agit d'une autre vision du système de représentation du monde?

Jean Baudrillard comparait l'image numérique à la photographie avec l'apparition du système binaire, un système de numérisation pour ordinateur qui ne peut prendre que deux valeurs 0 et 1.⁹ Il prétend qu'il ne faut pas confondre la pensée avec une prolifération du calculs, ou la photographie avec une prolifération des images. De plus, il nous met en garde que la production digitale et numérique efface le réel comme pouvant être imaginé. Selon lui, ce qui est photographié avec l'appareil numérique, provient du calcul numérique et de l'ordinateur. Ainsi dit-il : *"L'image qui perd son moment singulier de naissance est comme une prolifération de néant, 'ex nihilo'."*¹⁰ Pour lui, l'absence de l'acte photographique ne signifiant pas une simple péripétie technique est une perte de toute la richesse du geste photographique - jeu de la présence et de l'absence, de l'apparition et de la disparition- qui disparaît dans l'avènement du numérique.

L'image numérique, a-t-elle perdu ses caractéristiques photographiques? Montre-t-elle le réel ou uniquement le virtuel? Autrement dit, peut-elle encore représenter le réel (le monde)? L'image contemporaine, en particulier l'image numérique, préserve-t-elle encore les caractéristiques de la photographie ou de l'image « en soi » en tant que telle? Nous pouvons nous questionner aussi

⁷ Roland Barthes, *La chambre claire*, 15, Cahiers du cinéma, Gallimard seuil, Paris, 1980

⁸ "Elle est le Particulier absolu, la Contingence souveraine, mate et comme bête, le Tel (telle photo, non la Photo), bref, la Tuché, l'Occasion, la Rencontre, le Réel, dans son expression infatigable.(...) Telle photo, en effet, ne se distingue jamais de son référent (de ce qu'elle représente), ou du moins elle ne s'en distingue pas tout de suite ou pour tout le monde". Ibid 16

⁹ Jean Baudrillard, *Pourquoi tout n'a-t-il pas déjà disparue?*, 34, France, L'Herne, 2008

¹⁰ Jean Baudrillard, *Pourquoi tout n'a-t-il pas déjà disparue?*, 38, France, L'Herne, 2008

sur la véritable différence entre photographie analogique et image numérique, en dehors, bien sûr, de la considération des différences évidentes de procédés techniques. Nous interrogeons plutôt l'existence d'une différence au niveau du statut de l'image en tant que résultat issue de ces deux différents procédés. Peut-être est-ce juste la méthode du traitement des images qui se modifie ; de la chimie vers l'informatique, tout comme l'on constate une transition de méthode de travail allant du manuel vers l'informatique et ce dans plusieurs domaines.

La plus grande différence entre la photographie argentique et l'image numérique réside à mon sens dans les circonstances de l'intervention de l'homme sur le procédé de fabrication des images. La photographie argentique se réalise grâce à la lumière naturelle. Une convergence de la lumière émise par l'objet fait apparaître la figure sur la surface, qui va ensuite inscrire l'objet « négativement ». Le réel ne peut s'enregistrer comme image par le négatif. Le négatif est son image.

Aux origines de la photographie, Nicéphore Niepce (1830) et l'invention du procédé photographique grâce au bitume de Judée, Louis Daguerre (1835) et l'invention du daguerréotype, ainsi que tous les pionniers de la photographie ont toujours cherché à dessiner avec la lumière durant la période des impressionnistes. La photographie est en quelque sorte le dessin sans la main humaine réalisée automatiquement par la nature, en l'occurrence, par la lumière. Donc la réalisation de l'image photographique est en fait un jeu entre l'impression lumineuse sur le négatif et le choix de cadrage décidé par l'oeil et la main de l'homme lorsque celui-ci déclenche. Une image latente qui se forme par la lumière devient visible après le développement, un procédé chimique en plusieurs phases. Et c'est le négatif qui est la preuve d'être fait du réel, étant une trace, une empreinte de la réalité obtenue par la lumière.

En revanche, l'image numérique ne donne pas lieu à ce négatif. Il n'y a pas d'empreinte du réel gardé, pas de trace de la réalité. Elle se fait par l'informatique, la programmation de l'appareil photo et de l'ordinateur. Il y a ici un jeu entre l'utilisation de la lumière naturelle et les options de fabrications de lumière artificielle. Au lieu de s'inscrire sur la surface de la pellicule photographique, le réel est pixélisé et stocké en médium dans une carte mémoire. La carte mémoire ne peut pas prouver l'existence du réel parce qu'elle n'en garde pas la trace, l'ayant compressé en un paquet de données. C'est invisible mais ce n'est pas une image latente. Ce sont des milliers de pixels, de fragments de la prise de vue, qui forment l'essence de l'image. Les images peuvent alors proliférer à l'infini.

Pour cette raison, on peut dire que l'image numérique sera détachée du réel dès l'exécution de la prise de vue, perdant ainsi son lien avec lui. Elle ne pourra pas parler de l'existence du réel

comme le faisait la photographie analogique. L'image numérique est capable de disparaître sans laisser aucune trace, elle peut alors se lire comme une « image fantôme ».

Après l'apparition de la photographie, l'idée de l'oeuvre d'art a été modifiée: l'idée de l'oeuvre d'art en tant que objet unique a été remise en question. La photographie a permis à d'autres disciplines, comme le land art, de se développer. Pendant un temps, au moment suivant l'invention de l'appareil photographique, la photographie fut considérée comme ennemie de la peinture. En effet, les peintres reprochaient à celle-ci d'affaiblir l'aura de la peinture acquis par une réalisation de l'oeuvre en tant qu'objet unique. A ce moment-là, les peintres ont refusé la photographie en tant qu'art, même si ceux-ci entretenaient le rapport avec la photographie.¹¹ Malgré le rejet qu'elle a connu, la photographie aura influencé une grande partie du monde de l'art.

L'évolution de la photographie tourne autour du remplacement du procédé daguerréotypique (positif directement déposée sur une plaque de métal) par le procédé négatif positif de Fox Talbot permettant de faire un nombre illimité de tirages(positifs) à partir d'un original (négatif).¹² C'est donc après Talbot que la photographie pouvait devenir reproductible. Le daguerréotype ne pouvant produire qu'une seule image en positif, n'a pu tenir sa place durant longtemps, en raison de son dépassement, dû au fait de l'invention de Talbot favorisant la reproductibilité attractive de l'image. Par ailleurs, Susan Sontag souligne: *"le Polaroid redonne une vie nouvelle au principe du daguerréotype: chaque photo est une pièce unique"* (pourtant il y a une grande différence dans la durée du développement de l'image) et *"l'hologramme (image tri-dimensionnelle produite par un laser) peut être considérée comme une variante de l'héliogramme, première photo réalisée sans appareil par Nicéphore Niepce dans les années 1820"*¹³. Et qu'en est-il de l'image numérique? Peut-on trouver sa racine aussi dans l'histoire de la photographie? L'image numérique étant libérée du négatif, peut-on la trouver dans le daguerréotype? Quel lien peut-on établir entre la fabrication des images via le Polaroid et l'image numérique produite aussi en absence du négatif?

¹¹ Un daguerréotype de Millet qui montre l'intérieur de l'atelier d'Ingres a été découvert en 1993 parmi les papiers du peintre conservés au musée Ingres de Montauban. Grâce au portrait de madame Moitesser prise dans ce daguerréotype, on pouvait deviner la date de la prise de vue en 1852. Le daguerréotype de Millet révèle le rapport ambivalent qu'Ingres entretenait avec la photographie. En effet, si l'artiste s'associa à une pétition de l'État contre toute « assimilation qui pourrait être faite de la photographie à l'art », paradoxalement, ses contemporains rapportent qu'il demandait à des photographes de réaliser des daguerréotypes à partir de ses oeuvres afin d'en favoriser la diffusion ou d'en garder la trace. - Hanna Boghanim, *La Boîte de Pandore*, 25, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2016

¹² Susan Sontag, *Sur la photographie: oeuvres complètes*, 175, Christian Bourgois, 1977

¹³ Susan Sontag, *Sur la photographie: oeuvres complètes*, 175, Christian Bourgois, 1977

La caractéristique la plus importante qui fait la photographie d'aujourd'hui est sa reproductibilité. Et c'est la découverte du négatif qui l'a rendue possible. Ici, le négatif possède un statut original et une fonction essentielle. À partir de là, les images se reproduisent par le procédé du tirage. Par contre, ce n'est pas le négatif qui produit l'image numérique. Ce sont les fichiers compressés, notamment .jpeg (ou .jpg, .tiff), qui contiennent l'information sur les pixels captés par le CCD, un dispositif à transfert de charge (CCD, Charge Coupled Device). L'image numérique se différencie de la photographie analogique se reproduisant à partir du négatif. L'image numérique peut être copiée d'un support à un autre. Cet image peut se multiplier à l'infini. Il n'y pas de différence entre l'image originale et ses copies, il s'agit du fichier exactement reproduit à l'identique.

Ce que l'on ne doit pas oublier pour l'image numérique, c'est qu'il s'agit d'un transfert d'images ayant lieu d'un écran à un autre. C'est un flux qui ne sera jamais fixé ou attaché à une surface, donc pouvant se transformer en quoi que ce soit. Autrement dit, l'image est toujours en circulation. Par exemple, sur les réseaux sociaux, l'image n'est pas destinée à être fixée à un même endroit. Il n'y pas ni l'étape du développement, ni l'étape du tirage comme on les retrouve dans la photographie traditionnelle. On ne peut pas dire que l'image numérique est en train d'être reproduite parce que son rapport à l'original est ambigu, précisément parce que les images se prolifèrent entre elles. La première image va en tout cas disparaître et sera difficilement distinguable des autres, alors emportée par la foule des reproductibles.

L'image qui apparaît à l'écran présente une sorte de forme fantomatique. Sa forme n'est pas définitive. Elle peut surgir de place en place et apparaître à plusieurs endroits sur le réseau social en même temps. Elle peut disparaître tout à coup sans laisser une trace. C'est le péché originel d'être née au sein de l'écran. Pour obtenir son pardon et se délivrer du péché, il faudrait sortir de l'écran et trouver sa place pour « avoir lieu ». Mais comment pourrait-elle en sortir? Et quel est le statut de l'image qui ne sort pas de l'écran et qui reste dans la circulation du réseau? N'y a-t-il pas de possibilité pour l'image circulant dans le réseau de devenir photographie? Suite à cette question, nous réinterrogeons le postulat de la photographie et ses caractéristiques.

Pour répondre à ces questions, surtout à propos de l'image numérique, il est important de comprendre ce qu'est la photographie. Un monde très ambigu en tant que tel ; nous pouvons dire que la photographie est une question de choix, et de décisions. Il faudra choisir un moment, un lieu, un objet à photographier. Mais ce qui donne une ambiguïté à la photographie, c'est l'idée de la surprise dans le cas de la photographie prise en extérieur omettant le choix de la mise en scène. Il existe une photographie de hasard en quelque sorte où tout n'est pas maîtrisable. Pourtant j'y était en

tant qu'acteur et ma présence rend encore plus ambigu ou abstrait la photographie. Ici, je vais essayer de développer et préciser ce côté ambigu de la photographie, qui réside aussi dans ma question suivante ; qu'est-ce que la photographie ou « être photographique »? Afin d'enrichir mes recherches, tout en réfléchissant à *Images Politiques*¹⁴ de Raymond Depardon et à *La création du monde ou la mondialisation* de Jean Luc Nancy, je me réfère à différentes sources telles que les trois travaux en série *San Clement* de Raymond Depardon, *Pour une philosophie de la photographie*¹⁵ de Vilém Flusser, et une exposition *La Boîte de Pandore*¹⁶. Sachant que c'est une question très vaste et problématique dans le champ de la photographie, je dois reconnaître que mon but pour ce travail n'est pas de répondre définitivement aux questions que je viens de ou vais poser mais plutôt de donner de nouvelles questions à la pensée de la photographie et, par la suite, de questionner et réfléchir à « l'image sur l'écran ».

Tout d'abord, *Images Politiques* est un livre rassemblant une sélection de photographies et de textes de Raymond Depardon réalisées au fil des années et de ses reportages en tant que commandes ou libres déambulations. Dans ce livre, Depardon nous raconte des histoires, des récits non seulement d'après ses images mais aussi sans. Ainsi, Depardon nous fait observer les scènes à travers ses photographies mais aussi à travers ses textes. En fait, ce sont l'ensemble des images et des textes qui donnent accès aux lieux dissimulés « réellement » derrière le monde dans lequel nous vivons. L'auteur me semble, à certain moments, avoir choisi de nous les transmettre par des textes au lieu de les montrer par des images. Dans une certaine mesure, ces textes possèdent un sens « photographique », c'est-à-dire que certains textes fonctionnent comme les images et en particulier, quand ils s'en accompagnent en se situant avant ou après eux. Ce qui m'intéresse dans ce livre est le fait que les textes et les images entremêlés brouillent et perturbent l'identification du lieu où a été prise l'image, imprimée dans ma mémoire. Pour cette raison, cette expérience esthétique m'est nouvelle, intéressante et rassurante. Ainsi, Depardon nous montre que l'image n'est pas forcément l'image de ce que l'on voit mais qu'il est tout à fait possible aussi de voir ce que quelqu'un nous raconte. Autrement dit, c'est l'ouverture de la pensée, comme le régime de l'imagination produite entre textes et images, qui nous fait voir plus de choses que les images mêmes.

¹⁴ Raymond Depardon, *Images politiques*, La fabrique éditions, Paris, 2004

¹⁵ Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie [essai]*, les éditions Circé, 1996

¹⁶ *La Boîte de Pandore - Une autre photographie par Jan Dibbets*, Musée d'art moderne de la ville de Paris

Par exemple, après avoir montré une photo de l'hôpital psychiatrique, un homme dans une cage, *Trieste*¹⁷, prise en 1979, Depardon raconte l'histoire du Centre de Rétention de Paris. "*Je n'ai jamais pu aller voir le centre de rétention sous le dépôt, vraiment au sous-sol du sous-sol du Palais de Justice de Paris, sous la Sainte-Chapelle. On savait qu'il y avait là des étrangers entassés dans des conditions abominables.*"¹⁸ Une photographie terrifiante accompagnant le texte sans montrer le Centre de Rétention de Paris permet d'imaginer tout de suite la scène et le lieu sans le voir réellement.

L'histoire, racontée par Depardon au sujet des Touaregs et des Afghans, fait l'objet d'une expérience similaire. Ce texte, dans lequel le photographe raconte la situation de ces deux peuples en temps de guerre, peut donner une impression plus atroce que leur images.

Finalement, ces expériences mènent à poser des questions sur la photographie ; la photographie peut-elle fonctionner toute seule? A-t-elle besoin du texte? La photographie est-elle créatrice de mondes et si oui comment s'y prend-t-elle? Comment peut-on définir le monde de la photographie? Être imprimée sur un support est-il un critère fondamental pour désigner une photographie ou « être photographique »? Ces questions sont évidemment liés à la question de voir et de lire.

Je pourrais peut-être commencer par développer mes recherches sur la photographie en introduisant le rapport entre texte et image. Mais je ne suis pas la première intéressée par cette question. Vilém Flusser, philosophe, écrivain et journaliste, considérait la lutte de l'écriture contre l'image ou la lutte de l'image contre l'écriture comme une question centrale dans l'histoire. Selon lui, le rapport entre texte et image a toujours existé dans notre histoire et les deux ont été en concurrence l'un contre l'autre afin de gagner en statut supérieur. Par exemple, l'inflation textuelle après le 15ème siècle, grâce à l'invention de l'imprimerie, a renvoyé des peintures et des images traditionnelles dans des lieux ghettoisés tels que les musées, les salons et les galeries. Et en sens inverse, l'apparition de l'appareil photo au 19ème siècle a réintroduit les images photographiques dans la vie quotidienne.

D'ailleurs, le sens de l'image après l'invention de l'appareil photo s'est développé bien différemment. En raison du phénomène de la reproductibilité technique, l'image a perdu son statut unique en tant qu'oeuvre d'art originale. Désormais, comme objet, comme chose, tout pouvant être

¹⁷ Raymond Depardon, *Images politiques*, 67, La fabrique éditions, Paris, 2004,

¹⁸ Raymond Depardon, *Images politiques*, 67, La fabrique éditions, Paris, 2004,

jeté ou disparaître tout seul, se palissant, la valeur de la photographie serait-elle en danger?¹⁹ De cette manière, Fusser l'a décrit comme une *feuille volante*.²⁰

Aujourd'hui, l'histoire de la photographie a déjà de loin dépassé celle qui parlait de la reproduction des images sur papier imprimé. Les utilisateurs de Smartphones sont prêts à capturer un nombre illimité d'images à tout moment. En plus des images, prises par Smartphones ou par toutes autres formes d'appareil photo numériques, diffusables jusqu'à l'autre côté de la terre grâce à la possibilité de connexion en réseau omniprésente. Au-delà de devenir semblables à des feuilles volantes, les images deviennent « fantômes ». Avant d'être transformée en « quelque chose », l'image numérique se résume à un fichier de données. Sa substance devient volatile, et capable de disparaître sans laisser aucune trace. Pourtant, elle reste transformable et peut adopter plusieurs types de formes. De telle façon que, sur les réseaux sociaux comme sur Instagram par exemple, l'image devient un médium majeur de communication. C'est comme si le texte perdait son statut métaphorique et passait au second plan par rapport à l'image. Il en est de même aujourd'hui avec le Smartphone en effet grâce à cet outil, il est possible de photographier un texte au lieu de l'écrire comme nous l'aurions fait auparavant. Dans ce cas, ce texte en image n'est plus la même chose lorsque il prend sa forme écrite pure. Il se lit alors d'une manière différente du texte écrit sans être photographié, car le processus d'écriture disparaît pour laisser place à la photographie de l'écriture.

Ces phénomènes sont-ils tous des présages pour une disparition du texte? La venue de l'ère d'un analphabétisme global est-elle possible? L'image peut-elle être substituée au texte? Si nous devions aboutir à un avenir de sujétion totale des textes par l'image, quel serait le statut de la photographie? Et comment définir le rôle du photographe dans ce temps où la définition de la photographie nous apparaît comme floue.

Je pense que Raymond Depardon est un des photographes qui puisse répondre à ces questions et un des artistes à la recherche d'un certain avenir de la photographie, au sein de cette

¹⁹ Ibid, 68

²⁰ Ibid, 68

nouvelle situation des images à notre époque contemporaine. J'ai donc fait de plus amples recherches sur lui²¹ et eu l'occasion de découvrir son travail, *San Clemente*.

San Clemente est une île située au centre de la Lagune de Venise occupée par un asile central d'aliénés qui ferma ses portes en 1992. Depardon, pour la première fois, visite le centre pour y travailler en tant que photographe en 1978. Il y retourne en 1980 pour y tourner un film documentaire. De sorte que *San Clemente* a été réalisé dans le même lieu en trois temps et de trois manières: *San Clemente*, reportage photographique(1977)²², *San Clemente*, film documentaire(1980)²³, *Contacts* ²⁴, film documentaire(1990).

À l'image du concept du travail filmique de l'auteur, c'est-à-dire en désordre, j'ai commencé par visionner *Contacts*, en suite le travail photographique, *San Clemente* et pour finir le film *San Clemente*. L'ordre de mes expériences devant ses travaux ne correspondait donc pas à l'ordre de réalisation des travaux de Depardon.

En effet, après avoir regardé le film *San Clemente* durant cinq minutes, j'ai tout de suite compris pourquoi il y fut retourné ; dans l'objectif de filmer le même lieu auparavant photographié. Le film semble être une longue photographie plutôt qu'un film et pourtant ce travail introduit un ensemble d'éléments cinématographiques tels que le son, le mouvement, la durée etc. Lorsque nous le regardons, il apparaît comme silencieux. Malgré la présence de bruits ; celui de l'eau, ceux des pas, des mouvements, des voix. Ceux-ci apparaissent comme silencieux. Depardon interroge une personne mais la communication semble difficile entre eux. La personne interrogée ne parle pas la même langue que lui. La parole ne sert pas en tant que son. Ainsi, tous les sons du film ne fonctionnent plus en tant que médiums acoustiques.

Alors, à quoi sert la présence du bruit dans ce film? Peut-on les considérer comme signes de la photographie se donnant à lire? Il semble que ces sons fonctionnent comme des éléments visuels

²¹ Depardon est un photographe, réalisateur, journaliste et scénariste français. Ayant l'importance en tant que réalisateur de film documentaire, il a créé l'agence photographique *Gamma* en 1966 et est membre de *Magnum Photos* depuis 1979. Au début de sa carrière il a travaillé en tant que photographe salarié dans une petite agence qui s'appelait *Dalamas* par laquelle il a été envoyé à plusieurs endroits pour photographier tels que la guerre d'Algérie et la guerre du Viêt-nam. Considéré comme un des maîtres de film documentaire, son travail, non seulement ses films mais aussi ses photographies, a des traits documentaires mais il est bien distingué du style documentaire en général qui est une approche prônant un effacement du photographe au profit d'une image se voulant réaliste et tendant vers la neutralité. *Images Politiques*, La fabrique éditions, Raymond Depardon, 2004

²² Réalisée en 1977 et le livre a été sorti en 1984. *San Clemente*, Centre National de La Photographie, Paris, 1984

²³ Réalisé en 1980 et sorti en 1982

²⁴ Raymond Depardon, *Contacts*, 1990

plutôt que des éléments acoustiques à l'image de « signes muets ». Ces signes donnent une ouverture vers la pensée libre comme si un grand espace calme donnait une liberté médiatrice. Et le silence, qui peut se traduire comme une distance ou un écart qui se crée entre la parole et l'image, en effet, doit être nécessaire pour comprendre l'intention de Depardon quant à son travail.

Par là même, son film n'est pas un simple film documentaire mais complexe qui montre un monde détaché du réel. Je pense que mélangeant les scènes sans ordre à l'aide d'une narration comme « discontinue », Depardon semble avoir l'intention de donner un sens irréel à son travail. C'est pour cela que ce film est considéré comme poétique bien qu'il contient des scènes violentes.

Du même coup, le regard chaotique de la caméra de Depardon donne l'impression qu'il fait partie des internés de cet hôpital psychiatrique, un complice des fous. C'est un regard immersif, errant et vide comme celui des fous. Donc, ce n'est pas un regard figé par le photographe, il erre dans l'espace, des fois arrêté pour contempler quelque chose mais il n'a pas de destinataire, de fin, il est libre. Par ailleurs, Depardon semble avoir choisi cette approche non seulement pour montrer le regard des fous mais aussi le sens même de la photographie, le regard de la photographie. Dans son livre *Images Politique*, il décrit : *"de plus en plus la photo est autonome, libre, sans maître, indépendante et l'expression de son art."*

En fait, si cette expérience, à savoir découvrir les signes muets et le sens de la photographie à partir de ce film, m'a été plus efficace, c'est parce que j'ai vu *Contacts* avant ce film. *Contacts* est un court-métrage français réalisé par Depardon en 1990. À travers les planches-contacts de son reportage dans l'asile psychiatrique de San Clemente, le réalisateur s'interroge sur son travail de photographe, en particulier, sur le regard voyeur de celui qui capte la douleur ; le dialogue, le contact, qui s'instaure avec ceux qui sont photographiés. *"J'aimerais photographier les murs, les gens contre les murs [...] cette impression de tourner en rond, sans sortie de secours, il n'y a plus de porte. Le photographe est là, il ressemble à un nouvel arrivé, un nouveau pensionnaire, on le voit tous les jours, ce n'est pas un médecin, ni un infirmier. Il n'est pas du métier. Il tourne lui aussi. Il cherche quelque chose, il a l'air sympathique, pas encore très à l'aise, il ne parle pas."* À la fin du court-métrage *Contacts*, il conclut par cette réflexion *"La douleur c'est le cadre, la lumière c'est le bonheur"*²⁵.

Ce travail sur Depardon me rappelle une expérience passée, faite au travers de *La création du monde ou la mondialisation* de Jean Luc Nancy qui m'a permise de rentrer dans une pensée

²⁵ Raymond Depardon, *Contacts*, 1990

pouvant voyager librement grâce à sa manière d'écrire. L'importance de son texte se trouve dans son texte même. Le texte de Nancy génère une pensée qui va être aussi appelée à se penser de nouveau. Mais on ne peut pas dire que ce texte est la source de cette pensée parce que son texte n'est pas quelque chose de concret. Son texte ne peut pas être repéré par quelque chose, il n'est pas le commencement de quelque chose. En lisant Nancy, nous pensons arriver à une logique suivant son raisonnement. Mais tout d'un coup, il nous fait tomber dans une autre logique, un autre monde qui ne semble plus comporter aucun lien avec ce qu'il nous avait raconté auparavant.

En fait, grâce aux trois travaux de *San Clement* de Depardon, j'ai pu mieux comprendre pourquoi j'ai rencontré Nancy, pourquoi j'ai été inspirée par lui tout en étant plongée dans le champs de la photographie. Si je devais établir un point commun entre Depardon, Nancy et la Photographie, il s'agirait d'une lutte visant à se débarrasser de l'incarnation du sens. Est-ce une fuite du réel? De quelque chose de stable?

Comme une image donne à voir, un texte donne à penser. Ainsi, le texte de Nancy m'a mené sur les chemins d'une pensée vive. Pour Nancy, penser est considéré comme une ouverture et cette ouverture, pour moi, est considéré comme une vérité du monde qui n'est pas 'la' Vérité du monde, mais qui est "*vide de la saturation d'un achèvement*", comme Nancy a dit, et donc qui est littéralement ouverte à une autre vérité même. Et Depardon, dans *Contacts*, par le plan narratif écarté de celui de l'image, ne m'a renvoyé ni à l'image ni au texte(de la narration). Je n'ai ni été enfermée dans le regard du photographe et ni dans celui du film. Ainsi, j'étais écarté du monde (de Depardon). Ce décalage et cette distance m'ont renvoyé ailleurs. J'y étais libre, autonome et pensive. Finalement, il s'agit de la même idée mais apprise avec Nancy. Tous les deux me semblent montrer cette ouverture produite par la distance, un des traits majeure de la photographie.

Depardon, par lui-même aussi, dit que l'image est une pensée et, aujourd'hui, qu'elle n'est plus le moyen visuel d'information dominant, elle reste complice de quelques supports d'information, et de plus en plus devient "*quelque chose d'autonome, libre, sans maître, indépendante*"²⁶. Ainsi, Depardon essaye de trouver la réponse à la question : qu'est-ce que la photographie ou « être photographique ». Comme Depardon disait²⁷ : "*la photographie est un langage autonome, qui cherche l'improbable et l'inconscience*". Être photographique ne provient pas d'être photographié ou fixé sur papier photo ni même du texte qui explique la photographie.

²⁶ Images politiques, 11

²⁷ Images politiques, 11

Comme disait László Moholy-Nagy²⁸ : *"c'est dans l'expérimentation que la photographie trouvera sa place. Nous pouvons appeler 'photographie' tout résultat pouvant être obtenu par des moyens photographiques, avec ou sans appareil"*.

Si la photographie est un langage autonome et libre, comme l'affirme Depardon, et se situe dans son expérimentation même, comme le dit Moholy-Nagy, la notion d'« être photographique », pourrait-elle s'étendre vers des réponses plus larges, à savoir dans le champ des images numériques? Si oui, comment peut-on définir ce champ photographique, défini à nouveau? Peut-être, vaut-il mieux tout d'abord remplacer « images numériques » par « images sur l'écran »? Ici, l'écran ne signifie pas littéralement le sens du mot « écran », mais renvoie à l'idée de circulation avec la possibilité pour l'image d'être transformable et modulable sur l'écran. Dans ce cas, ces images se distinguent de l'image numérique imprimée sur papier photo. Ayant acquis ainsi une nouvelle notion de circulation, ces images doivent-elles « sortir » de cet « écran », autrement dit, de cette « circulation » ou de ce « flux » pour devenir quelque chose de « photographique »? Ces images peuvent-elles devenir « photographiques », ou adopter d'autres formes artistiques au sein de ce flux, sur l'écran?

Voici une exposition qui rassemble des artistes tentant de s'adapter à cette nouvelle situation circulaire : le réseau. Ici, je ne veux pas dire que leurs travaux répondent correctement à mes questions. Mais en suivant ses travaux, fruits de l'imaginaire des jeunes générations, la plupart des participants nés dans les années 1980 et 1990, j'essaye de me prolonger dans une pensée plus libre, et peut-être même en dehors de la photographie et de voir de manière inédite, le demain de l'homme en quelque sorte.

²⁸ " *L'ennemi de la photographie, c'est la convention, les règles rigides du <comment faire>. C'est dans l'expérimentation que la photographie trouvera son salut. S'agissant de la photographie, l'expérimentateur n'a aucune idée préconçue. [...] Il se permet d'appeler <photographie> tout résultat pouvant être obtenu par des moyens photographiques, avec ou sans appareil [...].* » Les phrases de László Moholy-Nagy, *Vision in Motion 1947. La Boîte de Pandore*, 157, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris, 2016

En 2016, le collectif DIS²⁹ a été invité par le musée d'art moderne de la ville de Paris à mettre en scène l'exposition *Co-Workers : le réseau comme artiste*. Cette exposition consacrée à la culture numérique propose un regard ouvert sur les changements et les mutations apparues sur Internet et les réseaux sociaux tels que Facebook, Instagram, Twitter, Snapchat etc... L'exposition a "réunit une trentaine d'artistes internationaux autour d'un concept de production - le "coworking" dans un espace de sociabilité illimité où les images sont omniprésentes"³⁰. Comme l'exprime son titre, l'exposition présente "les différentes possibilités et les défis inhérents à la condition contemporaine, où les médias sociaux incitent à produire et à mettre en scène sa propre vie".³¹

À cette exposition, DIS, le collectif d'artistes travaillant à New York, a présenté *The Island(KEN)*, une installation « intelligente », entre cuisine et salle de bains, qui a été créée en collaboration avec le fabricant de robinetterie Dornbracht et le designer Mike Meiré. Ce produit hybride réunit l'espace social de la cuisine et l'espace privé de la salle de bains dans un partenariat domestique³² qui remet en question la logique des usages et des utilisations de ces espaces. Constitué d'un réseau complexe de ressources naturelles et d'infrastructures industrielles (circuits électriques, système d'acheminement de l'eau, sauvegarde de données), le dispositif *The Island(KEN)* met en scène un imaginaire purement artificiel. Élément central de l'installation, une douche horizontale composée de six robinets fixés au-dessus d'une banquette permet de produire trois jets d'intensité différente aux propriétés relaxantes ou énergisantes. Une unité de cuisine comprenant un plan de travail, un évier et une plaque à induction complète le module, sous une lumière d'ambiance changeante. Ce travail, à la fois prototype et showroom, nous fait réfléchir sur la manière de traiter les ressources et de les transformer en une idéologie esthétique.

²⁹ DIS est un collectif basé à New York, composé de quatre artistes Lauren Boyle, Solomon Chase, Marco Roso et David Toro. Ses interventions culturelles se manifestent notamment à travers une plateforme en ligne lifestyle créée en 2010 DIS Magazine, qui explore les effets d'Internet et des médias sur nos vies. Avec un nom reprenant le préfixe qui exprime la distance, le collectif DIS incarne la dérision, le défaut, une esthétique drôle, indisciplinée, oscillant entre une stratégie commerciale omniprésente, génératrice de normes et le caractère fantaisiste, farfelu, quasi dada de son interprétation.

²⁹ *Co-Workers : le réseau comme artiste*, 15, Musée d'art moderne de la ville Paris, 2016 & le site de DIS magazine(<http://dismagazine.com/about/>)

³⁰ *Co-Workers : le réseau comme artiste*, 15, Musée d'art moderne de la ville Paris, Paris, 2016

³¹ Ibid

³² Ibid, 92

Cécile B. Evans, artiste vidéaste et performeuse à l'exposition, a montré avec une plateforme de coworking composée de multiples écrans, le processus numérique de création d'un personnage féminin et de l'univers dans lequel elle évolue. Cette installation vidéo fait partie du projet *Working on What the Heart Wants* (2015), qui a pour but de mettre en scène *Hyper, ou Hyper Media*, une société toute-puissante ayant atteint un stade d'évolution supérieure par sa capacité illimitée de collecte et de stockage d'informations. Elle est incarnée par un personnage féminin dont la personnalité s'inspire de la vie et de l'entourage de Martine Rothblatt³³. Ce projet est évolutif à long terme, et repose sur des modes de production personnels et collaboratifs, et rassemble de multiples médias. "Ce projet donnera lieu à une installation vidéo qui sera exposée lors de la Biennale de Berlin en septembre 2016 et qui racontera l'histoire d'Hyper sous la forme d'un documentaire autobiographique inspiré de sociétés existantes liées aux nouvelles technologies et au numérique."³⁴

Confrontant souvent dans ses vidéos un avatar ou un algorithme à une situation de rencontre - simulée ou réelle -, Cécile interroge la valeur des émotions dans la société contemporaine et les répercussions de plus en plus importantes des technologies numériques sur la manière de communiquer, de ressentir, de percevoir et d'être. Dans son installation vidéo *Hyperlinks or It Didn't Happen* (2014)³⁵, un narrateur nommé Phil se présente comme un double de l'acteur disparu Philip Seymour Hoffman, dont une modélisation numérique a été réalisée post mortem pour le film *Hunger Games 4*. Dans une autre installation, le *Agnes* (2013)³⁶ vit, agit et discute avec les internautes sur le site de la galerie Serpentine, en abordant des questionnements existentiels. Elle s'intéresse ainsi à la façon dont des émotions sont transmises à un dispositif et observe comment certains aspects de la conscience ou de l'intelligence peuvent survivre sous une forme numérique.³⁷

Photographe de formation, Aude Pariset ne produit plus ses propres images mais réalise des oeuvres et des installations (individuellement ou en collectif) qui interrogent notre rapport au foisonnement iconique de l'époque. Elle explore les possibilités offertes par la surproduction d'images de l'époque actuelle par l'appropriation systématique de celle-ci. Dans sa pratique, Aude Pariset pousse la réflexion sur l'image à ses limites en étudiant la précarité et les aspects transitoires

³³ Femme d'affaires américaine, transgenre, fondatrice du mouvement transhumaniste Terasem, qui a fait réaliser, à l'effigie de son épouse, un robot intelligent doté de la parole, nommé «BINA48», Ibid, 92

³⁴ *Co-Workers : le réseau comme artiste*, 101, Musée d'art moderne de la ville Paris, Paris, 2016

³⁵ <https://vimeo.com/121820463>

³⁶ <http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/agnes>

³⁷ Ibid, 100

du phénomène. Choissant des photographies publicitaires et commerciales ou des images issues d'Internet pour leur pouvoir de séduction, elle les fragmente et les manipule afin d'en éprouver la longévité et les flux de circulation et de production. À l'exposition, elle a présenté une installation *Last Spring/Summer*, créée en collaboration avec Juliette Bonneviot, peintre. Ce travail souligne l'obsolescence prédéterminée des images publicitaires et de la communication marketing, évoquant par son titre la répartition saisonnière des années dans l'industrie de la mode.

Ryan Trecartin est surtout connu comme artiste vidéaste, cependant celui-ci fait aussi des installations, sculptures, et photographies. Ses oeuvres vidéos proposent des narrations apparemment absurdes, animées par des effets spéciaux bon marché et des techniques numériques simplifiées. L'artiste et son casting imposant de « collaborateurs amis » y évoluent librement, dans un univers de personnages où le genre, l'âge, l'apparence et la fonction sont autant de données aléatoires dont la permutation sert de ressort à la fiction. À l'exposition, Ryan Trecartin a exposé l'oeuvre *I-Be-Area* (2007) mettant en scène une succession de personnalités stéréotypées inspirées des émissions de télé-réalité et des séries, d'adolescents en quête d'identité (Jamie, Pasta, Oliver), aux profils téléchargeables, interchangeables, mis en ligne, volés ou copiés-collés pris dans des scénarios non linéaires et proches des *vloggers*³⁸. Ces multiples facettes constituent l'« area » de personnages qui se déploient dans un territoire d'expression de soi exponentiel et illimité. Clones, avatars en ligne, enfants devenus réceptacles de désirs et d'ambitions défilent sur l'écran dans un flot continu de performances, de monologues, de saynètes libres et audacieuses. Cette création est l'une des premières à montrer comment le Web fait partie intégrante d'une redéfinition de soi, jubilatoire et parfois délirante, et constitue un manifeste sur la possibilité de se réinventer offerte par la technologie et le consumérisme. Ces nouvelles formes d'individualismes expressifs ébauchent la vision d'une société aux couleurs hallucinées, où l'intimité est traversée et augmentée par un potentiel d'interactions sociales qui propulsent l'individu dans un univers aussi excessif que violemment réaliste.

Artiste Multimédia, Timur Si-Qin, qui a présenté *The Struggle* (2013) à l'exposition, s'inspire des produits commerciaux et de l'esthétique publicitaire. Selon Anna Frera, critique d'art, il s'intéresse "aux codes implicites qui façonnent la culture visuelle contemporaines et à la manière dont les images médiatiques traduisent des désirs et des aspirations à vocations universelle. Entre sculpture, mise en scène d'images et installation, le travail de Timur Si-Qin associe le langage du marketing à celui des théories évolutionnistes et biologiques proposant une vision

³⁸ Blogueurs vidéo

futuriste de la société et de l'environnement à la fois familière et étrange."³⁹ Pour sa première exposition en solo en Allemagne au Bonner Kunstverein, l'artiste a développé un travail « *Basin of Attraction* » en créant des images numériques à grand format tirées de la photographie stock⁴⁰ ainsi que des répliques d'un fossile d'hominidé avec des surfaces à motifs. Selon le site éditorial, aqnb⁴¹, "Une image de les mains d'un paysans traversant des grains de café aromatiques, monté sur un châssis léger en aluminium, peut provenir directement de toute sorte d'affichage publicitaire dans un centre commercial de la ville. Pourtant Si-Qin ne tire pas l'attention sur l'omniprésence d'un objet créant un sens kitsch, mais plutôt interroge la question plus large des raisons pour laquelle les motifs sont produits de façon persistante." Son intérêt, dans « *Basin of Attraction* », repose sur la photographie commerciale, en particulier sur les chaînes profondes de causalité qui sous-tendent les motifs que l'on voit dans la culture des images. En plus des moyens réels par lesquels les images sont consommées et traitées. Selon l'artiste, l'esthétique hyper-commerciale est le reflet de la nature contingente par lesquels ces motifs récurrents se posent. "Les motifs créés par l'interaction des émotions instinctives et associés, ainsi que les contingences économiques et politiques qui manifestent toute cette esthétique globale, interculturelle"⁴². L'artiste fait remarquer son intérêt pour les théories du nouveau matérialisme et du réalisme spéculatif⁴³.

Parker Ito, ayant présenté à l'exposition 24 panneaux⁴⁴ de 163 x 117 cm, tirages UV⁴⁵ recouverte d'une pellicule de vinyle, réunit et réutilise un grand nombre d'images trouvées lors de ses recherches en ligne, joue avec le contexte, intègre d'avance les étapes de diffusion et de partage dans ses réalisations, ou trouble les distinctions entre l'oeuvre originale et ses images. C'est ainsi que l'artiste met en scène les différents statuts et perceptions des oeuvres à la fois dans l'espace réel et dans l'espace virtuel. Ses oeuvres semblent faire partie d'un réseau plus large, presque organique, qui mélange références, communications, collaborations ou identités, et augment d'autant plus leur visibilité. Pour *The Most Infamous Girl in The History of the Internet(2010-2013)*, il a demandé à

³⁹ *Co-Workers : le réseau comme artiste*, 124, Musée d'art moderne de la ville Paris, Paris, 2016

⁴⁰ La photographie stock est une banque de photographies pouvant être utilisées dans les magazines, les journaux, les brochures, les sites internet, les emballages, les rapports, etc.

⁴¹ <http://www.aqnb.com/>

⁴² Interview avec Timur Si-Qin sur son travail (<http://www.aqnb.com/2013/11/18/an-interview-with-timur-si-qin/>)

⁴³ Théories exprimées notamment dans les écrits de Manuel De Landa (né en 1952), philosophe, écrivain et artiste américain d'origine mexicaine.

⁴⁴ Intitulée PBBvx.123456789101112son_of_cheeto131415161718192021222324

⁴⁵ Film rétro réfléchissant 3M Scotchlite, un matériau hypersensible à la lumière, utilisé dans l'industrie automobile, ainsi que d'images sérigraphiées et d'impressions UV

une société chinoise⁴⁶ de reproduire en peinture à l'huile une photo d'une jeune fille souriante, choisie dans une banque d'images numériques et déjà largement diffusée. Puis, il a retravaillé sur ses reproductions et les a laissé circuler sur Internet donnant l'opportunité à qui le souhaite de continuer à la repeindre à sa propre façon. C'est ainsi, que la jeune fille a pris au fur et à mesure différentes figures et est apparue sur nombreux des sites internet.

Les peintures exposées à l'occasion de l'exposition *Co-Workers*, produites pour un lieu alternatif de Los Angeles en 2015, synthétise ces processus. Composées de 3M Scotchilite, un matériau réfléchissant et hypersensible à la lumière, les peintures ont été inspirées sur place, des espaces, de l'histoire du musée d'Art moderne et de sa collection mais aussi des artistes et des oeuvres présentés à l'exposition.

Ian Chang y a projeté sur écran une simulation virtuelle en direct et un récit en durée illimitée, intitulé : *Emissary in the Squat of Gods (2015)* composé de deux histoires différentes qui convergent et se nourrissent mutuellement. En associant technologies et sciences cognitives, l'artiste provoque une expérience esthétique qui révèle l'influence des événements extérieurs sur le comportement de l'homme et sa motivation à agir. De la même manière, chaque projection de *Emissary in the Squat of Gods* est unique car elle résulte de l'interaction entre les spectateurs, l'environnement de l'oeuvre et les événements qui pourraient survenir. Ainsi, la projection de Ian Chang peut se produire à l'infini, donnant une image différente pour chaque moment.⁴⁷ Et ce, grâce à un programme qui peut calculer les comportements des spectateurs et rendre compte des données dans le but de créer des images. Ce calcul permet de raconter des histoires sans réels début, développement ou fin.

Les oeuvres citées pour l'exposition *Co-Workers* présentent des points en commun dans le fait qu'elles ne donnent pas d'importance à leurs modèles originaux quelque soit leur existence dans la réalité. Concernant les images que l'on retrouve sur Internet ou les réseaux sociaux, il est difficile de connaître leur provenance, de savoir si elles sont originales ou non. Il est peu important de savoir quels sont les références des modèles originaux de ces images, tout ce que l'on sait est que ce sont des images numériques que l'on peut voir partout à travers l'écran s'il y a une connexion Internet. C'est comme si l'on ignorait les modèles réels de la nature morte, prenons l'exemple d'une peinture de Paul Cézanne, *Femme nue (1885-87)*, dont le drap sur la toile est possiblement transformée par

⁴⁶ <http://www.orderartwork.com>

⁴⁷ Vera østrup, *Co-Workers : le réseau comme artiste*, 87, Musée d'art moderne de la ville Paris, Paris, 2016

le cygne⁴⁸. Quand l'on regarde une peinture, c'est la peinture même que l'on regarde, non pas son modèle. Ainsi, on ne se soucie pas de son référent qu'il soit issu de la peinture ou de l'image sur Internet.

Peut-on essayer de trouver l'intérêt pour l'image sur l'écran dans la peinture plutôt que dans l'histoire de la photographie. Barthes disait : "*la peinture, différemment que la photographie qui a besoin de la chose nécessairement réelle comme le référent, elle, peut feindre la réalité sans l'avoir vue*"⁴⁹. La peinture est une trace. Trace de quelque chose. Il y a quelque chose qui reste, qui est laissé sur la toile. Quelque chose est dessiné, peint, gravé sur la surface de l'objet et dure pour quelque temps. Mais l'image numérique ne laisse rien sur l'écran. Rien ne se grave sur l'écran. Autrement dit, elle est aléatoire et ne peut pas « avoir lieu » dans le sens de demeurer fixée sur l'écran. Alors où doit-on chercher la trace de l'image sur l'écran? Est-il possible de ne pas en avoir la trace, considérée auparavant comme le dernier espoir pour remédier à tout ce qui disparaît? Un autre élément important qui se distingue : sur le réseau, dans ces circonstances de circulation foisonnante où les images numériques vivent les unes avec les autres, celles-ci peuvent sans cesse se réapproprier. Autrement dit, l'image sur écran est évolutive et organique puisque son corps prend forme à l'aide du réseau, quand bien même anonymes, ces utilisateurs du réseau deviennent, en puissance, les auteurs de ces images. Nous pourrions envisager le réseau sur Internet comme nouveau lieu de naissance de l'image sur écran. Peut-on alors penser que non seulement, il lie les personnes en elles, mais qu'il relie aussi les images comme un corps organique et à la fois numérique? Ce corps est-il capable de sortir de l'écran un jour et de retrouver une place identique dans le monde non virtuel? Et dans ce cas, l'image numérique, finalement va-t-elle acquérir sa propre trace?

Susan Sontag, écrivain et réalisatrice, a dit dans son fameux livre *Sur la photographie* que : "*la réalité a toujours été interprétée à travers ce qu'en disaient des images*"⁵⁰, et Feuerbach fait remarquer dans la préface de la seconde édition de *L'Essence du christianisme*, qui date de 1843, que : "*notre époque préfère l'image à la chose, la copie à l'original, la représentation à la réalité, le*

⁴⁸ Paul Cézanne, *Léda au Cygne*, vers 1880, Philadelphie Barnes

⁴⁹ Roland Barthes, *La chambre claire: note sur la photographie*, 120, Cahiers du cinéma : Gallimard : Le Seuil, Paris, 1980

⁵⁰ Susan Sontag, *Sur la photographie: oeuvres complètes*, 209, Christian Bourgois, 1977

*paraître à l'être*⁵¹. On peut appliquer cette idée de Feuerbach à notre situation contemporaine de l'image. Ainsi Susan Sontag a précisé ce phénomène dans les années 70 : *"Ce qui n'était de sa part qu'une plainte prophétique est devenu au 21^e siècle un diagnostic largement admis : la 'modernité' d'une société se reconnaît à ce que ses principales activités consistent à produire et à consommer des images, à ce que les images jouissent de pouvoirs extraordinaires pour déterminer les exigences que nous manifestons devant le réel."*⁵² Susan Sontag disait que : *"de telle images ont le pouvoir de se substituer à la réalité, du fait que, pour commencer, une photo n'est pas seulement une image (comme l'est un tableau), une interprétation du réel"*. En effet, la photographie n'est pas seulement une trace et une empreinte de la réalité qui disparaît, mais sa interprétation, une représentation du monde.

Comme le disait Susan Sontag, la réalité, toujours expirante, pouvait être interprétée par des images, parce qu'elles nous permettent d'acquérir sa trace, son vestige, son empreinte. Mais ici, il s'agit de la photographie, pas de l'image numérique. Sontag a publié *Sur la photographie* en 1977. Une photo nous aide à comprendre son origine, sa réalité en tant que vestige matériel. Mais l'image numérique ne laisse pas ce vestige, cette trace. Par la numérisation, en se situant sur l'écran, l'image se délivre du réel, elle est détachée de son référent du réel en prenant une existence imaginaire. Celle-ci continue de vivre d'un écran à l'autre, d'un réseau à l'autre, ou de circuler dans un réseau pour l'éternité. Mais ici, la notion du temps réel disparaît. C'est-à-dire que le monde de l'image numérique et le monde réel ne se synchronisent pas. Un des deux peut fonctionner sans l'autre. Ils sont indépendants l'un de l'autre en quelque sorte. Dans ce cas, l'image sur l'écran coexiste avec le réel. Selon Sontag, *"dans les sociétés primitives, la chose et son image étaient simplement deux manifestations différentes, c'est-à-dire physiquement distinctes, de la même énergie ou du même esprit"*.⁵³ Aujourd'hui, peut-on appliquer cette idée dans notre situation contemporaine par rapport à l'image numérique et son réel inexistant? Nous pouvons constater que la chose et l'image (numérique) sont réellement divisées. Mais pouvons nous dire qu'elle sont « physiquement distinctes »?

Les images circulant en réseau ne possèdent pas de matière à proprement parler contrairement aux images « primitives ». En fait, nous ne pouvons plus identifier les images numériques physiquement, c'est-à-dire, par la matière, la substance, l'espace, le temps etc... Le

⁵¹ Ibid, 209

⁵² Ibid, 210

⁵³ Ibid, 212

travail de Cécile B. Evan, *Agnes* montre bien cette immatérialité. Evan a créé un personnage virtuel, appelé Agnes, dans un site de galerie Internet. Ce personnage n'existe que sur ce site en agissant et discutant avec les internautes. Ainsi, au sein de ce monde virtuel qu'Internet ; la matière est immatérialisée. La naissance de ce monde dématérialisé peut avoir lieu grâce à l'image numérique pouvant créer « les choses » à partir de rien. De plus, avec de nouveaux outils, tels que les logiciels de retouche d'image (Photoshop, Indesign, Lightroom etc) et d'animation ou l'imprimante 3D (réalisations tridimensionnelles à partir d'un fichier numérique), les mondes possibles se multiplient à l'infini.

Si l'on observe de telles possibilités produites par l'image sur l'écran, ne peut-on pas dire qu'elle possède la caractéristique d'« être photographique »? C'est-à-dire, comme le dit Depardon, si la photographie est quelque chose d'autonome et de libre qui cherche l'improbable et l'inconscient, ne peut-on pas appeler ce chaos même, engendré par ces nouvelles technologies, comme « être photographique »? Malgré que le problème pour la trace ne se résout pas encore. Et si l'on arrive à le résoudre pour l'image sur l'écran, peut-on réellement lui conférer cet attribut?

Ici, je voudrais, pour la dernière fois, réviser méticuleusement *La chambre claire* de Roland Barthes. Parce que des doutes demeurent encore dans mon esprit au sujet de l'image sur l'écran. Je me demande, en particulier, s'il est possible de vivre les expériences admiratives que Barthes éprouve dans « sa » photographie avec les images sur écran. Alors, j'apporte directement son texte sans le modifier au sujet de sa découverte sur la photographie. Au chapitre 34 de *La chambre claire*, le texte parle des rayons lumineux émis par un objet allants toucher la surface d'une pellicule photo.

"On dit souvent que ce sont les peintures qui ont inventé la Photographie (en lui transmettant le cadrage, la perspective albertinienne et l'optique de la camera obscura). Je dis : non, ce sont les chimistes. Car le noème « Ça a été » n'a été possible que du jour où une circonstance scientifique (la découverte de la sensibilité à la lumière des halogénures d'argent) a permis de capter et d'imprimer directement les rayons lumineux émis par un objet diversement éclairé. La photo est littéralement une émanation du référent. D'un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici ; peu importe la durée de la transmission ; la photo de l'être disparu vient me toucher comme les rayons différés d'une étoile. Une sorte de lien ombilical relie le corps de la chose photographiée à mon regard : la lumière, quoique impalpable, est bien ici un milieu charnel, une peau que je partage avec celui ou celle qui a été photographié.

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'Achimie, est vivant.

C'est peut-être parce que je m'enchanter (ou m'assombrir) de savoir que la chose d'autrefois, par ses radiations immédiates (ses luminances), a réellement touché la surface qu'à son tour mon regard vient toucher, que je n'aime guère la Couleur. Un daguerréotype anonyme de 1843 montre, en médaillon, un homme et une femme, coloriés après coup par le miniaturiste attaché à l'atelier du photographe : j'ai toujours l'impression (peu importe ce qui se passe réellement) que, de la même façon, dans toute photographie, la couleur est un enduit apposé ultérieurement sur la vérité originelle du Noir-et-Blanc. La Couleur est pour moi un postiche, un fard (tel celui dont on peint les cadavres). Car ce qui m'importe, ce n'est pas la « vie » de la photo (notion purement idéologique), mais la certitude que le corps photographié vient me toucher de ses propres rayons, et non d'une lumière surajoutée.

(Ainsi, la Photographie du Jardin d'Hiver, si pâle soit-elle, est pour moi le trésor des rayons qui émanaient de ma mère enfant, de ses cheveux, de sa peau, de sa robe, de son regard, ce jour-la.)"⁵⁴

Une photo, si pâle soit-elle, reconnu comme le trésor des rayons qui émanaient de l'être disparu... Quelle belle expression! À la lecture de ce texte, je m'imagine d'un vaste cosmos dans lequel plein d'étoiles brillent et émettent leurs rayons. Pour, après des milliers et des millions d'années apparaître jusqu'à mon regard. Imaginons chaque scène où les rayons traversent les paysages de l'univers en quelque millions d'années. C'est ce que nous avons comme expérience devant une photographie. Elle est le témoin de cet espace de décalage entre, où était l'objet photographié et ici, où je suis. À travers elle, nous voyageons durant tout ce temps, du passé à jusqu'à aujourd'hui comme les rayons différés d'une étoile. Peut-on imaginer ce monde mystérieux lorsqu'il s'agit de l'image sur l'écran? Pourrait-on substituer une poussière d'étoiles par une poussière de pixels et le trou noir par l'écran de l'Unix?

⁵⁴ Roland Barthes, *La chambre claire: note sur la photographie*, 126-128, Paris, Cahiers du cinéma : Gallimard : Le Seuil, 1980

Il est intéressant aussi de voir comment Barthes « résolvait » à sa manière la mort en partant d'une photo de sa mère. Il disait : *"Elle, si forte, qui était ma Loi intérieure, je la vivais pour finir comme mon enfant féminin. Je résolvais ainsi, à ma manière, la Mort. Si, comme l'ont dit tant de philosophes, la Mort. Si, comme l'ont dit tant de philosophes, la Mort est la dure victoire de l'espèce, si le particulier meurt pour la satisfaction de l'universel, si, après s'être reproduit comme autre que lui-même, l'individu meurt, s'étant ainsi nié et dépassé, moi qui n'avais pas procréé, j'avais, dans sa maladie même, engendré ma mère. Elle morte, je n'avais plus aucune raison de m'accorder à la marche du Vivant supérieur (l'espèce). Ma particularité ne pourrait jamais plus s'universaliser (sinon, utopiquement, par l'écriture, dont le projet, dès lors, devait devenir l'unique but de ma vie). Je ne pouvais plus qu'attendre ma mort totale, indialectique. Voilà ce que je lisais dans la photographie du Jardin d'Hiver."*⁵⁵

Ici, il m'importe peu de savoir si la photographie mène vraiment à comprendre la mort ou non⁵⁶. Ce qui m'intéresse dans ce texte est qu'il arrivait à penser à la mort à partir d'une photographie en y trouvant quelque chose de significatif pour lui. À ce moment-là, en trouvant cette chose, il l'a désigné comme *punctum*, il devient pensif en rentrant dans son fort intérieur, et finalement trouvant à cette photographie ce que les autres ne pourront jamais percevoir. Pour moi, sa pensée par rapport à la mort ne vient pas de sa mère. Cette idée ne vient pas non plus de sa photographie, où elle apparaît en tant que petite fille. Mais elle vient de cette interaction entre cette photographie et sa mère enfant. En fait, c'est Barthes qui a finalement réalisé cette réflexion sur la mort, le seul ayant des souvenirs de sa mère étant malade avant sa mort et aussi étant représentée en tant qu'enfant devant lui. Et ici, la photographie de sa mère enfant fonctionne comme un catalyseur, qui relie tous ses souvenirs et toutes traces, mentales et matérielles, afin d'arriver à un raisonnement pur et arrivait ainsi à cette manière à comprendre sa mort ou La mort.

En outre, on ne peut naturellement pas parler de la mort avec une image numérique. Parce que différente de la photographie qui *"naît à même les grains d'argent qui germent, puis, attaquées*

⁵⁵ Roland Barthes, *La chambre claire: note sur la photographie*, 113, Cahiers du cinéma : Gallimard : Le Seuil, Paris, 1980

⁵⁶ Selon Barthes, la photographie est une façon dont notre temps assume la Mort et les photographe peuvent être considérées comme des agents de la Mort.

*par la lumière, l'humidité, elle pâlit, s'exténue, disparaît*⁵⁷, comme le cite Barthes, l'image numérique n'ayant aucune preuve de sa naissance ne peut disparaître définitivement.

Pourtant la photographie, indifféremment de son support, ne peut pas éviter son destin périssable à la fin de sa vie. Alors qu'une photographie est un témoin pour « ce qui a été », disparaissant elle-même, elle ne reste que; "*comme un témoignage fugace*", selon Roland Barthes. Celui-ci affirme aussi que ; "*la Photographie préparait notre espèce à l'impuissance de ne pouvoir plus concevoir, affectivement ou symboliquement, 'la durée'*".⁵⁸ Sa prédiction miraculeuse ressemble étrangement à la situation contemporaine comme un prophète ayant prédit cette phénomène actuellement en cours. Cette impuissance devant la fugacité du temps est bien présente dans notre époque contemporaine. Nous regardons devant l'écran une quantité d'images incommensurables, apparaissant et disparaissant très vite. Ajouté à cela, certaines de ces images sont si inhumaines et insensées qu'il est difficile d'éviter d'avoir mauvaise conscience, nous ne pouvons que nous sentir défaillants.

Ces images numériques, sont-elles le résultat du désir réalisé de la photographie de pouvoir marquer une certaine immortalité? Bloquant à l'avance la possibilité de s'enfuir (disparaître), les images numériques, ont-elles choisi, comme les fantômes, d'errer 'au-delà' de l'écran en devenant « immortelles »? Ces images sur l'écran décidant de prendre la vie éternelle et de rester dans son espace virtuel, ne peuvent rien laisser en tant que témoins de la vie. La prophétie de Barthes, à propos de l'étonnement du « ça a été » qui disparaîtra, a réellement eu lieu. Ainsi, cet espace fait oublier la réalité même, où tout disparaît, tout est mortel. Parce que cet espace est un lieu dans lequel le temps n'existe plus en rendant insignifiant la notion du présent ou du passé. Mais paradoxalement nous témoignons ici d'un désir pour l'éternité. Pourtant les images nées de cet espace ne peuvent que circuler à l'entour de la réalité, mais injoignables, en espérant un jour y être incarnées en être réels ou substantiels.

Barthes met au point le *punctum* pour découvrir l'essence de la photographie. Selon lui, le *punctum* est le détail d'une photo qui pousse le spectateur à réfléchir, et qui l'anime. Il est surtout un supplément. C'est ce que l'on ajoute à la photo et qui cependant y est déjà. Autrement dit, ce que l'on

⁵⁷ "*Non seulement la Photo a communément le sort du papier (périssable), mais, même si elle est fixée sur des supports plus durs, elle n'en est pas moins mortelle : comme un organisme vivant, elle naît à même les grains d'argent qui germent, elle s'épanouit un moment, puis vieillit. Attaquée par la lumière, l'humidité, elle pâlit, s'exténue, disparaît.* ", Roland Barthes, *La chambre claire: note sur la photographie*, citation de Bruno Nuytten

⁵⁸ Roland Barthes, *La chambre claire: note sur la photographie*, 146, Cahiers du cinéma : Gallimard : Le Seuil, Paris, 1980

réfléchit en plus de ce que l'on voit. Selon lui, grâce à ce punctum, nous gagnons du temps à réfléchir sur une photographie et cette réflexion nous libère. Et encore grâce à ce punctum, le personnage (ou l'objet) sortant de sa photographie lance un autre désir au-delà de ce que cette photographie donne à voir. Pour Barthes, le punctum est une sorte de hors-champ subtil, qui entraîne le spectateur hors du cadre de la photographie.

Il l'a ainsi comparée au cinéma, qui ne nous donne pas la même notion du temps devant ce que l'on regarde. En effet, nous devons suivre une succession d'images sans arrêt. Selon lui, devant l'écran, on ne peut être libre de fermer les yeux, sinon, les réouvrant, nous ne retrouverions pas la même image. Ainsi nous sommes obligés de regarder l'écran et, pour Barthes, cela nous empêche de réfléchir pendant la séance du film.

Ici, je ne conteste pas le fait d'être pensive ou non au cinéma mais cette idée de comparaison entre la photographie et le cinéma me permet d'établir une corrélation entre image contemporaine sur écran et sur le réseau. L'écran n'est pas un cadre. Est-ce que l'on peut être pensif devant l'image sur écran. Cela peut se traduire par la question de savoir si l'écran en tant qu'espace peut donner suffisamment de temps pour être pensif. C'est-à-dire, peut-on ajouter quelque chose de plus tel un punctum à l'image sur l'écran? Ce supplément, est-il alors une réflexion ajoutée à partir de cette image? Nous affichions plutôt une réaction spontanée, partageons et cherchons au lieu d'essayer de comprendre et de réfléchir. Chercher tout ce qui est lié à l'image parce que l'on sait que cette image n'existe pas toute seule. Pourtant peut-on conclure que ces procédés sont finalement hors de réflexion? Peut-on les considérer comme un nouveau type de réflexion?

D'un côté, ce sont les idées qui circulent. Leur rapidité atteint la cime plus que jamais. Si nous mettons leur volatilité à part, cette situation, au niveau de son inquiétude, se rapproche du moment de l'invention de l'imprimerie a été inventé. L'invention de l'imprimerie à caractères mobiles ont puissamment favorisé en Europe la diffusion des idées à partir de la seconde moitié du XVe siècle. Il y avait une tendance inquiétante à diffuser des idées grossières non prouvées et ainsi qu'une tendance à la disparition des livres contenant un savoir attaché de grandes valeurs. Pourtant l'imprimerie permettait la diffusion du savoir à un niveau jamais atteint avant son invention. Cela a entraîné aussi le fait de porter un nouveau regard sur le monde. Annulant cette inquiétude, les bons ayant survécu, et les 'idées grossières' ne pouvaient pas tellement se répandre.

La technologie change le comportement des gens et la façon de penser. Des débats intenses au sujet de l'impact de ces changements ; à savoir s'ils dégénèrent ou développent le monde, ont toujours lieu. Mais ce qui est sur, c'est que ce genre de technologie a été inventée parce que l'on en

avait besoin. Et si la situation avec une telle technologie est considérée comme régressante, une autre technologie, pensée par les gens qui en ont éprouvé la nécessité ou le besoin, la substituera.

J'ose appliquer cette idée dans le champ de la photographie. Au lieu de penser que l'apparition des images numériques engendrerait la disparition des photos traditionnelles, cette nouvelle situation a lieu selon les besoins des photographes pris dans leur époque. Les photographes cherchent des sujets non seulement dans la nature mais aussi dans le monde virtuel (Internet). Les photographes cherchaient toujours des objets intéressants issus du monde réel et essayaient de les mettre en image ou de les visualiser à leur propre façon. C'est ainsi que l'on pouvait témoigner des scènes de voyages, des phénomènes mystérieux de la nature, des paysages splendides, des personnages inoubliables etc... En effet, l'intérêt du photographe s'était limité aux objets réels, qu'ils soient vivant ou non. Mais après l'apparition d'Internet, le monde virtuel s'est élargi plus que l'on ne l'avait prévu. Les photographes ne cherchent plus leurs sujets seulement dans le monde réel. On ne peut nier le fait que les choses qui se trouvent dans le monde virtuel attirent l'intérêt des photographes. Au lieu de distinguer les images numériques de la photographie traditionnelle, nous devrions peut-être élargir le champ (de sujet) de la photographie jusqu'aux objets virtuels. C'est-à-dire, la photographie analogique disparaît, non à cause de l'infrastructure ou du système de réseaux sociaux, mais en raison de la participation des photographes sur le système de réseau produisant et évacuant les images qui pourront être réutilisées dans ce monde par d'autres photographes ou d'autres artistes. Tout d'abord, ce que les photographes peuvent gagner doit être leur statut en tant qu'artistes. Parce que cette procédure n'est pas différente de ce que l'on appelle l'Art selon ce que l'on peut lire de son histoire. De toute façon, je pense qu'il faut faire remarquer ce mouvement actif des photographes et des artistes que j'ai cité pour l'exposition *Co-Workers* représentant de bons exemples à ce sujet.

Il arrive des fois que tellement d'images défilent sur l'écran, que nous ne les regardons pas toutes. Parce qu'elles sont banales, des images que l'on voit partout. Et nous oublions que ces images se trouvent sur Internet où toute chose a la possibilité de devenir modifiable ou de l'avoir été. Comme le disait Barthes, même si elle effraie, révolte ou même stigmatise, l'image sur écran ne peut être subversive. Est-il possible que les images sur Internet ou en réseaux sociaux puissent fonctionner en tant que photographie ou « image pure »? Ou bien peuvent-elles transporter des informations ou des messages, ce qui pourrait être l'idée de base pour le monde dont Google rêve

depuis longtemps et dans lequel nous n'avons plus besoin de lettres car les images semblent aujourd'hui prendre de plus en plus leur place en tant qu'outil de communication?

En conclusion, les espaces de flux peuvent se résumer à un lieu d'expressions alternatives pour la création. Aujourd'hui, plus personne ne peut nier que « matérialiser ses inspirations » est un enjeu essentiel pour les artistes contemporains. Comme la photographie dont l'identité est sans cesse remise en question depuis sa naissance ; l'image numérique et son lieu d'exploration provoquent le débat fougueux. Parce que nous nous soucions du monde où disparaît le fait ou la preuve de « ce qui a été ». Les espaces virtuels reflètent l'espoir du monde pour débarrasser la mort en les rendant invisibles, intouchables. Mais le réseau est la trace même de ce monde. Comme le disait Baudrillard, rien ne peut disparaître sans laisser trace. Même si le numérique est considéré comme étant dépourvue de sa matière, il est possible de trouver sa trace dans ses propriétés, ses relations et ses influences réelles. Dans ce cas, l'image sur l'écran joue bien son rôle d'être la matière pour la création. La photographie visualise ce qui peut se passer dans la quotidien. Comme le présentent de nombreux artistes dans l'exposition *Co-Workers*, le travail à travers cette matière met les images inaperçues en flux face à notre regard. En effet, pour l'image numérique, nous pouvons constater que son acte photographique obtient sa prise sur le réel au moment de cette exploration. Parce qu'enfin, ici, quelque chose peut disparaître. Mais cette disparition ne concerne pas une existence réelle. Il s'agit de l'arrêt de la circulation ou de sa sortie de cette circulation. Finalement nous arrivons à « sortir de l'écran ». Quelque chose en est expulsé.

La numérisation ne doit pas être considérée seulement comme une dématérialisation. Comme l'a souligné le sociologue Bruno Latour : *"ce que j'apprécie le plus dans les nouveaux réseaux, c'est que l'expansion du numérique a considérablement accru la dimension matérielle des réseaux : plus une activité donnée devient numérique, moins elle est virtuelle et plus elle est matérielle."*⁵⁹ De même, l'écran est aussi un objet en tant que tel. Dans le cas où nous ne trouvons pas de trace sur l'écran, nous pourrions tout de même explorer bien le monde derrière lui. Parce qu'un écran est toutefois un objet, très complexe et esthétique, contenant des éléments mystérieux et relatifs. Ainsi, Hito Steyerl a réalisé un film ultracourt *Strike (2010)*, où l'on ne voit que l'artiste donner un coup de ciseau sur un écran Samsung. Deux ans plus tard, Hito Steyerl questionnait, lors

⁵⁹ *Co-Workers : le réseau comme artiste*, 31, Musée d'art moderne de la ville Paris, Paris, 2016

d'une conférence à la Tate Modern sur le « travail immatériel » : *"Quelqu'un croit-il vraiment que le travail artistique soit immatériel?"*⁶⁰.

Nous devrions peut-être remplacer l'acte photographique par l'acte numérique pour les images sur écran. Et cet acte numérique est le moment de la numérisation des choses, réelles ou non. Ici, la numérisation même ne doit pas être considérée comme dématérialisation puisque la dématérialisation peut être conçue pour sa rematérialisation. Comme l'a souligné le critique d'art Toke Lykkeberg, *"L'immatériel était et est imbriqué dans le matériel, tout comme le numérique était et est incorporé dans le non-numérique."* Et voilà le statut des images contemporaines dans lequel, elles doivent sans cesse prouver leur statut en tant qu'image et matière. Elles doivent se critiquer et valider leur existence elles-mêmes. Pourtant ce débat ou cette bataille est une des preuves que les images sur le réseau ne finissent pas leur vie au sein d'un espace virtuel et fermé, expiré. Un jour elles établiront quelque chose de concret, au-delà d'« être photographique », jusqu'à devenir « être numérique ».

⁶⁰ *Co-Workers : le réseau comme artiste*, 34, Musée d'art moderne de la ville Paris, Paris, 2016

Bibliographie

Jean Baudrillard, *Pourquoi tout n'a-t-il pas déjà disparue?*, L'Herne, France, 2008

Jean Baudrillard et Louise Merzeau, *Au jour le jour*, Decartes & Cie, Paris, 2004

Jean Baudrillard, *Pourquoi tout n'a-t-il pas déjà disparue?*, L'Herne, France, 2008

Roland Barthes, *La chambre claire*, Cahiers du cinéma, Gallimard seuil, Paris, 1980

Susan Sontag, *Sur la photographie: oeuvres complètes*, Christian Bourgois, 1977

Raymond Depardon, *Images politiques*, La fabrique editions, Paris, 2004

Vilém Flusser, *Pour une photographie de la photographie [essai]*, les éditions Circé, 1996

Co-Workers : le réseau comme artiste, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris, 2016

La Boîte de Pandore - Une autre photographie par Jan Dibbets, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris, 2016

Jean-Luc Nancy, *La création du monde ou la mondialisation*, Édition Galilée, Paris, 2002

Filmographie

San Clemente, Raymond Depardon, 1982

Contacts, Raymond Depardon, 1990

Sites Internet

Image comme médium: <https://www.facebook.com/Image-comme-m%C3%A9dium-1678606559077918/?fref=ts>

AQNB: <http://www.aqnb.com/2013/11/18/an-interview-with-timur-si-qin/>), interview avec Timur Si-Qin

DisMagazine: <http://dismagazine.com/>

Site Choise pour la reproduction des peintures : orderartwork.com

Galerie Serpentine: <http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/agnes>, *Agnes (2013)* de Cécile B. Evan

Annexes: Images sur la page de Facebook, « Image comme médium »



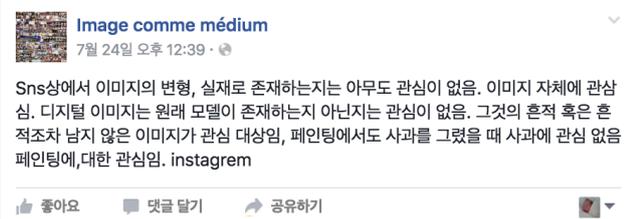
[1]



[2]



[3]



[4]

Image comme médium
7월 22일 오후 12:54 · 🌐

Meta-materialisme. 사진가의 시야가 자연에서 디지털 세계로 넓혀짐. 사진가들은 흥미로운 대상을 찍어 왔고 (여행 사진, 신비로움을 강조한 자연 현상, 동물, 풍경 사진 등)이 대상을 디지털 개체들로 대체되고 있는 것임. 즉 인터넷이나 SNS 등의 시스템과 인프라의 등장으로 아날로그 사진이 사라지고 있는게 아니라 사진가들 스스로 디지털 이미지를 생성하고 있다는 얘기. 즉 사진가들의 능동적인 움직임에 주목할 필요가 있다. 사진 전문가들이 디지털 이미지를 이용한 설치 작업을 하는 Timur Si-Qin 이나 Aude Pariset 등에서 이미지에 대한 능동적인 관점 변화를 볼 수 있다.

Timur Si-Qin – Meta-materialism
Post Digital Cultures, 5-6.12.2014, Lausanne
Symposium presented by the Federal Office of Culture (FOC), Switzerland and Les Urbaines
YOUTUBE.COM

좋아요 댓글 달기 공유하기

작성된 순서

Image comme médium 인터넷은 일종의 가상 현실로서 여기서 파생 되거나 진입 가능성이 있는 디지털 이미지들은 일종의 파편들로 모순적으로 이미지화 되어있지 않은 상태의 이미지이다. 이미지화를 위한 재료로 사용될 수 있다.
좋아요 · 댓글 달기 · 7월 22일 오후 1:41

댓글을 입력하세요...

[5]

Image comme médium
7월 22일 오후 12:53 · 🌐

인터넷에 넘쳐나는 이미지들을 재료로 차용하여 작업을 함. 하찮은 것일 수 있었을 이미지들을 이용해 또 다른 형태의 이미지를 만들어 냄. 사진이 일상으로 지나쳐 버릴 수 있었을 찌든 존재들을 볼 수 있게 해줬다면 디지털 사진들을 통한 작업은 인터넷에 돌아 다니는 평범한/눈에 띄지 않는 이미지들을 visualizing 하게 만들어 준다. 즉, 디지털 이미지에 있어서 전통 사진에서 사진을 찍는 과정은 이 이미지로부터 무엇인가를 만들어 낼때 비로소 시작된다고 할 수 있을 것이다. (qu'est-ce que c'est "être photographie?")

Timur Si-Qin "Basin of Attraction" at Bonner Kunstverein / MOUSSE CONTEMPORARY ART MAGAZINE
MOUSSEMAGAZINE.IT

좋아요 댓글 달기 공유하기

[6]

Image comme médium
8월 2일 오후 2:03 · 🌐

You don't remember me
[번역 보기](#)

Marlon Brando stars in Superman Returns
A montage of the digital mapping done to have Marlon Brando reprise his role as Jor-El for Superman Returns.
YOUTUBE.COM

좋아요 댓글 달기 공유하기

[7]

 **Image comme médium**
7월 29일 오후 7:46 · 🌐

[8]

Suaire de Turin: négatif du visage du linceul de Turin

un drap de lin jauni de 4,42 mètres de long sur 1,13 mètre de large montrant l'image-empreinte très floue (de face et de dos) d'un homme présentant les traces de blessures correspondant à un crucifiement. La représentation figurant certains détails de la Crucifixion de Jésus de Nazareth décrite dans les évangiles canoniques est l'objet de piété populaire et est considérée par l'Église catholique comme une icône. Certains croyants la vénèrent comme une relique insigne, le « Saint-Suaire ». Le linceul est conservé depuis 1578 dans la chapelle de Guarini de la cathédrale Saint-Jean-Baptiste de Turin.

[번역 보기](#)



 **Image comme médium**
7월 29일 오후 12:46 · 🌐

[9]

"(...) En quoi le Référent de la Photographie n'est pas le même que celui des autres systèmes de représentation. J'appelle « référent photographique », non pas la chose facultativement réelle à quoi renvoie une image ou un signe, mais la chose nécessairement réelle qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de la photographie. La peinture, elle, peut feindre la réalité sans l'avoir vue."

La chambre claire, RB

[번역 보기](#)

👍 좋아요 💬 댓글 달기 ➦ 공유하기

작성된 순서

 **Image comme médium** SNS 상에 이미지/텍스트는 즉흥적인 반응을 기대한다. 바로 답 글을 달고 즉흥적으로 공감 또는 반대 입장을 표현 하면서 글 또는 이미지가 실타래처럼 위한다.

좋아요 · 답글 달기 · 7월 29일 오후 12:48

 **Image comme médium** "La peinture, elle, peut feindre la réalité sans l'avoir vue." : comme l'image numérique

좋아요 · 답글 달기 · 7월 29일 오후 12:50

 **Image comme médium** "On ne peut jamais nier que la chose a été là. Et puisque cette contrainte n'existe que pour elle, on doit la tenir, par réduction, pour l'essence même, le noème de la Photographie" RB

좋아요 · 답글 달기 · 7월 29일 오후 12:59

[10]

 **Image comme médium**
8월 2일 오후 2:05 · 🌐

Hologram Concert

[번역 보기](#)



Crypton Future Media - Hatsune Miku -- World is Mine

Japan's newest singing sensation is a... Hologram. No, that's not a typo! It's amazing where technology is headed these days! Over in Japan Cryton Future...

YOUTUBE.COM

Image comme médium
7월 26일 오후 12:39 · 🌐

Prisma App: photography -> painting
번역 보기



Prisma App For iOS Turns Your Photos Into A Work Of Art, Literally [Download] | Redmond Pie
It may seem difficult to believe, but there was a time when editing a photo with a filter or an overlay was hugely complex and required huge amounts of processing...
REDMONDPIE.COM

좋아요 댓글 달기 공유하기

작성된 순서

Image comme médium 사진을 페이팅 "느낌"으로 변형시키는 것에 대한 관심
좋아요 · 답글 달기 · 7월 26일 오후 12:40

Image comme médium Interest for transforming photo into "image" which has painting feeling. But this is not a painting: this is an image.
번역 보기
좋아요 · 답글 달기 · 7월 26일 오후 1:34 · 수정됨

댓글을 입력하세요...

[11]

Image comme médium
7월 25일 오후 3:10 · 🌐

<http://orderartwork.com/>



温软画廊|油画|O2O|画廊|软装饰|北京|字画 - Powered by ECShop
温软画廊多年来向全球提供高品质的各种风格的原创、定制和临摹纯手绘油画、国画、书画作品、墙绘和艺术摆件，她拥有众多全职专业画家、签约画家和画师以满足它各种档次订单需要，在北京和温州有实体店，红星美凯龙授权油画书画专...
ORDERARTWORK.COM

좋아요 댓글 달기 공유하기

[12]

Image comme médium
7월 20일 오후 1:37 · 🌐

Cecile B. Evans: Hyperlinks or It didn't happen
번역 보기



Cecile B. Evans: Hyperlinks or It Didn't Happen
VIMEO.COM | 작성자: DISMAGAZINE

좋아요 댓글 달기 공유하기

공유 1회

댓글을 입력하세요...

[13]

Image comme médium
7월 25일 오후 3:01 · 🌐

Parker Ito, Co-workers,
PBBvx.123456789101112son_of_cheeto131415161718192021222324, 2015

[번역 보기](#)



PBBvx.123456789101112son_of_cheeto131415161718192021222324

PARKERITO.COM

[14]

Image comme médium
8월 1일 오후 5:36 · 🌐

"On dit souvent que ce sont les peintures qui ont inventé la Photographie (en lui transmettant le cadrage, la perspective albertinienne et l'optique de la camera obscura). Je dis: non, ce sont les chimistes. Car le noème « Ça a été » n'a été possible que du jour où une circonstance scientifique (la découverte de la sensibilité à la lumière des halogénures d'argent) a permis de capturer et d'imprimer directement les rayons lumineux émis par un objet diversement éclairé. La photo ... [더 보기](#)

[번역 보기](#)

좋아요 댓글 달기 공유하기

작성된 순서

Image comme médium La chambre claire, le chapitre 34, RB
[번역 보기](#)
좋아요 · 답글 달기 · 8월 1일 오후 5:37

댓글을 입력하세요...

[15]

Image comme médium
7월 29일 오전 9:15 · 🌐

"(...) En un sens, je l'ais jamais « parlé », je n'ai jamais « discours » devant elle, pour elle; nous pensions sans nous le dire que l'insignifiance légère du langage, la suspension des images devait être l'espace même de l'amour, sa musique. Elle, si forte, qui était ma Loi intérieure, je la vivais pour finir comme mon enfant féminin. Je résolvais ainsi, à ma manière, la Mort est la dure victoire de l'espèce, si le particulier meurt pour la satisfaction de l'universel, si... [더 보기](#)

[번역 보기](#)

좋아요 댓글 달기 공유하기

1명 작성된 순서

공유 1회

김민우 I am reading Roland Barthes' Chambre Claire again. If I count how many times I listen to the audio provide by Collège de France, I must listen to/read this book for more than 20 times. But I think that every time there is a new and touching sentence. A... [더 보기](#)
[번역 보기](#)
좋아요 · 답글 달기 · 7월 29일 오후 1:38 · 수정됨

댓글을 입력하세요...

[16]