Document generated on 08/10/2025 5:04 a.m.

ETC MEDIA

La photographie avalée par le numérique

Sylvain Campeau

Number 106, Fall 2015

URI: https://id.erudit.org/iderudit/79454ac

See table of contents

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

2368-030X (print)
2368-0318 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Campeau, S. (2015). La photographie avalée par le numérique. *ETC MEDIA*, (106), 44–47.

Tous droits réservés © Revue de d'art contemporain ETC inc., 2015

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/

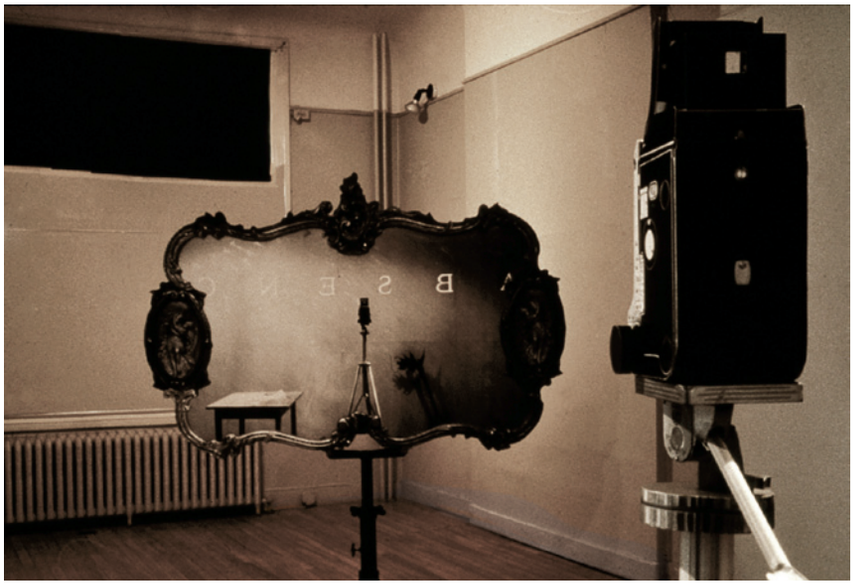
érudit

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/

LA PHOTOGRAPHIE AVALÉE PAR LE NUMÉRIQUE



Roberto Pellegrinuzzi, *Absence*, 1985. Installation ; épreuves à la gélatine argentique, bois, appareil photo, trépied, miroir. Pierre-François Ouellette Art Contemporain.

Je suis un peu embarrassé d'être présenté comme un spécialiste de l'art numérique. Je n'ai pas l'impression de l'être. Je me suis surtout intéressé à la photographie et à la vidéographie, aux installations aussi. Mais j'ai cru bon d'accepter l'invitation lancée par Isabelle Lelarge parce que je croyais pouvoir apporter quelque chose. J'ai vu, après tout, la photographie être tout à la fois rehaussée, dérangée et bouleversée par l'intrusion numérique. Je suis ici en fait parce que j'ai été agacé par l'espèce de frénésie critique autour du numérique et que cela m'a porté à la réflexion sur cette réalité. J'ai voulu mesurer l'impact de l'arrivée du numérique.

Car je suis d'avant cette ère du numérique. Je suis un dinosaure, amené à la photographie par ses aspects d'indice, d'acte et de rapport analogique; disciple gagné à tout cet appareil critique et théorique qui s'est développé au cours des 1980-1990. Je suis venu à la critique et à l'essai sur la photographie par accident, dirais-je. Doctorant en études littéraires, je me suis fait dire qu'il fallait écrire, trouver le moyen d'être publié dans des revues spécialisées. J'ai compris ce que je voulais bien comprendre; j'ai écrit, autant que faire se pouvait. Mais sans nécessairement le faire dans des revues dont la seule mention dans mon curriculum vitae aurait été utile à ma carrière universitaire. En plus, la photographie commençait à devenir un médium privilégié dans le monde des arts visuels. Il me semblait que je pouvais comprendre et maîtriser les impacts théoriques de toute la réflexion autour du médium, que mes études en littérature, dans des départements assez vendus, à l'époque, à cette nouvelle mode théorique qu'était la sémiotique, m'en avaient donné la capacité. Voire que ma connaissance pratique du médium, car j'ai aussi un certificat en photographie commerciale, allait me donner une longueur d'avance dans le monde de l'écriture critique. J'ai donc écrit, écrit et écrit. Et ça continue !

Je l'ai fait dans cette période qui a immédiatement suivi la publication de l'essai de Philippe Dubois, *L'Acte photographique*. Cet écrit déterminant a amené le monde de la critique et des historiens de l'art à poser un regard différent sur la photographie. Et je crois bien qu'il a aussi influencé les artistes et marqué leur pratique. Comment expliquer autrement des œuvres où la matière photographique, son dispositif, ses objets, ses conditions de possibilités techniques, son histoire, ses références les plus décisives soient autant partie prenante de l'œuvre ? Je pense évidemment aux travaux de Roberto Pellegrinuzzi où toutes les composantes du travail de la photographie finissent par être présentes, dans une sorte de mise en abîme en action, dans l'image.

Mais avant d'aller plus loin, je veux rappeler, et là, je me répète quelque peu, combien cette intrusion du numérique dans le paysage analogique de la photographie a été, pour les uns, source d'enthousiasme et d'engouement, pour les autres, occasion de scepticisme. Moi, je faisais partie des seconds. Et il me semble, encore aujourd'hui, qu'on n'est pas encore tout à fait parvenus à séparer ce qu'il reste d'étroitement photographique dans la photographie et ce qui a été introduit en elle de typiquement numérique. Après tout, il y a encore bien des photographes qui utilisent couramment des appareils argen-

Jean-Pierre Aubé, *Electrosmog*, Venise, 2015.

Jon Rafman, *9-Eyes*, en cours.

tiques, produisant des négatifs qui sont par la suite numérisés pour produire des œuvres par impression numérique. Tout ce qui relève donc de la captation est encore photographique, bien que l'inscription de l'image ne se fasse plus sur négatif, mais bien sur un capteur et que cette image devienne information codée plutôt qu'analogon de taille réduite. Bref, le mode opératoire de la photographie est encore déterminant.

Aussi, quand je prends en compte ce qu'il a fallu d'intervention technique pour en arriver au projet *9-eyes*, de Jon Rafman, je crois comprendre comment informatique et photographie en viennent à combiner leurs efforts pour construire des images.

Jon Rafman produit des images-photos en sollicitant l'assistance du GSV. Google Street View est un service qui a été lancé en mai 2007 dans le but de compléter Google Maps et Google Earth. Il permet de visualiser à 360° le panorama d'un lieu situé sur une voie urbaine ou rurale, prenant des images depuis un véhicule équipé de caméras, le Google Street Car, chargé d'effectuer les prises de vues. Le travail de l'artiste n'est donc pas de se déplacer et d'aller à la rencontre des images à faire, mais il demeure chez lui, devant son ordinateur, laissant les caméras du Google Street Car accomplir la saisie d'images, au hasard des pérégrinations des véhicules. Évidemment, cela demande une longue recherche et beaucoup d'assiduité. Mais cette création d'œuvres repose aussi sur une expérience déléguée. Le numérique sert ici, par l'entremise d'internet et d'images saisies de manière automatique, d'extension à la photographie. Il permet une délégation des fonctions ordinairement exercées par l'artiste. Il ne s'agit plus, disons, pour faire image, de chercher dans la chair du monde, dans le continuum espace-temps de la réalité, ce qui peut paraître intéressant et signifiant à capter en images. Il suffit de s'approprier des photos ready-made que l'on trafique à peine, depuis une position fixe. Dans tout ce processus, la photographie, ses modalités, ses façons de faire, sa singularité technique sont en quelque sorte avalées par le numérique qui en reproduit les modalités après s'être approprié son modus operandi. Pour un artiste qui reste assis devant son ordinateur, il y a toute une chaîne d'opérations déléguées, toute une mouvance purement machinique.

Il ne s'agit plus d'un travail indiciel, d'une manière de pointer vers ce qui est déjà là et que l'artiste a saisi selon une manière, un art, une esthétique qui lui appartiennent en propre. Il ne s'agit pas non plus d'une saisie et d'une incrustation opérées grâce aux propriétés photosensibles de certaines matières, reproduisant un analogon, un alter imago minuscule de ce qui sera reproduit en plus grandes dimensions. Il s'agit d'une appropriation où la matière propre de la photographie n'est plus, mais relève du signal, du transcodage d'informations. « L'informatique, écrit Pierre Barboza, permet de représenter le réel par le chiffre, elle ne le reproduit pas. Cependant, la lignée technique des images numériques intègre des procédés indiciels[1] ». Mais cela se fait dans une certaine dénaturation de sa manière de faire. Dans la saisie photographique, dans l'imprégnation des substances photosensibles, l'incrustation, la solidification de l'image, il y avait une sorte de communauté des matières à travers les opérations, une persistance de l'image depuis son état latent jusqu'à son existence sur celluloïd, puis sur papier. Cela n'est plus. Il y a, maintenant, encodage. Le langage informatique conduit à ignorer le caractère indiciel de la photographie « au profit exclusif d'une symbolisation numérique, rompant ainsi avec les principes analogiques de la reproduction[2]. »

En plus, un certain caractère de spécificité s'est perdu. Le vu est une information dont le numérique se nourrit, mais il le fait à l'égal de n'importe quelle autre information, fut-elle de nature scripturaire, sonore ou vidéographique. Pour le numérique, tout est information, tout peut se réduire à un code binaire. Tout est de même nature. Parce que c'est ainsi que l'art peut devenir numérique, au prix d'une sorte de mise à niveau. La matière propre du médium est absorbée dans celle du numérique qui n'en a aucune.

Mais cette disparition, cet avalement du photographique par le numérique, signifie-t-il pour autant que le numérique ne fait que refaire autrement ce que réalisent déjà d'autres médiums ? Qu'il n'est pas, en propre, médium, mais appropriation des autres médiums, ravalement de ceux-ci à son seul mode opératoire à lui, dans une dissolution des opérations propres et singulières des autres médiums ? Qu'en regard de ceux-ci, il n'a pas de spécificité autre que cette fonte en lui, saisie, usurpation des modalités et des conditions de possibilité de médias qui lui préexistent, accaparateur et voleur d'opérations qui perdent, noyées en lui, tout ce qu'elles pouvaient avoir de singulier et de caractéristique ? Ce serait voir la chose d'un œil un peu simpliste. Et dépréciatif, depuis une perspective de critique gagnée totalement

au fonctionnement analogique et dérangé dans son appréciation critique par ce qu'il ne peut voir que comme une perte de spécificité.

Envisager le numérique ainsi, c'est le comprendre de manière purement comparative et non pour ce qu'il est par lui-même. Mais il est vrai que ce qu'il est par lui-même entre en relation avec ce que sont et peuvent être bien d'autres médias. Sa nature serait donc cette appropriation qui ressemble à une sosification, une reprise de ce qu'a fait avant lui le médium qu'il a absorbé et dont il a repris à son compte le mode opératoire.

Cela est évident pour toute image photographique ingérée par la panoplie numérique de l'ordinateur. Mais dans le cas de Jon Rafman, comme dans celui de ceux qui ont eux aussi sollicité les Google Street Views, cela va plus loin. Dans le sillage du numérique et de sa logique signalétique est né Internet, qui est une mise en relation mondiale des postes informatiques, une interconnexion infinie, un moutonnement incommensurable des échanges entre individus. Certes, Internet a permis à Jon Rafman, comme à d'autres[3], de se mettre à l'affût d'images inédites, prises aux quatre coins du monde, dans la plus pure impunité, retranché et peinard dans le confort de sa maison. Mais il a aussi étendu les possibilités de captations. Et il les a mises à la portée du plus grand nombre, grâce à cette globalisation des échanges.

Il se pourrait bien ainsi que cette exploitation que le numérique fait de la photographie parachève sa dimension d'acte. Car par le biais du numérique et de l'internet, de cette interaction constante monde-sujet et sujet-sujet que permettent ces innovations, l'utilisateur agit. Il lui est loisible de communiquer avec autrui, de capter des images du monde via internet, de s'approprier des images déjà prises et de les faire voyager, de procéder à des enregistrements sonores et de s'en emparer par téléchargement. Par le calcul qui encode les données, images fixes, images animées, bandes sonores, écrits, l'utilisateur, artiste ou non, agit et construit des éléments de représentation qu'il peut mettre au service d'une idée ou d'un projet. On le voit avec Facebook, où les divers usagers mettent au service d'une présentation publique d'eux-mêmes écrits, confessions et images. Comme on le voit aussi avec Instagram et YouTube, Vimeo et tous les autres médias dits, à juste titre, sociaux.

Il y a bien un artiste qui a cherché à nous donner un aperçu unique sur les modulations de fréquence et sur le signal, numérique ou non. Il s'agit de Jean-Pierre Aubé.

Cela a commencé avec *Save the Waves*, installation présentée à la Fonderie Darling. Il avait alors capté et rendu audibles les mouvements des champs électromagnétiques, habituellement imperceptibles pour l'oreille humaine. À l'aide de récepteurs d'ondes VLF (VLF – *very low frequency*), il était parvenu à faire entendre les manifestations sonores de la magnétosphère et à reproduire par la suite les sons émis par des phénomènes électromagnétiques comme les aurores boréales et les éclairs.

Maintenant, c'est à un projet de relevé de toute notre activité communicationnelle qu'il s'emploie. Jean-Pierre Aubé nous revient de Venise où il est allé faire la saisie, lors des journées d'ouverture de la Biennale, de l'electrosmog de la sérénissime. À l'aide d'antennes rudimentaires faites maison, de bâtons de hockey attachés ensemble, il capte les ondes émanant des nombreux appareils de téléphonie cellulaires et des tablettes électroniques du public de la Biennale. Ce faisant, il arrive à tailler dans la chair même de la médiasphère numérique, dans la représentation tangible des ondes de partout émises et captées, dans leur réseau d'échanges continuels. Il parvient à donner du corps à ces ondes et à ces signaux. Ce que Jon Rafman exploitait pour faire ses images, Jean-Pierre Aubé, lui, en expose purement et simplement la matière ondulatoire. On pourrait croire, avec lui, qu'on a enfin réussi à représenter la substance même du numérique et du signal dont il dépend.

Nos villes sont encadrées d'antennes et de tours de communication qui sont les relais de cette occupation des ondes. Jean-Pierre Aubé, en quelque sorte, en intercepte la signature ou la modulation et parvient à en reproduire la teneur sur des sonographes. Grâce à un logiciel conçu à cette fin, il peut voir les bandes passantes de ces échanges sur son ordinateur. L'essentiel de son travail réside évidemment dans cette captation. Mais il cherche à donner une forme à cette intense occupation des ondes par le biais d'images qui sont de simples constructions, des simulations pures et simples.

Ce que l'on peut voir dans ces représentations ou entendre dans ses travaux, c'est une forme d'énergie. La matière vibre et nous avons appris à nous servir de ces modulations pour y faire transiter toutes sortes d'éléments, sons pour commencer, mais images et textes aussi par la suite. Mais cette énergie est un lieu de passage, et les œuvres d'art qui la sollicitent épousent les multiples formes d'une constante conversion, dont on ne peut arrêter le flux en images qu'au prix d'une translation mensongère. Cela fait de l'art.

Sylvain Campeau

Sylvain Campeau est poète, critique d'art, essayiste et commissaire d'exposition. Il a publié cinq recueils de poésie, un essai sur la photographie. Deux nouveaux essais ont vu le jour récemment : *Chantiers de l'image*, en 2011 aux Éditions Nota Bene et *Imago Lexis*, page 4. *Sur Rober Racine*, aux Éditions Triptyque en 2012.

1 Pierre Barboza, *Du photographique au numérique, La parenthèse indicielle dans l'histoire des images*, Paris, Éditions L'Harmattan, collection « Champs visuels », 1996, p. 63.

2 *Ibid.*, p. 64.

3 L'artiste française Caroline Delieutraz, l'Allemand Michael Wolf, les Américains Doug Rickard et Aaron Hobson, le Belge Mishka Henner sont de ceux-ci. Comme Paolo Cirio, Nicolas Baudouin, Hans Gremmen, Gaëlle Cintré, Emilio Vavarella et Carlo Alberto Treccan.