Document generated on 08/05/2025 8:47 p.m.

ETC

Le technologique comme manière de penser la photographie

Marie-Josée Jean

Number 44, December 1998, January–February 1999

URI: https://id.erudit.org/iderudit/35435ac

See table of contents

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)
1923-3205 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Jean, M.-J. (1998). Le technologique comme manière de penser la photographie. *ETC*, (44), 29–35.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 1998

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

LE TECHNOLOGIQUE COMME MANIÈRE DE PENSER LA PHOTOGRAPHIE

Marcel Blouin, Autoportrait, panoramique A360, tiré de la série Saint-Barnabé Sud, approche raisonnée et alchimie, 1997. 82 x 11 cm. Détail. Image numérique imprimée au jet d'encre.

Il semble difficile de parler de la photographie sans convoquer son noème ou de la regarder sans y voir une effigie du passé. Car l'image photographique – c'est devenu un lieu commun – nous reconduit invariablement à ce qui a été, à cet instant de la prise dont Roland Barthes nous a si finement révélé les mécanismes dans son célèbre ouvrage *La Chambre claire*[1]. Ce texte a rapidement fait figure d'autorité dans les écrits sur la photographie, à un point tel qu'il est devenu fort difficile de penser la photographie sans faire resurgir le *ça a été*. Cet ouvrage a révélé plus qu'un mode de préhension de la photographie, il a institué une ère vertigineusement nostalgique, c'est-à-dire une ère absorbée par le passé. Car chez Barthes, la photographie alimente l'illusion de conserver les traces d'un passé révolu et d'ailleurs, la photographie du *Jardin d'hiver* fournit l'argumentaire le plus construit sur ce thème : Barthes utilise cette photographie comme refus du deuil en maintenant l'illusion d'une relation avec sa mère décédée. On peut facilement déceler dans son attachement pour cette image l'ancrage indiciel – au sens peircéen de la connexion dynamique avec l'objet et surtout, avec la mémoire de la personne pour laquelle il sert de signe[2] – propre au travail du deuil.

Une esthétique de la fascination

Ce deuil, partiel, est un des mythes fondateurs du signe photographique et suppose une esthétique fascinée par le *cela-a-été*. Barthes confirme : « [...] ce qui me fascine dans la photo — et, vraiment, les photographies me fascinent — c'est quelque chose où la mort a son mot à dire, certainement[3] ». Non seulement Barthes a-t-il exhumé les traits spécifiques de l'image photographique mais son discours théorique a permis de modéliser le regard que l'on pose depuis sur elle, ainsi que le démontre avec justesse Philippe Dubois :

«La photographie comme manière de voir. En général. Les traits définitionnels de cette manière (qui ne serait pas exclusivement barthésienne mais dont Barthes offre un cas de figure exemplaire) sont assez divers tout en restant constant : un art de la découpe et du prélèvement, de l'arrêt et de la fixation, du saisissement et de l'extraction, qui présuppose une logique temporelle de la discontinuité et une philosophie de la contingence»[4].

Plus qu'une manière de voir, le regard photographique de Barthes recouvre une manière de penser, et cela se vérifie au fil de ses textes, à travers lesquels il a analysé aussi bien l'objet photographique que le cinéma ou la littérature. Son processus est fort simple, fondé sur la manière dont la photographie scrute, découpe et fragmente le monde pour mieux en saisir les éléments le constituants. C'est ainsi que le regard qu'il jette sur un film d'Eisenstein[5] procède par interruption du flux filmique, véritable arrêt sur image, qui lui permettra de palper le temps de celle-ci, et d'en saisir toute la matérialité. Ce qui étonne dans ce processus analytique c'est la détermination de Barthes à figer le temps, et ainsi accentuer la propension de l'image à s'ancrer dans le passé de la captation. Alors même qu'au cœur du flux filmique, l'image comme entité est insaisissable, inscrite dans le continuum du temps qui défile vers le futur, suivant la logique de la narration. Nous saisissons dans ce regard scrutateur et vertical, l'essence même du

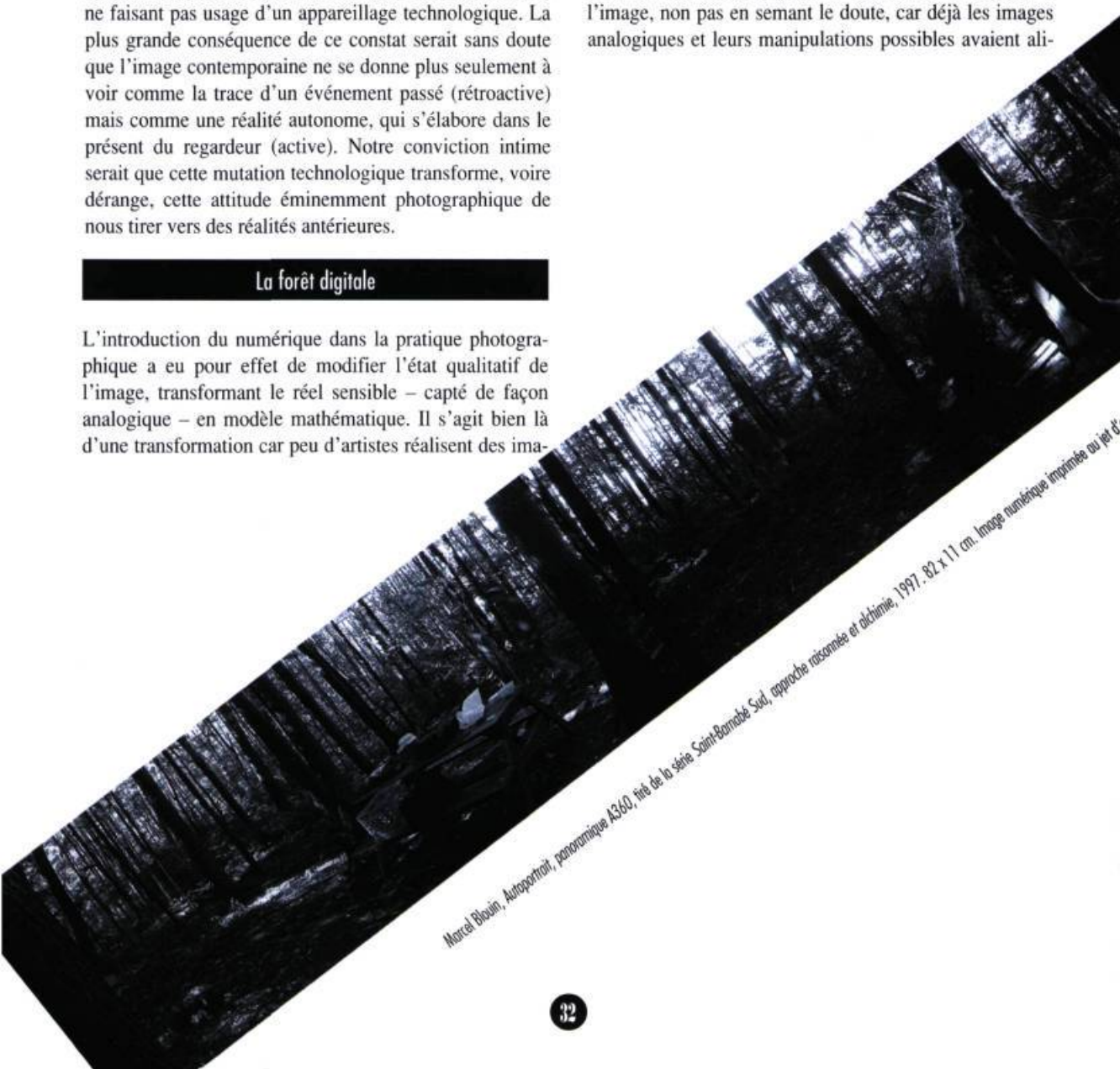
Zoe Beloff, *Beyond*, 1997. Image panoramique sur cédérom.

regard photographique de Roland Barthes : un regard tout entier motivé par le « désir ontologique », et cela au détriment des déterminations singulières des images.

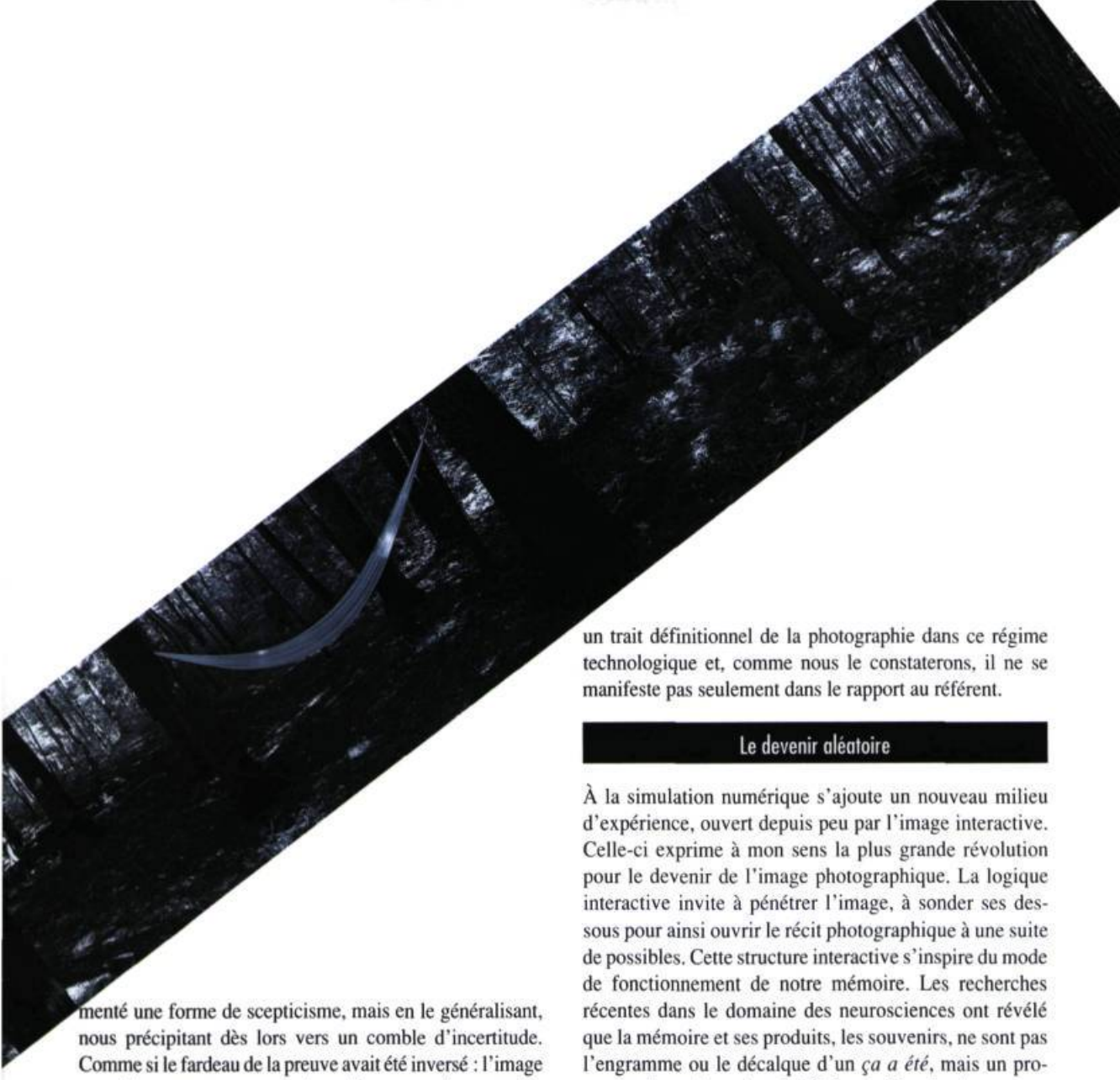
La question à se poser alors est de savoir si l'on parviendra un jour à s'affranchir de cette nostalgie qui travaille le regard que nous posons sur la photographie. L'image contemporaine a su ouvrir tout un champ de possibles et anticiper de ce fait une nouvelle attitude face à l'image. Dès le début des années quatre-vingts, sous l'impulsion d'une ouverture multidisciplinaire, la photographie est devenue peu à peu installative, elle a déjoué le réel ontologique par la mise en scène, ou encore par des effets de surface empruntés à la tradition picturale ou à la vidéo. Ces stratégies, souvent subversives à l'égard du noème photographique, ont eu pour effet de donner préséance à l'événement de l'expérience plutôt qu'à celui de sa genèse, et c'est en réalisant la distance qui la sépare du passé que la photographie s'est alors constituée comme expérience esthétique. Cette attitude déjà observable dans plusieurs productions photographiques contemporaines offre, à mon sens, un éclairage nouveau sur les motifs de la récente alliance de la photographie et des technologies informatiques. Pourrions-nous voir dans cette mutation technologique une nouvelle manière de penser la photographie, une nouvelle modalité du regard que nous posons sur elle ? À plusieurs égards, la photographie actuelle semble travaillée en profondeur par les manières de voir et de penser des technologies, et cela même chez des artistes ne faisant pas usage d'un appareillage technologique. La plus grande conséquence de ce constat serait sans doute que l'image contemporaine ne se donne plus seulement à voir comme la trace d'un événement passé (rétroactive) mais comme une réalité autonome, qui s'élabore dans le présent du regardeur (active). Notre conviction intime serait que cette mutation technologique transforme, voire dérange, cette attitude éminemment photographique de nous tirer vers des réalités antérieures.

La forêt digitale

L'introduction du numérique dans la pratique photographique a eu pour effet de modifier l'état qualitatif de l'image, transformant le réel sensible – capté de façon analogique – en modèle mathématique. Il s'agit bien là d'une transformation car peu d'artistes réalisent des images de synthèse entièrement programmées dans la logique des nombres; la tendance étant plutôt à la numérisation des images photographiques, sur lesquelles les artistes ensuite interviennent. Ainsi, il semble bien que l'image numérique conserve un peu du noème photographique, et cela malgré la propension du transcodage numérique à lier les informations par association plutôt que par relation de cause à effet, à transformer la valeur plastique de la photographie et à privilégier les points de vue enchevêtrés de la réalité. Le référent informe toujours l'image numérique.
Plusieurs ne perçoivent que des aspects négatifs dans cette culture numérique, y voyant l'avènement d'une nouvelle ère, celle de l'ambivalence, puisque dans les nouveaux mondes virtuels – soi-disant en cours d'élaboration – la Réalité serait peu à peu confondue avec la fiction. Aussi, à l'encontre de cette idée, je soutiendrai que nous n'avons pas à craindre cette déréalisation annoncée. Ce qui se joue dans l'élaboration de l'ère technologique serait plutôt la transformation profonde de nos habitudes perceptuelles. L'ère des médias analogiques a instauré un nouveau rapport au monde, caractérisé par une croyance en l'image, laquelle a donné naissance à l'industrie de l'information. C'est ainsi que nous supposons que l'information visuelle que nous consommons au quotidien possède un ancrage dans la réalité, de par sa nature indicielle, étant toutefois conscient que cette information peut avoir été biaisée par le point de vue idéologique de son diffuseur. L'avènement de la culture technologique a transformé ce rapport à l'image, non pas en semant le doute, car déjà les images analogiques et leurs manipulations possibles avaient ali-



Marcel Blouin, Autoportrait, panoramique A360, tiré de la série Saint-Barnabé Sud, approche raisonnée et alchimie, 1997. 82 x 11 cm. Image numérique imprimée au jet d'



menté une forme de scepticisme, mais en le généralisant, nous précipitant dès lors vers un comble d'incertitude. Comme si le fardeau de la preuve avait été inversé : l'image numérique est trompeuse, jusqu'à preuve du contraire. Cette mutation a des incidences certaines sur notre façon de voir, modifiant en profondeur le paradigme du regard photographique, de sorte que la perception que nous avons de *ce qui a été* ne sera plus jamais la même.

L'*Autoportait, panoramique A360*, de Marcel Blouin, est un cas de figure exemplaire pour la compréhension de cette nouvelle façon de percevoir l'image. Cette œuvre offre au regard la vue panoramique d'une forêt — une vision circulaire étendue sur le plat de son support — qui nécessite d'être parcourue lentement si l'on veut saisir tous les menus objets qu'elle recèle. Un regard attentif révélera une silhouette, celle de l'artiste apparemment, qui fait retour de manière équivoque, produisant alors une sorte de vertige du temps. Dans cette mise en image particulière, il y a une rupture avec cette idée d'un temps photographique unique et c'est alors que l'on devine être en face d'une forêt digitale. Cette connexion temporelle, dont les césures sont imperceptibles, a effectivement été réalisée par procédé de liaison numérique. Cette procédure réalise une collusion, propre à la simulation numérique, entre le réel et le virtuel, ce qui annonce un nouvel état de l'image, fictif et en même temps tourné vers l'authenticité de son référent. La réalité est augmentée par procuration. Ce supplément pourrait être considéré comme un trait définitionnel de la photographie dans ce régime technologique et, comme nous le constaterons, il ne se manifeste pas seulement dans le rapport au référent.

Le devenir aléatoire

À la simulation numérique s'ajoute un nouveau milieu d'expérience, ouvert depuis peu par l'image interactive. Celle-ci exprime à mon sens la plus grande révolution pour le devenir de l'image photographique. La logique interactive invite à pénétrer l'image, à sonder ses dessous pour ainsi ouvrir le récit photographique à une suite de possibles. Cette structure interactive s'inspire du mode de fonctionnement de notre mémoire. Les recherches récentes dans le domaine des neurosciences ont révélé que la mémoire et ses produits, les souvenirs, ne sont pas l'engramme ou le décalque d'un *ça a été*, mais un processus dynamique dont l'efficience découle de sa capacité à transformer les événements vécus de façon à permettre à l'individu de s'adapter à toutes les éventualités du présent. La mémoire serait de type rhizomatique[6], en tant qu'elle « n'est pas faite d'unités, mais de dimensions ou plutôt de directions mouvantes. [Elle] n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel [elle] pousse et déborde[7] ». Par conséquent, les images induites par la mémoire seraient le produit d'un agencement, un « devenir autre », qui relie les souvenirs à la perception, aux émotions et à l'imagination. Une mémoire en devenir met en évidence les caractéristiques systémiques du cerveau et dévoile son pouvoir de création. Tout ceci anticipe, de ce fait, le fonctionnement rhizomatique de l'image interactive.

L'œuvre de Zoe Beloff, intitulée *Beyond*, est emblématique de cette logique de l'interactivité : les images recèlent des hyperliens qui s'offrent comme des rencontres aléatoires, mystérieuses, à explorer pour notre propre plaisir. Ces hyperliens, véritables petites poches de possibles, sont incarnés par les images étranges d'objets, de diagrammes ou de présences fantomatiques, dans l'attente d'être révélés par le toucher scrutateur du curseur. À ce regard pénétrant, attiré par la profondeur, s'ajoute la possibilité de circuler sur l'image, à tâtons, et d'y découvrir

un réseau inextricable de portes, de pièces et d'escaliers de ce qu'on apprend être un asile abandonné. La vision circulaire qu'offre chacune des images – le logiciel utilisé par Beloff permet effectivement de faire le tour de chacune des pièces visitées – interpelle la forme ancienne du panorama, ancêtre de la photographie et du cinéma, et qui annonçait déjà l'avènement de la société du spectacle.

C'est bien ce dont il s'agit dans l'œuvre de Beloff, une invitation au spectacle auquel nous introduit d'ailleurs la voix d'un bateleur : « Du spectacle ! De l'émotion ! De l'action ! De l'histoire ! ». Un spectacle qui ramène le passé technique du XIX[e] siècle à notre présent technologique et qui du coup, en marque la distance. Comme le souligne avec justesse Jean Louis Boissier dans sa proposition pour une esthétique de la saisie, l'image interactive transforme les paramètres de réception propres à la logique du spectacle[8]. Sous l'égide de cette logique, le spectateur est assujetti à une attitude contemplative, à ne pas confondre avec la passivité. Face à toute image, photographique y compris, notre regard circule activement sur la surface, percevant des stimuli visuels, eux-mêmes susceptibles d'amener à notre esprit d'autres images mentales, de nature perceptive ou mnésique, lesquelles offriront un cadre de référence à notre expérience. Pour être plus juste, il nous faut définir le mode de réception propre à la logique du spectacle dans les termes d'un temps organisé et pré-programmé, ce qui explique que le spectateur semble plus absorbé par la pensée que par l'action. Il en va tout autrement dans la logique interactive, laquelle exhorte le spectateur à l'action, offrant un vaste choix de parcours à l'intérieur d'un dédale textuel ou visuel. L'interactivité, pourrions-nous résumer, est déterminée par une logique de l'action, laquelle opère des transformations signifiantes sur l'œuvre en cours d'élaboration. Ce qu'ajoute l'interactivité au regard photographique, c'est l'accessibilité à tout un monde de possibles dans l'attente d'être activé. Tout comme la mémoire rhizomatique, la structure interactive est un processus dynamique dont le récit s'enrichit à chaque fois que l'image est actualisée. Et cette actualisation est déterminée par l'action de chaque spectateur en présence, lequel fait intervenir de nouvelles images ou encore déclenche une bande sonore. Le récit de l'image se constitue alors sur la base d'un devenir aléatoire.

L'ordinateur transforme notre rapport à la photographie, devenant un véritable espace d'organisation des textes, des images, du son, et cela en temps réel. Le regard interactif de la photographie nous occupe au temps présent, car il reconduit constamment l'image dans le présent de l'élaboration. La tendance du regard photographique à muséifier le passé est dès lors déjouée par les effets d'interactivité, de transformations et d'actualisation des images.

Vers une nouvelle pensée photographique

Pour plusieurs, photographier est un rite qui s'apparente à l'embaumement. Pour Roland Barthes, la photographie est une image « funèbre » du fait qu'elle renvoie, et ce de

Zoe Beloff, *Beyond*, 1997. Image panoramique sur cédérom.

façon exclusive, à l'instant qui *est* passé. Selon ce dernier, la photographie est comprise comme une manifestation nostalgique – qui se traduit par une attraction irrésistible pour *ce qui a été* – et participe, de ce fait, au travail du deuil. Certes, la photographie nous informe sur *ce qui a été* mais son contenu ne peut être réduit à cette seule adhérence au réel passé. Aborder la technologie comme possible renouvellement du regard photographique annonce une nouvelle façon de voir et de penser la photographie. Comme idée d'une réalité augmentée par le numérique ou encore par le devenir aléatoire de l'image, il semble que la logique technologique fasse désormais figure de modèle. Faut-il voir dans cette nouvelle avenue qu'empruntent les photographes contemporains une volonté de s'affranchir du travail du deuil, leur permettant de se détacher du passé pour mieux investir notre présent ?

La perspective esquissée dans ce texte suggère que l'on pourrait refaire un modèle opératoire pour la photographie à partir de la logique technologique, résolument multidisciplinaire, et qui permettrait alors de se détacher d'une conception barthésienne de la photographie, attachée à la spécificité du médium. Mais il ne faut pas s'y tromper, ce nouveau modèle ne sous-tend d'aucune manière la disparition du modèle très finement élaboré par Barthes. Il profile seulement une voie parallèle, une autre, pour la pratique photographique.

MARIE-JOSÉE JEAN

NOTES

1 On se souviendra que la *description* de cette image de sa mère alors enfant hante son ouvrage. Pourtant, cette image n'est jamais visible pour le lecteur, Barthes ayant préféré ne pas la reproduire. Cf.: *La chambre claire. Note sur la photographie*, Éditions de l'étoile, Gallimard, Seuil, 1980.

2 Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978, p. 158.

3 Roland Barthes, « Entretien avec Roland Barthes. Le plaisir de l'image », dans *France Culture*, le 7 décembre 1977.

4 Philippe Dubois, « Le regard photographique de Roland Barthes », *La recherche photographique*, n° 12, juin 1992, p. 68.

5 Roland Barthes, « Notes de recherche sur quelques photogrammes d'Eisenstein ». Cet exemple est tiré du texte de Philippe Dubois, *op. cit.*, p. 67.

6 Deleuze oppose deux types de systèmes : l'un est arborescent et caractérisé par son organisation binaire et hiérarchique, l'autre est rhizomatique, c'est-à-dire qu'il n'a ni commencement ni fin. Les principes qui caractérisent le rhizome — connexions, hétérogénéité, rupture asignifiante, cartographie — déterminent les fondements de sa théorie des multiplicités. Gilles Deleuze, « Introduction : Rhizome », *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 9-37.

7 Deleuze et Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977, p. 31.

8 Jean-Louis Boissier, « Une esthétique de la saisie », dans *Les Technimages, Revue d'esthétique*, n° 25, 1994, p. 35.