

Université de Montréal

**Photographie d'art et culture visuelle contemporaines.
Vers des pratiques photographiques technologiques.**

par
Daniel Fiset

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques,
Faculté des arts et sciences

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de Ph.D. en histoire de l'art

Août 2018

©, Daniel Fiset, 2018

RÉSUMÉ

Cette thèse souhaite exposer la nature fluide, mobile, mouvante de la photographie contemporaine et clarifier les usages et les valeurs actuels de la photographie dans le milieu artistique et dans les pratiques socioculturelles. Nous proposons l'hypothèse d'une interpénétration des pratiques photographiques artistiques et amateurs en régime contemporain par le biais du concept de technologie (*tekhnè*), tel que déployé dans les écrits du philosophe allemand Martin Heidegger. La réflexion prend appui sur les oeuvres d'artistes modernes (Yves Klein, Shunk/Kender) et contemporains (Taryn Simon, Penelope Umbrico, Li Wei, Wendy McMurdo), ainsi que sur différents corpus de pratiques photographiques professionnelles (photojournalisme et photoreportage, documentation gouvernementale officielle) ou non-professionnelles (images prises sur des blogues et des médias sociaux). Une étude comparative de ces images variées permettra de développer une réflexion sur la photographie récente en continuité avec les pratiques imagières des 19e et 20e siècles, qui traduisent un rapport à l'espace qui serait *atopique* et un rapport au temps qui serait *métamoderne*.

Mots clés : études photographiques; art contemporain; culture visuelle; culture numérique; philosophie de la technologie; atopie; métamodernisme

ABSTRACT

This thesis explores the moving, mobile and fluid nature of contemporary photography by clarifying current uses and values of photographic practices in artistic and socio-cultural circles. We posit the interpenetration of artistic and amateur photography in a contemporary regime by way of the concept of technology (*tekhnè*) as deployed in the writings of German philosopher Martin Heidegger. This analysis builds on works by modern (Yves Klein, Shunk/Kender) and contemporary artists (Taryn Simon, Penelope Umbrico, Li Wei, Wendy McMurdo), as well as different types of professional and non-professional practices (photojournalism, official documentation, images taken on blogs or social media). A comparative study of these images will allow us to reflect on recent photography in continuity with imaging practices of the 19th and 20th centuries, defining an *atopic* relationship to space and a *metamodern* relationship to time.

Keywords: photography studies; contemporary art; visual culture; digital culture; philosophy of technology; atopia; metamodernism

TABLE DES MATIÈRES

Liste des figures	vi
Remerciements	xii
Introduction	1
Chapitre 1 : La distinction numérique. Pour une actualisation du schisme photographique	13
1.1 La théorie du médium, la théorie comme médium. Un état de la question	34
1.1.1 Premier mode : pourquoi photographier?	39
1.1.2 Deuxième mode : pourquoi ne pas photographier?	42
1.1.3 Troisième mode : comment photographier?	44
Chapitre 2 : Plaidoyer pour une ouverture photographique. Heidegger et la photographie comme dispositif technologique	47
2.1 Tracer l'étymologie de la technologie	50
2.2 Entre l'ancien et le moderne. Le danger de la technique	60
2.3 La place de l'art dans la <i>tekhnè</i>	66
Chapitre 3 : L' <i>American Index of the Hidden and Unfamiliar</i> de Taryn Simon. Cas d'étude pour une révélation technologique	69
3.1 Heidegger et la photographie comme mise en rapport	79
3.2 Michael Fried, Heidegger et les problèmes de l'automatisme photographique et du génie artistique	85
3.3 Portées du texte	99
3.3.1 La lettre avant tout	100
3.3.2 Légende, cartel, métadonnée	104
3.3.3 La métadonnée, métaphore d'une indétermination	108

photographique	
3.4 <i>Nuclear Waste Encapsulation and Storage Facility</i> . L'atopie heideggérienne	111
Chapitre 4 : La photographie comme technologie atopique	120
4.1 D'abord, une précision méthodologique	126
4.2 L'atopie et la confrontation du stéréotype	129
4.3 Les images des Jeux olympiques comme manifestation d'une atopie négative	131
4.4 Roland Barthes et la poursuite de l'atopie plaisante	147
4.5 Robert Smithson et la photographie comme atopie	154
Chapitre 5 : Fixations paradoxales. La photographie comme pratique métamoderne	161
5.1 Atopie entre utopie et dystopie	161
5.2 D'un rapport à l'espace à un rapport au temps. L'atopie par-delà le post-photographique	169
5.2.1 L'atopie contre la post-photographie	169
5.3 <i>Le Saut dans le vide</i> comme image de l'attitude métamoderne	175
5.4 Oscillation dans la thématique même. Corps flottant, corps tombant	188
5.5 Une image indéterminée de la photographie	198
Conclusion	201
Bibliographie	208
Annexe 1 - Document de la mairie de Fontenay-aux-Roses soulignant le cinquantième anniversaire du Saut dans le vide d'Yves Klein (2010)	235

LISTE DES FIGURES

Sauf indication contraire, les captures d'écran ont été faites par Daniel Fiset.

Figure 1.1 Jean-Baptiste Sabatier-Blot, *Louis Jacques Mandé Daguerre*, 1844. Daguerrotypage. 9.1 x 6.9 cm. Source : George Eastman Museum, Rochester. En ligne. <https://collections.eastman.org/objects/27621/louis-jacques-mande-daguerre>. Consulté le 25 août 2018.

Figure 1.2 Photographe inconnu, *Sans titre*, c. 1970-1975. Épreuve couleur instantanée (Polaroid SX-70). 10.7 x 8.8 cm. Source : Museum of Modern Art, New York. En ligne. <https://www.moma.org/collection/works/141082>. Consulté le 25 août 2018.

Figure 1.3 Helmut Gernsheim, en collaboration avec le Kodak Research Laboratory, d'après une image de Nicéphore Niépce, *Point de vue du Gras*, 1952 (d'après une image de 1826[?]). Épreuve au gélatino-bromure d'argent avec retouches à l'aquarelle. Dimensions non-disponibles. Source : Harry Ransom Center, Austin. En ligne. <http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/permanent/firstphotograph/history/>. Consulté le 25 août 2018.

Figure 1.4 thetrendybarista, *Saturday morning* :, 25 août 2018. Capture d'écran, application Instagram. Source : thetrendybarista. En ligne. <https://www.instagram.com/p/Bm5Ty90AQrv/?hl=en&taken-by=thetrendybarista>. Consulté le 25 août 2018.

Figure 3.1 Taryn Simon, *An American Index of the Hidden and Unfamiliar* (détail), 2004-2007. Épreuves chromogènes et textes. Dimensions variables. Vue d'installation, « Chroniques d'une disparition », DHC/ART Fondation pour l'art contemporain, Montréal, 19 janvier au 13 mai 2012. Photo : Richard-Max Tremblay. Source : DHC/ART Fondation pour l'art contemporain. En ligne. <https://dhc-art.org/chronicles-disappearance-exhibition/>. Consulté le 25 août 2018.

Figure 3.2 Taryn Simon, « Hymenoplasty, Cosmetic Surgery, P.A, Fort Lauderdale, Florida », *An American Index of the Hidden and Unfamiliar*, 2004-2007. Épreuve chromogène couleur. 94.6 x 113.7 cm. Source : SIMON, Taryn (2018). *An American Index of the Hidden and Unfamiliar*. En ligne. <http://tarynsimon.com/works/aihu/#4>. Consulté le 25 août 2018.

Figure 3.3 Taryn Simon, « Playboy, Braille Edition, Playboy Enterprises, New York, New York », *An American Index of the Hidden and Unfamiliar*, 2004-2007. Épreuve chromogène couleur. 94.6 x 113.7 cm. Source : SIMON, Taryn (2018). *An American Index of the Hidden and Unfamiliar*. En ligne. <http://tarynsimon.com/works/aihu/#13>. Consulté le 25 août 2018.

Figure 3.4 Taryn Simon, « Nuclear Waste Encapsulation and Storage Facility, Cherenkov Radiation, Hanford Site, U.S. Department of Energy, Southeastern Washington State », *An American Index of the Hidden and Unfamiliar*, 2004-2007. Épreuve chromogène couleur. 94.6 x 113.7 cm. SIMON, Taryn (2018). *An American Index of the Hidden and Unfamiliar*. En ligne. <http://tarynsimon.com/works/aihu/#5>. Consulté le 25 août 2018.

Figure 3.5 Jeff Wall, *Adrian Walker, Artist, Drawing from a Specimen in the Laboratory in the Dept. of Anatomy at the University of British Columbia, Vancouver*, 1992. Épreuve cibachrome transparente dans boîte lumineuse. 119 x 144 cm. Source : Artnet. En ligne. <https://tinyurl.com/y93pgnla>. Consulté le 25 août 2018.

Figure 3.6 Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Le jeune élève dessinant*, 1733-1738. Huile sur toile. 21 x 17.1 cm. Source : Kimbell Art Museum, Fort Worth. En ligne. <https://www.kimbellart.org/collection-object/young-student-drawing>. Consulté le 25 août 2018.

Figure 3.7 Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Le jeune dessinateur*, 1737. Huile sur toile. 81 x 64 cm. Source : Gemäldegalerie, Berlin. En ligne. <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=870570&viewType=detailView>. Consulté le 25 août 2018.

Figure 3.8 Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Le château de cartes*, 1737. Huile sur toile. 82.2 x 66 cm. Source : National Gallery of Art, Washington. En ligne. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.97.html>. Consulté le 25 août 2018.

Figure 3.9 Jeff Wall, *After "Invisible Man" by Ralph Ellison, the Prologue*, 2000. Épreuve cibachrome transparente dans boîte lumineuse. 174 x 250.8 cm. Source : Museum of Modern Art, New York. En ligne. <https://www.moma.org/collection/works/88085>. Consulté le 25 août 2018.

Figure 3.10 Jeff Wall, *A View from an Apartment*, 2004-2005. Épreuve cibachrome transparente dans boîte lumineuse. 167 x 244 cm. Source : Tate Modern, Londres. En ligne. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/wall-a-view-from-an-apartment-t12219>. Consulté le 25 août 2018.

Figure 3.11 Photographe inconnu, *BRC 7.14.10 046.jpg*, 2010. Image numérique. Description de l'image : « Visitors to Hanford's Waste encapsulation and Storage Facility got to see a glimpse of the capsules in storage inside the facility. The visit to WESF was part of the President's Blue Ribbon Commission on America's Nuclear Future visit to Hanford on July 14, 2010 ». Fait partie de l'album *Blue Ribbon Commission Visit* (4195FA23-4F9C-4505-B4D5-CCAD20358BA9). Source : UNITED STATES DEPARTMENT OF ENERGY (2018). «Blue Ribbon Commission Visit ». *Hanford.gov* En ligne. <https://www.hanford.gov/c.cfm/photogallery/gal.cfm/4195FA23-4F9C-4505-B4D5-CCAD20358BA9>. Consulté le 25 août 2018.

Figure 4.1 Penelope Umbrico, *3,221,717 Suns (from Sunsets) from Flickr (Partial)* 03/31/08, 2010. 2024 épreuves chromogènes. Chaque épreuve : 10.16 x 15.24 cm. Vue d'installation, New York Photo Festival. Source : UMBRICO, Penelope (2018). *Suns (from Sunsets) from Flickr*. En ligne.

<http://www.penelopeumbrico.net/index.php/project/suns/>. Consulté le 25 août 2018.

Figure 4.2 Penelope Umbrico, *Sun Burn (Screensaver)*, 2008. Économiseur d'écran, 365 images. Dimensions variables. Source : UMBRICO, Penelope (2018). *Suns (from Sunsets) from Flickr*. En ligne.

<http://www.penelopeumbrico.net/index.php/project/suns/>. Consulté le 25 août 2018.

Figure 4.3 Penelope Umbrico, *Suns (from Sunsets) from Flickr*, 2006. 314 images. Capture d'écran. Source : Compte Flickr de Penelope Umbrico. En ligne.

<https://www.flickr.com/people/sunsfromflickr-umbrico/>. Consulté le 25 août 2018.

Figure 4.4 Auteurs inconnus. *Collection d'égoportraits et de portraits devant l'installation Suns (from Sunsets) from Flickr de Penelope Umbrico*, 2015-2016. Miami, Perez Art Museum. Source : UMBRICO, Penelope (2018). *Suns (from Sunsets) from Flickr*. En ligne. <http://www.penelopeumbrico.net/index.php/project/suns/>. Consulté le 25 août 2018..

Figure 4.5 Olympic Delivery Authority, en collaboration avec The London Organising Committee for the Olympic and Paralympic Games, *Games Branding n° 9, 'Cycling'*, non daté (2011 ou avant). Source : MARRERO-GUILLAMON, Isaac (2012).

« Photography Against the Olympic Spectacle ». *Visual Studies*, vol. 27, n° 2, pp. 132-139. En ligne.

<https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/1472586X.2012.677497?needAccess=true>. Consulté le 25 août 2018.

Figure 4.6 Chris Dorley-Brown, *Early Shift Arriving*, 2011. Image numérique. Dimensions variables. Tiré du compte Flickr de l'artiste. La clôture bleue au fond de l'image cache le site de construction des Jeux olympiques de Londres. Source : compte Flickr de Chris Dorley-Brown. En ligne.

<https://www.flickr.com/photos/chrisdb1/5532557146>. Consulté le 25 août 2018.

Figure 4.7 Alessandra Chilà, *Lea Valley*, 2007. Image numérique. Dimensions variables. Tiré du blogue de l'artiste. La photographie documente le quartier de Hackney Wick avant sa démolition partielle en vue des Jeux olympiques de Londres. Source : CHILÀ, Alessandra (2018). *Alessandra Chilà*. En ligne. <http://alessandrachila.blogspot.com/>. Consulté le 25 août 2018.

Figure 4.8 Alexander Valov, *An Unfinished Construction Site*, 2014. Image numérique. Dimensions variables. Source : MANFRED, Tony (2014). « Photos of Sochi Looking Like a Ghost City One Month After The Olympics ». *Business Insider*. En ligne. <https://www.businessinsider.com/sochi-ghost-city-2014-3?tru=K6DEb#an-unfinished-construction-site-2>. Consulté le 25 août 2018.

Figure 4.9 Pascal Le Segretain/Getty Images, *Scandinavian supporters arrive on the Olympic Park in Barra de Tijuca wearing Viking helmets*, 2016. Image numérique. Dimensions variables. Dans la galerie de photos *Spectators enjoy Rio 2016* du site des Jeux olympiques de Rio. Source : INTERNET ARCHIVE (2018). www.rio2016.com/en/photos – August 8 Caption. IEn ligne. <https://web.archive.org/web/20160808094001/https://www.rio2016.com/en/photos>. Consulté le 25 août 2018.

Figure 4.10 Shaun Botterill/Getty Images, *Doaa Elghobashy of Egypt reacts during the match against Laura Ludwig and Kira Walkenhorst of Germany at the Beach Volleyball Arena*, 2016. Image numérique. Dimensions variables. Dans la galerie de photos *Scream for me!* du site des Jeux olympiques de Rio. Source : INTERNET ARCHIVE (2018). www.rio2016.com/en/photos – August 9 Caption. IEn ligne. En ligne. <https://web.archive.org/web/20160809050544/https://www.rio2016.com/en/photos>. Consulté le 25 août 2018.

Figure 4.11 Apple, *The Human Family*, 2016. Campagne publicitaire basée sur des images d'utilisateurs de iPhone, narrée par Maya Angelou. Capture d'écran du site web d'Apple présentant la campagne. Source : BlogDroid (2016). *Apple's Olympics Ads Features Poet Dr. Maya Angelou Reading Human Family As Part of Shot on iPhone Campaign*. En ligne. <http://www.blogdroidseattle.com/apple/apples-olympics-ad-features-poet-dr-maya-angelou-reading-human-family-as-part-of-shot-on-iphone-campaign/>. Consulté le 25 août 2016.

Figure 4.12 Arpana Rayamajhi, *Dispose*, 2014. Capture d'écran du site web. Source : RAYAMAJHI, Arpana (éd.) (2014). *Dispose*. En ligne. <http://dispose.co>. Consulté le 25 août 2018.

Figure 4.13 Robert Smithson, *Quick Millions*, 1965. Plastique coloré. 137.16 x 142.24 cm. Source : Centre Pompidou, Paris. En ligne. <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c85K9nG/r4E96kb>. Consulté le 25 août 2018.

Figure 4.14 Huw Porter, « *Suns from Flickr* » on Flickr, 2007. Image numérique, dimensions variables. Source : UMBRICO, Penelope (2018). *Suns (from Sunsets) from Flickr*. En ligne. <http://www.penelopeumbrico.net/index.php/project/suns/>. Consulté le 25 août 2018.

Figure 4.15 Penelope Umbrico, *2,303,057 Suns (from Sunsets) from Flickr*, 2007. Épreuves chromogènes (nombre inconnu). Chaque épreuve : 10.16 x 15.24 cm. Vue d'installation, Gallery of Modern Art, Brisbane. UMBRICO, Penelope (2018). *Suns (from Sunsets) from Flickr*. En ligne. <http://www.penelopeumbrico.net/index.php/project/suns/>. Consulté le 25 août 2018.

Figure 5.1 Taryn Simon, *Transatlantic Submarine Cables Reaching Land, VSNL International, Avon, New Jersey*, 2007. Épreuve chromogène couleur. 94.6 x 113.7 cm. Source : SIMON, Taryn (2018). *An American Index of the Hidden and Unfamiliar*. En ligne. <http://tarynsimon.com/works/aihu/#9>. Consulté le 25 août 2018.

Figure 5.2 Yves Klein, *Le saut dans le vide*, 1960. Épreuve au gélatino-bromure d'argent. 25.9 x 20 cm. Photo : Harry Shunk et Janos Kender. Source : Metropolitan Museum of Art, New York. En ligne. <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1992.5112/>. Consulté le 25 août 2018.

Figure 5.3 Recherche Google Street View, mot-clé « 5 rue Gentil Bernard, Fontenay-aux-Roses ». Menée le 6 juin 2018. Capture d'écran. Source : En ligne. <https://www.google.ca/maps/place/5+Rue+Gentil+Bernard,+92260+Fontenay-aux-Roses,+France/>. Consulté le 25 août 2018.

Figure 5.4 Recherche d'images Google, mot-clé « yves klein leap into the void ». Menée le 6 juin 2018. Capture d'écran. Source : En ligne. <https://www.google.ca/search?q=yves+klein+leap+into+the+void>. Consulté le 25 août 2018.

Figure 5.5 Recherche d'images Google, mot-clé « yves klein saut dans le vide ». Menée le 6 juin 2018. Capture d'écran. Source : En ligne. <https://www.google.ca/search?q=yves+klein+saut+dans+le+vide>. Consulté le 25 août 2018.

Figure 5.6 Ciprian Muresan, *Saut dans le vide – après trois secondes*, 2004. Épreuve au gélatino-bromure d'argent. 140 x 100 cm. Source : Tate Modern, Londres. En ligne. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/muresan-leap-into-the-void-after-three-seconds-p20523>. Consulté le 25 août 2018.

Figure 5.7 Yasumasa Morimura, *A Requiem: Theater of Creativity/Self-portrait as Yves Klein*, 2010. Épreuve au gélatino-bromure d'argent. 120 x 90 cm. Source : Tate Modern, Londres. <https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/hold-still>. Consulté le 25 août 2018.

Figure 5.8 Recherche Flickr. Mot-clé « levitation ». Capture d'écran. Source : En ligne. <https://www.flickr.com/search/?text=levitation>. Consulté le 25 août 2018.

Figure 5.9 Li Wei, *Flying over Venice*, 2017. Épreuve couleur. 155 x 132 cm. Source : WEI, Li (2018). *Li Wei*. En ligne. http://www.liweiart.com/english/works_photo.htm. Consulté le 25 août 2018.

Figure 5.10 Wendy McMurdo, *Avatar (i)*, 2009. Épreuve laserchrome. Dimensions variables. Source : WOLF, Sylvia (2010). *The Digital Eye : Photographic Art in the Digital Age*. Catalogue d'exposition (Washington, Corcoran Gallery of Art). New York : Prestel, p. 133.

Figure 5.11 Alvaris Falcon, *Levitation Photography: 65 Stunning Examples and Tutorials*, 2012 (mis à jour en 2018). Capture d'écran montrant une des images choisies par Falcon. Source : FALCON, Alvaris (2012). « Levitation Photography: 65 Stunning Examples ». *Hongkiat*. En ligne. <https://www.hongkiat.com/blog/levitation-photography/>. Consulté le 25 août 2018.

Figure 5.12 Kimm, *Berné*, 1888. Tirage au papier albuminé d'après négatif au gélatino-bromure d'argent. 12 x 16.9 cm. Source : GUNTHER, André (2001). « Esthétique de l'occasion. La naissance de la photographie instantanée comme genre ». *Études Photographiques*, n° 9 (mai), pp. 64-87. En ligne. <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/243>. Consulté le 25 août 2018.

Figure 5.13 Gaston de Landreville, dit Vedastus, *Nancy 1887. Prouesse photographique*, 1887, Tirage au papier albuminé d'après négatif au gélatino-bromure d'argent. 13.8 x 9.8 cm. Source : GUNTHER, André (2001). « Esthétique de l'occasion. La naissance de la photographie instantanée comme genre ». *Études Photographiques*, n° 9 (mai), pp. 64-87. En ligne. <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/243>. Consulté le 25 août 2018.

REMERCIEMENTS

Mes premiers remerciements vont à ma directrice de recherche, Suzanne Paquet, pour son regard aiguisé et intelligent, sa disponibilité et son écoute. Je suis choyé d'avoir pu travailler à ses côtés pendant près d'une décennie.

Ces recherches doctorales ont été menées grâce au soutien financier du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada ainsi que du Fonds de recherche du Québec – Société et Culture. Je tiens également à remercier le Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal pour l'appui financier et professionnel accordé tout au long de mes études, et souligner le travail de ses employés de soutien.

Merci à mes collègues de DHC/ART. Une pensée spéciale à mes camarades de l'éducation, Amanda Beattie, Emily Keenlyside, Marie-Hélène Lemaire et Tanha Gomes, des personnes aux convictions inspirantes, avec qui c'est un plaisir d'évoluer.

Mille mercis à mes parents, Sylvie Côté et André Fiset, pour leur confiance et leur ouverture.

Merci à mes collègues doctorant.e.s et à mes ami.e.s, sans qui je ne serais ici. Merci tout particulièrement à Patricia Ciccone, une précieuse collègue et alliée.

*Pour Annette et Simone,
en reconnaissance de leur travail et de leur amour*

INTRODUCTION

À première vue, il semble difficile de réconcilier photographie et magie, tant ces concepts ont été culturellement définis en opposition l'un à l'autre. La magie, fantasque, cherche à se placer en dehors de toute rationalité. Elle veut fournir une expérience qui décale, écarte et renverse notre compréhension du quotidien. Le tour de magie, une opération pratiquée par un sujet qui possède prétendument un don, trouble le regard, l'embrouille ; il déstabilise l'idée du « voir pour croire », puisque ce qui est vu ne peut absolument pas être cru. La magie révèle un écart entre l'individu et son environnement en déstabilisant l'ordre établi ; elle nous éloigne pour un court moment de toute connaissance assurée.

La photographie, par opposition, s'envisage comme une opération absolument anti-magique puisque saisissable, compréhensible, rationnelle, quotidienne, qui révèle par obéissance, qui (nous) rapporte ce qu'on veut bien qu'elle (nous) fasse voir. Si la magie trace un écart, la photographie, procédé du rapprochement, résout cet écart. La représentation photographique se fonde sur ce que Roland Barthes identifie justement, dans un ouvrage maintenant incontournable, comme l'adhésion du référent photographié à la surface photosensible (Barthes 1980, 17). Plus qu'adhésion – « immobilité amoureuse », « contigüité », poursuit Barthes (1980, 17). La minceur de l'écart entre la chose photographiée et son image prouve ainsi que la photographie se comprend comme l'opposé de la magie, qui dépend d'une distance pour exister. La

proximité caractéristique de la photographie devient ainsi ennemie d'une magie qui compte, pour opérer, sur l'espace de l'écart¹.

Le protocole scientifique qui a participé à l'invention et la dissémination des premières techniques photographiques aide également à maintenir une séparation entre magie et photographie. Le procédé photographique n'aurait rien de magique, puisqu'il découle d'une série de découvertes scientifiques observables dans le domaine de l'optique et de la chimie depuis l'Antiquité². Qui plus est, la démarche photographique établit une marche à suivre, une série d'opérations qu'il faut respecter à la lettre afin d'obtenir le résultat souhaité ; peu ou pas de place pour l'accidentel, pour l'improvisation, pour le ludique. Ce protocole aboutit à la fixation d'une image qui, normalement, aurait été condamnée à l'évanescence ; la nature de la photographie est donc de prouver irréfutablement que ce qui nous échappait peut (re)devenir tangible, disponible.

Suivant la rigueur des découvertes scientifiques qui ont aidé à la mettre au monde, la photographie est rapidement devenue une alliée du déploiement intellectuel, économique et politique des sociétés occidentales, déploiement qui lie les changements industriels, mécaniques et économiques du 19^e siècle à des processus de formation de gouvernements prétendument démocratiques, à l'époque où se conçoit ce que Adorno et Horkheimer (1974, 129) appellent l'industrie culturelle. La photographie fut récupérée quasi-immédiatement après son invention dans un programme idéologique qui l'envisage comme image de consommation massive. Cette massification de l'image, encore observable à l'ère des réseaux sociaux qui se fondent

¹ Sur la question de l'écart comme une caractéristique propre à la photographie, voir le travail incontournable de Rosalind Krauss, notamment *Le photographique. Pour une théorie des écarts* (1990).

² Sauf indication contraire, les références historiques et techniques sont tirées de ROSENBLUM, Naomi (2008). *A World History of Photography*. New York : Abbeville Press et de FRIZOT, Michel (dir.) (2001). *Nouvelle histoire de la photographie*. Paris : Bordas.

³ Pourtant, il a fallu, pour pratiquer et consommer cette nouvelle forme photographique, l'achat de nouveaux dispositifs, des équipements (appareils numériques) et de technologies de consultation et de dissémination de l'image (ordinateurs personnels, connexion haute vitesse à Internet, puis, éventuellement, téléphones intelligents et autres appareils électroniques avec caméras intégrées) qui

² Sauf indication contraire, les références historiques et techniques sont tirées de ROSENBLUM, Naomi (2008). *A World History of Photography*. New York : Abbeville Press et de FRIZOT, Michel (dir.) (2001). *Nouvelle histoire de la photographie*. Paris : Bordas.

sur le partage incessant du contenu photographique, lui ferait perdre de son caractère magique, la magie étant comprise essentiellement comme une opération individualisée. La photographie, puisqu'elle est proposée immédiatement comme l'« image de tous », n'est plus magique.

François Arago, scientifique et politicien français, annonce en 1839 la transition de la photographie d'image expérimentale, disponible à certains connaisseurs, à l'image publique, que l'on souhaite à la portée de tous, l'outil par excellence de l'éducation des masses (McCauley 1997). Dans son rapport lu à la Chambre des députés le 3 juillet 1839, Arago s'inquiète d'ailleurs de faire de l'image photographique une image « usuelle », et de décrire en long et en large le procédé (Arago 1839, 34). Arago ira jusqu'à préciser que, malgré le coût plus élevé des plaques pour le daguerréotype, qui encourage certains à poursuivre leurs recherches sur le papier comme surface photosensible, les opérateurs pourront utiliser lesdites plaques pour « recevoir successivement cent dessins différents » (Arago 1839, 35). Pour en arriver à cette massification, il a fallu, semble-t-il, retirer du domaine public toute trace mystique, réaffirmer le caractère absolument rationnel des sociétés occidentales. La méthode photographique, définie avec soin et détail par Arago dans sa présentation, se veut un exemple de cette rationalité. La photographie devient donc cette image par laquelle on souhaite retirer toute trace de subjectivité dans la représentation, lui substituant l'idée d'une objectivité procédurale supposément indéniable. Ce souhait idéologique d'une consommation massive de la photographie est à la fois la cause et le résultat d'une conception de l'image photographique comme image « républicaine », « démocratique » ou « universelle » (Arago 1839).

Pourtant, malgré qu'il s'agisse d'une image saisissable, tangible, programmée, universelle, une adéquation entre magie et photographie persiste. Elle se localise peut-être dans le rapport quasi-magique que le public semble entretenir dans l'expérience individuelle de toute représentation par l'image, ce que Philippe Dubois (1990) souligne en traçant un parallèle entre la nature indicielle des grottes de Lascaux, les écrits de

Plin l'Ancien et la photographie contemporaine. La magie de l'image réside moins dans son procédé que dans le rapport qu'un public entretient avec l'image, rapport fondé sur le devenir-fétiche de l'image photographique (Metz 1985, 90), sur un certain animisme de l'image (Mitchell 1994 ; Mitchell 2005). Vilém Flusser pousse cet argument plus loin en affirmant que les images sont des manifestations magiques, puisqu'elles renversent la linéarité et la causalité du texte historique, permettant à ceux qui en font l'expérience des renversements spatio-temporels, laissant la place à d'autres espaces (Flusser 2000, 9). Dans *Towards a Philosophy of Photography* (2000), Flusser établit une relation dialectique complexe entre le texte et l'image, relation qui font se succéder l'un à l'autre les temps d'une histoire basée sur la prépondérance d'un phénomène (ou d'une représentation culturelle) devant l'autre. Cette dialectique est basée sur l'invention de l'écriture, d'une part, et, d'autre part, sur l'arrivée de la photographie au 19^e siècle : entre ces deux moments forts se déploie une histoire ambivalente et complexe, où les deux modes de représentation semblent se battre amicalement l'un contre l'autre. Le texte représente justement l'histoire, le concept ; l'image, le pouvoir magique, l'*imagination*. La photographie, une image technique, dépendante du savoir développé par le texte, simultanément inventée/découverte au 19^e siècle grâce à la mise en place de certaines conditions techniques et politiques, devient alors pour le philosophe la porte de sortie d'un monde texto-centriste, la solution à la crise de l'histoire.

S'il y a trace d'une magie photographique, elle se trouve également chez certains opérateurs qui, charmés dès la fin du 19^e siècle par la mise en marché d'un médium qui leur promet une aisance du procédé (*you press the button, we do the rest*), pratiquent la photographie tel un rite de passage (Bourdieu 1965 ; Sontag 1977). La magie photographique s'installe aussi dans le rituel, dans le geste signifiant performé pour marquer un temps hors-linéaire et créer un espace autre. La photographie actuelle, pourtant différente de la photographie argentique sur laquelle ont réfléchi la plupart des auteurs cités précédemment, accélère cette lancée magique du 19^e siècle. Après tout, la photographie numérique reste une représentation en bonne et due forme ; elle est

également un rituel intégré de manière efficace dans notre quotidien. À l'heure actuelle, la magie du rituel photographique ne semble qu'aller en accélérant. Après la révolution Kodak (Brunet 2000), la rentrée scolaire s'accompagne d'une photographie de l'enfant attendant l'autobus ; les anniversaires sont marqués par la prise d'une image devant le gâteau de fête. Après la révolution Instagram, l'achat d'un café s'accompagne d'une photographie de sa mousse ; tout moment spontané de l'expérience urbaine peut être photographié et médiatisé immédiatement.

La transition de l'image technique argentique à l'image technologique numérique, pour les praticiens, semble s'être faite sans grande douleur, tant la technologie numérique est aujourd'hui omniprésente, autant dans les usages amateurs, quotidiens et sociaux de la photographie que dans ses usages professionnels³. La distinction entre photographie argentique et photographie numérique est pourtant un problème épineux pour les théoriciens des études photographiques et ce, malgré les ressemblances conceptuelles et philosophiques des deux procédés. Les théoriciens contemporains, se retrouvant devant cette « deuxième » photographie qui n'aurait d'analogie que son apparence, que ses opérations, ont eu de vives réactions à l'arrivée du numérique, réactions qui vont d'un retour réflexif à l'histoire médiatique de la photographie à la déclaration d'une mort certaine du médium, en passant par l'insistance sur l'étude de phénomènes photographiques qui ont pourtant toujours existé – la retouche, par exemple – mais qui, en régime numérique, semblent de plus en plus problématiques, mettant en échec la conception moderniste de la photographie comme un médium du témoignage (Elkins 2008 ; Lipkin 2006 ; Kelsey et Stimson 2008 ; Ritchin 2008).

La photographie est effectivement modulée par plusieurs changements culturels significatifs dès la fin du 20^e siècle qui ont un impact sur notre façon de vivre chacun de

³ Pourtant, il a fallu, pour pratiquer et consommer cette nouvelle forme photographique, l'achat de nouveaux dispositifs, des équipements (appareils numériques) et de technologies de consultation et de dissémination de l'image (ordinateurs personnels, connexion haute vitesse à Internet, puis, éventuellement, téléphones intelligents et autres appareils électroniques avec caméras intégrées) qui s'inscrivent dans une logique marchande du capitalisme tardif, notamment par une insistance sur l'obsolescence programmée, la rapidité du cycle de consommation et l'installation de rapports de force plus complexes et sournois quant à la marchandisation du produit photographique.

ses aspects, c'est-à-dire à la fois sa création, sa production, sa transmission, sa dissémination, sa circulation, son caractère d'ubiquité et la désuétude dans laquelle elle tombe rapidement. Le premier changement, s'il semble d'ordre strictement matériel ou pratique, a eu des conséquences culturelles et économiques qu'il est difficile d'ignorer dans une étude de l'état actuel de la photographie. Il s'agit du passage de la photographie argentique (ou analogique), effectivement imprimée et matérialisée, à la photographie numérique (ou *digitale*, en quelque sorte, performée par les doigts), généralement virtuelle, subséquemment dématérialisée pour le transit et *rematérialisée* pour la consultation par le dispositif⁴. Performée par les doigts, dans ce cas, s'avère une expression particulièrement juste pour exprimer la chaîne d'opérations que subit l'image photographique, de sa production sur un téléphone intelligent à sa diffusion sur un réseau social. Ce réseau opératoire, tel ces jeux de fils croisés entre les doigts d'un enfant, se fonde sur le placement judicieux de l'information des usagers-participants au réseau de la photographie.

De la même manière que la caméra Kodak, qui arrive à la fin du 19^e siècle, signe une transition du marché de l'image au marché du dispositif de production, la commercialisation de la technologie numérique marque une transition du marché du dispositif de production à celui du dispositif de circulation et de présentation de l'image. Ces deux bouleversements du marché de l'image ne sont pas sans conséquences pour la pratique et l'expérience commune de la photographie. Dans l'histoire canonique de la photographie argentique, on remarque un certain conditionnement du sujet par les limites techniques du médium. C'est le cas des

⁴ L'anglais *digital*, contrairement au français *numérique* qui fait référence au code binaire qui constitue l'image photographique, a pour effet de lier la pratique contemporaine de la photographie à son incarnation analogique en traçant un parallèle entre les deux types d'appareils-photo qui fonctionnent de la même manière, en appuyant sur un bouton pour déclencher la fermeture de l'obturateur. La métaphore du doigt comme organe du photographe, puisque responsable « du déclic de l'objectif », est d'ailleurs mentionnée dans la *Chambre claire* de Roland Barthes (1980, 32). La conception de la photographie numérique dans un continuum historique, par opposition à l'insistance d'une distinction ontologique entre la photographie analogique et la photographie numérique, est une avenue particulièrement riche pour nos recherches doctorales. Cette inscription dans un continuum indique notamment que la photographie, avant d'être une technique, est une pratique culturelle avec ses codes et sa « grammaire » (Sontag 1977, 3). À ce sujet, voir Kelsey et Stimson 2008.

premières photographies d'actualité dans les années 1840 où, devant la volonté de documenter l'évènement tel qu'il se déroule, devant l'appareil, le photographe se bute aux longs temps d'exposition du daguerréotype, se retrouvant devant l'image-fantôme d'un lieu public qui ne porte pas la trace de ce qui vient de s'y dérouler (Lavoie 2001, 160-3).

Cette nouvelle façon de pratiquer une culture, de la générer, d'y participer, se fonde particulièrement sur la présence quasi-envahissante des médias sociaux dans la vie actuelle. Ces médias sociaux (par exemple, Facebook, Twitter, Tumblr, Instagram ou Snapchat) sont des structures de dissémination du contenu qui insistent sur un renversement - parfois complètement faussé, envisageable mais pas nécessairement envisagé⁵ - de la chaîne habituelle de consommation culturelle. Les photographies, en régime contemporain, apparaissent ainsi aux usagers comme une nouvelle « surface signifiante », pour reprendre l'expression de Flusser (2000, 8), qui couvre tels la rocaille ou le stuc des architectures baroques, la complexité codée des réseaux et des algorithmes qui sous-tendent, retiennent et fondent ces images. La photographie sur les réseaux sociaux est exemplaire du rapport ubiquitaire que nos sociétés entretiennent avec la photographie, alors que le capitalisme tardif promeut une médiation visuelle du quotidien centrée « autour de la consommation constante [d'images] et de la saturation technologique »⁶ (Hand 2012). Peut-être plus que l'image en soi, en régime numérique, c'est le réseau de médiation photographique qui apporte la valeur de témoignage de l'image, qui permet d'en retracer la création et, éventuellement, les modifications par divers usagers, comme si chaque représentation photographique avait maintenant le potentiel de devenir, pour reprendre l'expression de W.J.T. Mitchell (1994, 35), une *méta-image* qui réfléchit à sa condition d'image et à sa production.

⁵ Nous parlons ici du potentiel publicitaire des réseaux sociaux, qui a rapidement été saisi par les diverses industries du capitalisme tardif et de la prépondérance du partage de contenus préexistants sur la création de nouveaux contenus.

⁶ Nous traduisons de l'anglais.

Nous sommes arrivés à un moment où une réflexion sur l'état actuel de la photographie nécessite un réinvestissement magique comme celui qui l'habitait au tout début de son existence, alors que le fantasme de la fixation de l'image latente aperçue dans une *camera obscura* animait les proto-photographes dans leurs laboratoires improvisés. Ainsi, imaginons une brèche dans le tissu spatio-temporel, celui-là même que la photographie a aidé à définir comme continu, linéaire, conséquent, qui relierait les années 1830 à aujourd'hui. Dans l'ouverture de cette brèche arriverait, parmi nous, l'un des proto-photographes du 19^e siècle : Nicéphore Niépce, Louis Daguerre, William Henry Fox Talbot, Hippolyte Bayard, Hercules Florence. Comment réagirait ce fondateur lorsqu'il constaterait que ce que l'on désigne comme photographie est radicalement différent de ce qu'ils appelaient, au milieu du 19^e siècle, photographie? Voudrait-il encore l'appeler ainsi? Aucune fixation de l'objet sur une surface photosensible, de moins en moins de caméras et de plus en plus de dispositifs multifonctions, un encodage plutôt qu'une inscription, une absolue facilité du procédé, une viralité de l'image : devant ce médium qui pourrait aisément porter un nouveau nom tant il diffère techniquement et conceptuellement du procédé argentique, le vocable « photographie » persiste. Pourquoi?

Apportons une première réponse, dont la portée se développera dans le cadre de cette thèse : bien que les techniques aient changé depuis le 19^e siècle, il semble persister une certaine image de la photographie liée à ses fonctions sociales et culturelles qui n'ont peu ou pas changé, à part pour leur ubiquité et leur accélération. Pour mieux réfléchir le rapport qui est entretenu avec la photographie, nous avons choisi de nous concentrer plus particulièrement sur la photographie artistique contemporaine. Les images étudiées seront alors considérées à la fois comme des pratiques artistiques et, plus largement, comme des pratiques imagières de la culture visuelle contemporaine, symptomatiques des rapports sociaux et culturels que nous établissons avec la photographie. Ce faisant, le projet de thèse est à la fois ancré dans le domaine plus circonscrit de l'histoire de l'art et dans le champ élargi de la culture visuelle.

Nous croyons que la photographie artistique contemporaine, en cristallisant certaines des tensions qui semblent inhérentes au médium dans son incarnation numérique (matériel/immatériel, esthétique/cosmétique, culturel/industriel), s'envisage plus que jamais comme un milieu sensible, un intermédiaire, un espace discursif (Rancière 2008). Elle est un des marqueurs d'un nouveau langage par lequel et dans lequel divers acteurs (artistes, amateurs, consommateurs) rendent visible un rapport distinct à la représentation imagée. Plus qu'un moyen de production, la photographie contemporaine, une *tekhnè* liée à la *poiesis* et à l'*espitème*, au faire et au savoir, porte plus que jamais une fonction de révélation (*bringing-forth*)⁷ (Heidegger 2000, 12-3). Mais, que révèle la photographie contemporaine? Surtout, comment et pourquoi le révèle-t-elle?

À la lecture des théories de Flusser et d'autres auteurs qui ont eux aussi traité de la pratique de la photographie numérique après les années 1990, un constat s'impose quant à l'essence même du médium : l'image photographique, d'abord apparue comme une image technique au 19^e siècle, est devenue une image *technologique*. Cette image technologique présente des usages et des valeurs en continuité avec les pratiques des deux siècles derniers, mais est rendue visible selon des modes de circulation renouvelés qui encouragent l'indétermination du contenu photographique, traduisant un rapport spatio-temporel qui serait particulier à la photographie actuelle. Après un premier chapitre qui offre un retour sur l'état des études photographiques actuelles par un examen en trois temps de son histoire, nous présenterons au deuxième chapitre les opérateurs théoriques principaux de la thèse, soit les concepts de *technique* et de *technologie* présentés dans « La question de la technique » (« *Die Frage nach der Technik* ») de Martin Heidegger. Nous chercherons, dans le troisième chapitre, à mieux comprendre cette transition de la technique à la technologie, ce que

⁷ Nous utilisons comme première source la traduction anglaise de Heidegger plutôt que la traduction française puisque son rapport au langage est particulièrement riche en allemand et que l'anglais reflète un peu mieux cette pluralité de sens que le français. Les citations relevées de l'anglais ont ensuite été repérées dans le texte français plutôt que traduites par nous.

nous ferons à l'aide des écrits de Heidegger sur la technologie et de la série photographique *An American Index of the Hidden and Unfamiliar* de Taryn Simon. Il semble également que la photographie actuelle nous oblige à reconsidérer son rapport à l'espace, tant dans sa production que dans son expérience. L'espace a été un concept particulièrement important dans la réflexion sur les particularités de la photographie, réflexion menée de front par plusieurs théoriciens depuis la deuxième moitié du vingtième siècle (Bazin 1958; Krauss 1977; Barthes 1980; Dubois 1990; Damisch 2001). Il est maintenant essentiel de penser les pratiques photographiques numériques du quotidien, celles que l'on rend publiques par l'utilisation des réseaux sociaux, en termes d'*atopie*. Ainsi, à la fin du troisième chapitre et au quatrième chapitre, la notion d'*atopie* sera déployée à l'aide des recherches de Roland Barthes, d'Yves Millet et d'Helmut Willke, puis explicitée à l'aide des pratiques de Taryn Simon et de Penelope Umbrico. Des corpus non-artistiques, caractérisés par leur aspect pluriel, s'ajouteront à l'analyse : la couverture médiatique des Jeux olympiques d'été de Rio en 2016, puis la campagne publicitaire d'Apple *The Human Family*.

La transition d'une image technique à une image technologique montre également que la condition de la photographie, suivant les bouleversements techniques qu'elle subit depuis les années 1990 alors que le numérique devient le procédé photographique le plus populaire, ne doit plus se déterminer par des vecteurs strictement matériels ou ontologiques ; la photographie, une image mouvante, se module et se transforme selon l'endroit dans lequel elle se transige et le réseau par lequel elle est diffusée. Alors que la chaîne d'opérations photographiques s'allonge et se reforme constamment, il apparaît important, dans le cinquième chapitre, de réfléchir aux rapports temporels qui sous-tendent et qui forment les pratiques photographiques actuelles. Pour ce faire, nous étudierons un petit corpus formé de *Le saut dans le vide*, réalisé en 1960 par Yves Klein, que nous analyserons à l'aide de projets qui remanient la performance initiale de Klein, mais aussi à l'aide de photographies de corps en lévitation, faites par des artistes en arts visuels ou par des amateurs, puis médiatisés sur des blogues ou la plateforme de partage d'images Flickr.

Une fois cette transition de la technique à la technologie proprement identifiée, comment qualifier ou envisager cette technologie? Une fois clarifiés les nouveaux rapports à l'espace, au temps, à l'art et au texte qu'implique la photographie actuelle, comment la situer historiquement et conceptuellement? S'agit-il d'une technologie moderne axée sur le contrôle humain et l'encadrement (*enframing*) des ressources « naturelles » (Heidegger 2000), d'une technologie postmoderne consciente de ses défauts mais incapable de proposer un autre ordre de potentialité, ou s'agit-il d'une technologie métamoderne, qui oscille entre les deux paradigmes culturels (Vermeulen et Van der Akker 2010)?

En plus, cette recherche doctorale souhaite situer la pratique artistique actuelle dans un moment d'indétermination du contenu photographique. En quoi les images photographiques produites par les artistes diffèrent-elles de projets d'autres photographes professionnels ou même d'autres photographes amateurs? Est-il toujours nécessaire ou utile d'établir une distinction propre entre ces types d'image? Cette distinction est-elle le fruit d'un moment historique aujourd'hui révolu, celui du modernisme et de la spécificité artistique? Le principe essentiel de la démarche, ces textes produits tour à tour par l'artiste, le commissaire, l'historien ou le théoricien qui viennent justifier la pertinence (ou l'actualité) des productions par l'image dans le milieu circonscrit des arts visuels, est-il devenu caduc? En régime contemporain, dans l'« après-art » tel qu'envisagé par David Joselit (2012), cette distinction est-elle toujours valide, au-delà de sa spécificité professionnelle, politique ou légale?

À cet effet, nous souhaitons exposer la nature fluide, mobile, mouvante de la photographie, à l'image de celle dont on fait l'expérience au quotidien, sur plusieurs plateformes. Nous chercherons à étudier et à comprendre la médiation de la photographie actuelle à l'échelle micro plutôt que macro ; en s'intéressant aux petits gestes posés par les usagers de la photographie plutôt qu'aux grands déplacements de la masse photographique, nous souhaitons ainsi préciser la nature et clarifier les

usages actuels de la photographie dans le milieu artistique et dans les pratiques socioculturelles.

CHAPITRE 1. LA DISTINCTION PHOTOGRAPHIQUE. POUR UNE ACTUALISATION DU SCHISME NUMÉRIQUE

« all the modern things / like cars and such / have
always existed / they've just been waiting on a
mountain / for the right moment / listening to the
irritating noises of dinosaurs / and people babbling
outside / it's their turn now »

Björk Guðmundsdóttir, *The Modern Things*, 1995

« à la vérité, donc, il a fallu renoncer. L'imminence ne
saurait durer et il faut être seul, il faut le savoir ».

Jacques Derrida, *Aletheia*, 1996

Depuis sa fondation au début des années 2000, la *Camera & Imaging Products Association* (CIPA), constituée d'un regroupement de fabricants de caméras numériques, produit des états généraux sur la production mondiale d'appareils photographiques numériques. Ces rapports, qui inventorient la quantité annuelle d'appareils expédiés aux commerçants pour la vente au détail partout à travers le monde, dressent un portrait des conditions économiques dans lesquelles se développe présentement le marché de la photographie (CIPA 2018). La CIPA remarque depuis quelques années un déclin important dans la quantité de caméras numériques distribuées à l'échelle mondiale, en réponse à une baisse de demande chez les consommateurs actuels d'appareils photographiques. Ce déclin pourrait très bien, à la première lecture, confirmer un essoufflement quant aux pratiques et usages de la

photographie par les consommateurs contemporains, alors que les 19^e et 20^e siècles, notamment dès l'arrivée d'Eastman Kodak sur le marché (Brunet 2000), ont été témoins d'un engouement accru pour l'image photographique et les dispositifs qui permettent de la produire.

Cette hypothèse de l'essoufflement photographique est tout de suite réfutée en prenant compte de cette déferlante de médias sociaux et d'applications mobiles (Facebook, Twitter, Instagram, Snapchat, Tumblr, Flickr) qui se basent sur l'envoi, le partage et la consultation de contenu, presque exclusivement photographique, produit (ou non) par les usagers connectés par ces réseaux. C'est donc dire que la photographie numérique a su intégrer rapidement les pratiques quotidiennes ; image devenue « banale » (Hand 2012, 2), la photographie reste un matériau structurant de l'expérience sociale actuelle, mais par des dispositifs, des économies et des écologies qui prennent d'autres formes que celles qui prévalaient pour la production, la diffusion et la réception de la photographie argentique, voire de la photographie numérique des années 1990 et du début des années 2000.

Évidemment, la perte de marché des appareils photographiques numériques conventionnels⁸, qui ne représente par ailleurs qu'un ralentissement dans la consommation des dispositifs et non un ralentissement dans la production et la consommation d'images photographiques en soi, s'oppose à une augmentation des ventes de téléphones intelligents⁹ et autres appareils électroniques avec lesquels on

⁸ Par appareils numériques photographiques conventionnels, nous entendons les appareils numériques de type *point and shoot* ou *reflex* qui sont construits sur le même principe qu'une caméra argentique ou qui imitent l'allure d'une caméra argentique, c'est-à-dire un boîtier avec lentille, bouton-déclencheur et viseur.

⁹ Bien que le terme suppose une prétendue intelligence d'un dispositif qui est purement matériel, ce qui donne à l'objet une agentivité troublante, nous nous résignons, dans cette thèse, à utiliser le terme « téléphone intelligent », traduction directe de l'anglais « smartphone » acceptée par l'Office québécois de la langue française, ou OQLF. Le téléphone intelligent, selon l'OQLF, se définit comme un « téléphone cellulaire qui, en plus d'offrir des fonctions téléphoniques, intègre un assistant numérique personnel qui le transforme en un outil de communication hybride capable de traiter et de transmettre par voie radioélectrique des données informatiques ou multimédias » (OQLF 2010). Notons que l'OQLF n'ajoute pas, dans sa définition de téléphone intelligent, la capacité photographique de ces appareils, mais note

peut photographier, statistique rapportée par une étude de l'Union internationale des télécommunications, ou UIT (2013, 4)¹⁰. Ces outils de production des images photographiques sont devenus des systèmes de communication à part entière, à partir desquels il est possible de créer, d'envoyer, de partager et de consommer les représentations photographiques sans avoir à changer de dispositif pour effectuer l'une ou l'autre des étapes de la chaîne d'opérations. Ainsi, les pratiques photographiques actuelles, caractérisées par l'utilisation de dispositifs numériques comme outils de représentation et par la consommation massive de dispositifs de production de l'image autres que les appareils photos numériques *conventionnels*, se déploient et se refondent dans un moment d'accélération et d'expansion (*catastrophe and progress*) qui semble typique de l'« évolution¹¹ culturelle [et économique] du régime capitaliste tardif¹² » qui s'étend jusqu'à notre époque (Jameson 1991, 47)¹³.

Ce changement général dans la consommation et la production de la photographie, qui encourage et demande la participation de tous ceux qui se connectent aux réseaux sociaux, est notamment caractérisé par « une expansion prodigieuse de la culture à

le potentiel de communication hybride et la transmission multimédiale comme caractéristiques essentielles de ce type de téléphones.

¹⁰ On estime que 1,46 milliard de téléphones intelligents ont été expédiés pour la vente pour l'année 2017, selon des statistiques d'IDC, une firme américaine d'analyse et de *consulting* pour les technologies de l'information. Les statistiques sont détaillées à <https://www.idc.com/promo/smartphone-market-share/vendor>.

¹¹ Par évolution, Jameson (1991) n'entend pas un jugement de valeur positif mais plutôt un mouvement qui se structure par le prétendu progrès du système économique mis en place lors de la rédaction de son essai.

¹² La périodisation historique du capitalisme offert dans les écrits de Fredric Jameson et le vocable *capitalisme tardif* (*late capitalism*) ont été vertement critiqués par Alex Callinicos dans *Against Postmodernism: A Marxist Critique* (1991). Callinicos voit en ce découpage une intuition culturelle de Jameson plutôt qu'une véritable compréhension des phénomènes économiques qui sous-tendent la périodisation offerte par Jameson. Le débat est ramené dans *9.5 Theses on Art and Class* de Ben Davis (2013, 161-2) ; suivant les écrits de David Harvey (1989), Davis préfère utiliser néolibéralisme, terme qui selon lui rend justice aux crises économiques successives, à la dérégulation économique et au jeu du libre-marché mis en place dès les années 1970. Bien que la position de Davis soit tout à fait justifiable, nous préférons utiliser, pour cette thèse, le découpage offert par Jameson. Ce choix s'explique de deux façons ; d'abord, il s'agit du vocable réutilisé par la majorité des auteurs lus pour cette thèse et, ensuite, l'arrivée du capitalisme tardif s'arrime avec le début de l'utilisation des techniques photographiques numériques, alors que la doctrine néolibérale existe depuis le début du 20^e siècle et que sa définition est beaucoup plus fluctuante.

¹³ Pour cette citation comme pour les citations suivantes, sauf indication contraire, nous traduisons de l'anglais.

travers la sphère sociale, jusqu'à ce que tout ce qui appartienne à la vie sociale – de la valeur économique au pouvoir de l'État, en passant par les pratiques et la structure de la psyché elle-même – puisse être considéré comme "culturel" » (Jameson 1991, 36). C'est ainsi dire qu'il y a une *perméation* culturelle dans toutes les sphères de l'organisation sociale, y compris celles qui se targuaient d'être strictement scientifiques, objectives ou naturelles¹⁴. Cette vision d'une culture explosée et infiltrée dans toutes les sphères d'activité s'oppose à la conception d'une culture « semi-autonome », un espace réflexif et utopique qui flotterait au-dessus du monde des considérations pratiques, pour reprendre une autre figure de Jameson (1991). Cette perméation culturelle passe par l'utilisation grandissante des technologies de l'information et de communication dans tous les domaines depuis les années 1970 (Castells 2010, 5), technologies qui réorganisent la façon dont les usagers des réseaux font l'expérience du quotidien. C'est à travers ces architectures numériques qu'une grande majorité des citoyens établissent maintenant un contact – ou, autrement dit, effectuent des séries de médiations – avec le monde qui les entoure, par une série de dispositifs de laquelle fait partie tout appareil permettant la prise de vue photographique.

La présence fantasmatique de la « révolution technologique des technologies d'information (*the technological revolution of information technology*) » (Castells et Hall 1994) – tour à tour célébrée ou décriée – a manifestement une influence directe sur la culture contemporaine, à la fois dans la délimitation de ses étendues, dans sa production et dans sa conceptualisation critique. C'est dans ce déploiement « culturel » que les théoriciens, les artistes et le grand public ont développé des attitudes contradictoires face à l'omniprésence des dispositifs technologiques de toutes sortes

¹⁴ Pensons entre autres aux diverses sciences naturelles, la biologie en tête de liste, qui ont vu leurs arguments essentialistes/à prétention objective sur le genre et l'identité sexuelle critiquées avec justesse par des théoriciens des études du genre, des études féministes, des études *queer*. Ceci expose la dimension idéologique des positions scientifiques et la nécessité de penser un modèle hybride et expansif qui prend en compte la science, la nature, la technologie et la culture comme modes d'existence complémentaires. À ce sujet, voir Latour 1991a et Latour 2012.

dans les systèmes de production et de consommation culturels¹⁵. Ces attitudes vont de l'évitement néo-luddite au techno-fétichisme, en passant par une insistance sur le potentiel hybride, transdisciplinaire et révolutionnaire de ces technologies, remarqué entre autres dans les domaines de l'histoire de l'art (Lipkin 2006) et des études visuelles (Mitchell 1992, Lister 1995). À cet effet, remarquons que la figure qui revient le plus souvent dans les écrits sur la photographie numérique est celle de la révolution, qui présuppose que l'image numérique introduit une telle nouveauté dans les pratiques et usages culturels de la représentation qu'il est impossible de réfléchir le numérique en continuité avec son incarnation précédente. L'avènement de la photographie numérique ferait ainsi évènement, et les acteurs se doivent de prendre position, à la manière de citoyens qui choisissent de se battre d'un côté des barricades ou de l'autre dans une révolution qui, elle, se déploie dans un espace exclusivement physique. Cette image d'une révolution de la représentation photographique, bien qu'elle mérite d'être nuancée, cadre assez bien avec la vision infiltrée de la culture que propose Jameson pour distinguer les sociétés contemporaines (ou postmodernes) des sociétés modernes.

Notons également comme conséquences de cette transition matérielle, économique et culturelle de la représentation photographique des ouvertures vers une possible restructuration sociale de l'assemblée politique (Latour et Weibel 2005), notamment quant à la question de la participation publique/civique des citoyens dans cette assemblée (Rancière 1995). Les dispositifs de photographie numérique, en permettant des formations mobiles et mouvantes d'un contenu public et social, pointent vers une potentielle réorganisation du vivre-ensemble, une reconfiguration possible des modes d'action politique et sociale qui sont mis en place depuis des siècles : ce faisant, la participation civique et l'existence citoyenne s'envisage plus que jamais, entre autres grâce aux médias sociaux et aux photographies qui s'y trouvent, comme une série de

¹⁵ Nous entendons par « dispositifs technologiques » toute technologie d'information qui permet à une masse d'utilisateurs de produire, diffuser et recevoir du contenu culturel sur différents réseaux qui se forment entre les utilisateurs : par exemple, des ordinateurs personnels, des appareils numériques, des « téléphones intelligents », des réseaux sociaux.

micro-attitudes, de gestes individualisés et atomisés, plutôt qu'une série de macro-actions polarisées et paradigmatiques¹⁶. Ainsi, la révolution numérique annoncée par certains chercheurs des études visuelles et des études photographiques aurait le potentiel d'être à la fois strictement mécanique (ou esthétique) et plus largement politique, soulignant les modalités d'échanges de ces deux régimes de partage du sensible (Rancière 2000).

Cette transition numérique indique finalement la nécessité de reconsidérer plusieurs principes culturels hérités à la fois de la tradition philosophique des Lumières et du système de production capitaliste, principes que le modèle technologique réfute ou complexifie : linéarité historique, organisation rationnelle des disciplines scientifiques et artistiques, logique cartésienne et supériorité de l'esprit sur le corps, fondement d'une distinction nette entre subjectivité et objectivité, spécificité médiale (Deleuze et Guattari 1980 ; Adorno et Horkheimer 1974 ; Schatzki *et. al.* 2000 ; Manning 2008, 19). C'est entre autres ce que propose Björk Guðmundsdóttir, compositrice et musicienne électronique qui, dans les paroles de *The Modern Things*, une chanson de 1995 citée en exergue, répond aux pourfendeurs des technologies contemporaines en intégrant ces *choses modernes* dans une nouvelle structure rhizomique (Deleuze et Guattari 1980, 13), synchronique et simultanée (Latour et Weibel 2005) échappant à toute linéarité historique et à toute causalité conceptuelle. Ainsi, les *choses modernes* - les voitures, les ordinateurs, les appareils photos, les séquenceurs et synthétiseurs - attendaient derrière nous, maintenant dévoilées ; c'est à nous de les intégrer, d'en disposer de manière juste et efficace aux endroits nécessaires. Le bon usage de ces technologies dans le domaine artistique (ou par les amateurs) dépend entièrement du rapport éthique que l'on souhaite établir avec elles, à la fois en tant qu'individu et en tant que corps social.

¹⁶ Au sujet du vivre-ensemble et de la singularité dans la pluralité, voir Nancy 1996. Pour une compréhension de l'activité politique comme une sérialisation de micro-gestes, voir entre autres la conception du neutre chez Barthes (2007).

Si Björk choisit de célébrer la potentialité de la technologie à la fois dans ses textes, dans ses compositions musicales et dans les dispositifs de diffusion de sa musique¹⁷, d'autres auteurs choisissent d'éviter complètement la question de la technologie dans leur étude des représentations photographiques artistiques, au profit d'une étude plus conceptuelle de l'image qui oblitère le tournant technologique et son effet sur la théorie contemporaine. Cette oblitération a pour premier effet de rendre le texte hors du temps, ou plutôt hors de son temps, prouvant qu'il est toujours possible d'estimer et d'étudier une photographie sans passer par les ramifications mécaniques de sa production et/ou par un constat éthique sur la validité et la justesse de sa production. Dans *Aletheia*, court essai publié pour la première fois en 1993¹⁸, Jacques Derrida propose une de ces méditations, qui traite de la nature de la photographie et ses rapports au réel, à la lumière et à la *physis*¹⁹. Sa réflexion est nourrie par la consultation d'une série de photographies prises par l'artiste japonais Kishin Shinoyama représentant son modèle fétiche, Shinobu Otake.

Aucune copie de la photographie n'accompagne le texte de Derrida dans sa dernière version anglaise, qui n'identifie pas précisément dans son texte l'image de laquelle part sa réflexion²⁰. Supposons, à partir de la description sommaire qu'en fait l'auteur, qu'il s'agit d'une jeune femme se dérobant, s'exposant au regard de la caméra, thème et

¹⁷ L'album de l'artiste islandaise, *Biophilia*, propose justement un système hybride qui allie technologie et nature tant dans la structure musicale que dans le dispositif de diffusion, une application mobile. Dans un ordre d'idées différent, l'avant-dernier album de l'artiste, *Vulnicura*, a été sorti quelques mois avant la date de sortie prévue, après qu'une version complète de l'album se soit trouvée sur internet.

¹⁸ La dernière version annotée du texte, en anglais (2010), retrace l'historique de cet ouvrage : d'abord disponible dans une revue japonaise, *Sincho*, en 1993, il fut ensuite traduit en français pour la publication d'un ouvrage en 1996. À notre connaissance, cet article est peu connu dans le domaine des études photographiques, du moins jusqu'en 2010, lorsqu'il fut traduit et publié par l'*Oxford Literary Review*. Notre lecture de ce texte a été conditionnée principalement par sa version anglaise, une double traduction (du japonais au français, du français à l'anglais) qui, dans sa version numérique, ne présente aucune image.

¹⁹ Concept issu de la philosophie antique grecque qui est généralement traduit par « nature », mais qui désigne tout objet physique situé à l'extérieur de l'entendement humain. Ce concept sera approfondi dans la partie de la thèse sur Martin Heidegger.

²⁰ Nous avons pu retracer la version française de l'article de Derrida (1996, 75-82) qui s'accompagne de quelques photographies. L'auteur ne fait pas explicitement référence à une photographie en particulier dans son texte, ce qui donne l'impression qu'il parle de toutes les photographies à la fois, licence poétique particulièrement parlante, puisqu'elle démontre l'existence d'un fil commun dans ces photographies de Shinoyama qui dépasse la particularité d'un seul cliché.

motif récurrents du travail de Shinoyama depuis la fin des années 1960. Devant le refus d'une indication précise, à la lecture de la version anglaise de cet article, le lecteur est ainsi happé par le pouvoir du texte descriptif, par ce mélange particulier de complexité intellectuelle et de puissance poétique qui caractérise certains des écrits du philosophe. Derrida propose une analyse toute simple de l'image du photographe japonais : la photographie éclaire ce qui est normalement assombri, révèle au regard ce qui n'est jamais révélé, c'est-à-dire le corps du modèle placé devant le dispositif (Derrida 2010, 172). S'y présente alors une oscillation constante entre noirceur et lumière, entre le dévoilé et le couvert, entre le regard du photographe et le corps du modèle. Le procédé photographique y apparaît comme le révélateur de la lumière de l'objet photographié, qui a le potentiel de dévoiler au regardeur l'existence de l'objet en dehors de l'entendement humain : « cette jeune femme est elle-même, certes, unique, et très singulièrement elle-même, mais c'est aussi la lumière » (Derrida 1996, 76).

Exceptionnellement, alors qu'à l'époque où il réfléchit, plusieurs auteurs s'intéressent à la présence technologique et à son impact sur la représentation photographique contemporaine²¹, Derrida ne parle que très peu de la technique utilisée pour obtenir l'image regardée. Il faut dire que Jacques Derrida ne s'inscrit pas directement comme spécialiste des études photographiques ; traitant la représentation photographique comme un objet de départ pour une réflexion plus personnelle, il philosophe, explore, modèle. Dans son texte, Derrida pose la question autrement. Sa réflexion n'est pas ancrée uniquement dans les considérations matérielles du médium ou dans la simple caractérisation de l'image en tant qu'objet artistique, bien qu'il traite du rapport qu'entretient le dispositif photographique avec la lumière (*phos*) qui s'y inscrit (Derrida 1996, 76). Il propose plutôt de s'arrêter un instant, pour regarder, contempler, entrer en relation avec une image photographique qui le frappe. En découle, au travers des théories parfois éparses du philosophe, une idée - mince comme un filet - qui aurait

²¹ Derrida rédige cet article au début des années 1990. En 1991, Paul Wombell dirige un ouvrage collectif intitulé *Photovideo*, qui contient un article de Fred Ritchin qui annonce la mort de la photographie telle qu'on la connaît. Un an plus tard, en 1992, William J. Mitchell publie *The Reconfigured Eye*. En 1995, Martin Lister publie la première version de *The Photographic Image in Digital Culture*, qui confirme l'importance que prend la technologie numérique dans les écrits sur la photographie de l'époque.

pourtant le potentiel d'amorcer des discussions essentielles sur le statut de l'objet *photographie* en régime actuel : le dispositif photographique (analogique dans le cas de Shinoyama, nous supposons) est un système de révélation qui apporte au regard et lie l'expérience subjective au monde naturel, au delà de son statut sémiotique de trace d'un objet (Barthes 1980). « Alors la *tekhnè* devient la vérité de la *physis*; et l'histoire de la photographie [...] marque ou donne à remarquer un tel évènement », remarque Derrida (1996, 77). La photographie, procédé poétique chez Derrida, invention moderne révélée chez Björk, met en place une ambiguïté propre au *neutre* tel que défini par Roland Barthes (2007, 6). Alors qu'on la croit dans les mains de l'opérateur, elle bascule du côté du spectateur. Alors qu'elle joue au document, nous y voyons son potentiel poétique. Alors que nous lui prêtons valeur d'index, elle se révèle iconique, symbolique ; à tous les instants, nous remarquons le potentiel de la photographie à déjouer la force du paradigme²². Cela ne veut pas dire que la photographie est *neutralisante*, qu'elle est « neutralité » en soi (Barthes 2007, 7), qu'elle opère sans sa propre force, sans sa propre violence ; cela veut plutôt dire que la photographie se constitue de balancements, d'oscillations, de mouvements. Bien qu'elle soit mécaniquement le résultat d'une fixation, qu'elle soit fixée, la photographie ne pourra jamais être tout à fait fixe, ne serait-ce que parce que l'image, au-delà du processus de sa production, voyage nécessairement.

La réflexion de Derrida semble se dérouler sur un mode alternatif de pensée sur la photographie, un cas d'exception dans les récents écrits sur la représentation photographique. Il faut dire qu'une confusion règne actuellement sur la photographie et sur ses différents usages privés et publics. Cette confusion est fondée notamment par le passage de la technologie argentique à la technologie numérique pour la grande majorité de la production photographique contemporaine dès les années 1980 et 1990 (Wells 2000, 198), transition qui n'est pas sans conséquence sur la fabrication, la diffusion, la réception et la perception du contenu photographique. Par exemple,

²² Nous faisons ici référence à *paradigme* tel qu'il est évoqué dans *Le Neutre* de Roland Barthes (2007), c'est-à-dire, « l'opposition de deux termes virtuels dont l'un, par la parole, se voit actualisé pour produire du sens ».

l'aisance avec laquelle il est possible de retoucher le contenu photographique sans que l'image porte en elle-même les traces de cette modification (Mitchell 1992 ; Ritchin 2008) vient troubler la conception de la photographie comme trace de l'objet réel, comme adhérence du référent sur une surface sensible à la lumière (Barthes 1980, 17). Au cœur de cette question se trouve une redéfinition du « statut ontologique » de l'image photographique, qui est travaillée par deux constatations (Wells 2000, 198). Premièrement, la photographie, lorsqu'elle est produite par un appareil numérique, n'est plus effectivement « écrite par la lumière » (Cadava 1998), tel que le suggère l'étymologie du mot *photo-graphie*, et perd son unicité garantie par la coupe du procédé analogique dans le temps et dans l'espace (Dubois 1990, 153). Deuxièmement, la photographie, qui n'est justement plus extraite du réel, n'entretient plus de rapport sémantique ou instrumental de proximité à la réalité, devenant une image potentiellement fabulée, factice (Wells 2000, 199).

Malgré cet état de fait, qui aurait pour effet de modifier de manière irréversible la façon dont on perçoit la photographie aujourd'hui (Lipkin 2006), la représentation photographique est toujours utilisée comme outil d'identification visuelle, appelée à confirmer l'identité d'un individu dans l'espace public, à corroborer des énoncés juridiques ou à documenter des faits ou des événements qui seront ensuite relatés dans divers médias. C'est ainsi que se révèle toute la dimension éthique derrière la prise de photographies, soulignée avec justesse par Susan Sontag dans *On Photography* (1977) et par plusieurs auteurs subséquemment : la prise de photographies s'accompagne d'une responsabilité éthique qui valide, le cas échéant, son utilisation en tant qu'image objective et légitime. Toutes sortes de controverses et de débats éthiques ou moraux sont générés par le bon – ou le mauvais – usage des photographies dans des contextes politiques, sociaux ou médiatiques. À cet effet, l'étude de la photographie a le potentiel de devenir exclusivement qualitative. Les études sur la photographie contemporaine sont menées sur deux plans : elles exposent les tensions inhérentes au médium et le flou conceptuel devant lequel la photographie se construit en tant qu'objet et elles tentent d'offrir des solutions partielles aux

problèmes de représentation à l'ère du numérique. Elles montrent l'ambiguïté dans laquelle le médium s'est placé, entre la nouveauté du procédé photographique comme marqueur d'un paradigme et ses liens avec les diverses fonctions esthétique, politique, sociale et culturelle qui persistent depuis le 19^e siècle.

Il faut dire que l'image photographique a toujours eu un statut paradoxal dans la culture visuelle, dès le 19^e siècle. Oeuvre d'art précieuse et image quotidienne sans valeur, témoignage et fiction, vérité et tromperie, la photographie s'est avérée à la fois absolument essentielle et indésirable en tant que dispositif de représentation moderne. Sa nature ambiguë trouve un écho dans les diverses fonctions qu'on lui a attribuées depuis son invention. Dès son entrée dans les collections des musées d'art au début du 20^e siècle, dans les grands récits de l'histoire de l'art (Newhall 1982 [1937]) et son utilisation en règle par les artistes, à la fois comme médium et comme matériau structurant d'une œuvre (Baqué 1993), la photographie est perçue comme une partie intégrante de la production artistique moderne et contemporaine. Pourtant, quelques décennies seulement avant son entrée dans les musées d'art, des débats houleux faisait encore rage quant à la nature artistique de la photographie, nature qui semblait pour beaucoup de penseurs conditionnelle au type de procédé utilisé pour l'obtenir (Delacroix 1850 ; Wey 1851 ; Benjamin 1931). À la même période, la photographie devient un outil incontournable de contrôle et d'identification (Sekula 1986 ; Tagg 1993), de légitimation sociale et de formation identitaire (Bourdieu 1965), utilisée à la fois à titre individuel, par les médias illustrés en pleine expansion aux 19^e et 20^e siècles (Becker 2003 [1992]), et par divers organismes politiques, culturels et économiques.

Cette ubiquité de la photographie dans toutes les sphères du corps social est toujours d'actualité, alors que la technologie numérique augmente la portée de la photographie et brouille son rapport avec le public qui la pratique et la consomme. Comment faire état de la structure discursive et formelle de l'objet culturel *photographie* dans son incarnation actuelle? Est-il toujours possible de parler de la photographie comme d'une pratique imagière spécifique ou d'un médium qu'il est possible de distinguer

intégralement et essentiellement d'autres médiums ou d'autres types de représentation *extra-artistiques*? Dans un moment qualifié par plusieurs auteurs de « post-médium » (Guattari 1996 ; Krauss 1999 ; Manovich 2001a ; Ross 2002 ; Quaranta 2010 ; Weibel 2012), où les questions sur la spécificité du médium sont traitées par leurs aspects proprement négatifs au profit d'une condition médiatique où règne l'équivalence des médias et le *remix* (Weibel 2012), est-il toujours pertinent de considérer de la photographie comme un médium artistique aux conditions formelles distinctes? Est-il souhaitable de réunir les multiples débats qui ont cours au sujet des pratiques photographiques sous un même concept, ou en sommes-nous résolus à parler de *photographies* au pluriel (Tagg 1993), d'en distinguer les applications dans différents secteurs?

La *photographie* existe-t-elle toujours?

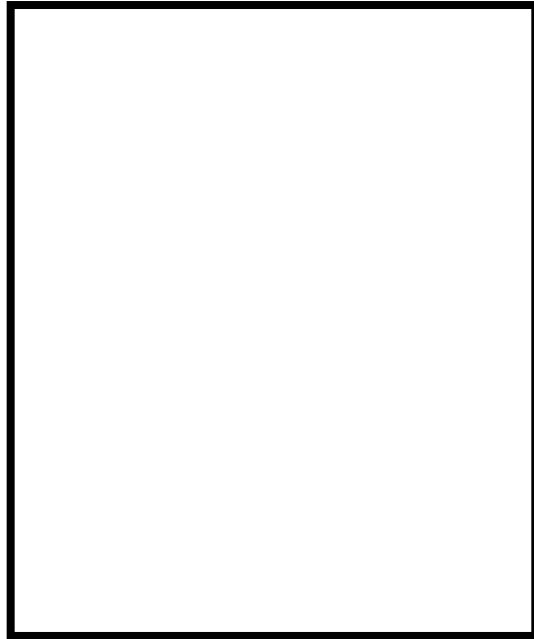


Figure 1.1 Jean-Baptiste Sabatier-Blot, *Louis Jacques Mandé Daguerre*, 1844.
Daguerréotype. 9,1 x 6,9 cm. George Eastman Museum, Rochester.

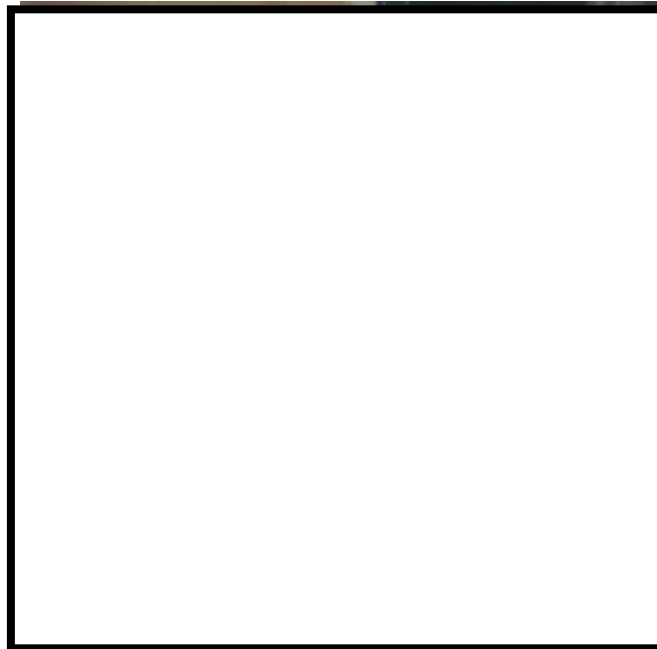


Figure 1.2 Photographe inconnu, *Sans titre*, c. 1970-1975. Épreuve couleur instantanée (Polaroid SX-70). 10.7 x 8.8 cm. Museum of Modern Art, New York.

La question épineuse de la continuité médiale se pose déjà en comparant des procédés photographiques du 19^e siècle et du 20^e siècle (le daguerréotype et le Polaroid, par exemple) qui semblent étrangers l'un à l'autre, tant sur le plan matériel qu'épistémologique²³ (Elkins 2008, 3). Le rapport à l'espace et au temps et la nature sémantique de ces deux techniques photographiques est contradictoire. Le daguerréotype (fig. 1.1), une image fixée sur métal, au temps d'exposition lent, exige l'immobilité complète du sujet pour obtenir une image ressemblante. En remplissant les conditions techniques du dispositif pour réaliser une image d'après nature, le photographe et le sujet s'assurent que le daguerréotype dépasse son simple état de trace, l'image étant dépendante d'une participation implicite du spectateur pour « être fixe ». Le Polaroid (fig. 1.2), une image sur support plastique, est plutôt une photographie de l'instant, tant au niveau de sa production que de sa consommation. Elle se lit et se pratique dans un mode diamétralement opposé au daguerréotype, dans une perspective d'accélération du monde. Dans les archives de Polaroid constituées dans les collections privées comme pour les Polaroid qui sont inclus dans les œuvres d'art contemporain, un même constat s'impose. Puisque la ressemblance entre l'objet vu et l'objet photographié est possible depuis plusieurs décennies, le Polaroid semble libéré de ses fonctions de *mimesis* ou d'iconicité²⁴ ; il retourne en quelque sorte à sa nature strictement indiciaire, agissant comme l'index d'une présence de l'*Operator* (Barthes 1980, 22) dans l'espace physique. Souvent, le Polaroid schématise l'espace, le rend flou, imprécis, alors que les opérateurs du daguerréotype s'efforcent de produire une image la plus mimétique possible. Les deux procédés révèlent les paradoxes sémantiques et la nature neutre de la photographie depuis son invention, alors que la représentation photographique joue à la fois sur les plans de « la

²³ Concernant les détails factuels et techniques des procédés de photographie argentique, nous nous référons, sauf avis contraire, à Rosenblum 2008. Pour la photographie numérique et les exemples de médias sociaux, nous nous référons, sauf avis contraire, à Hand 2012, à Lister 2013 et à notre propre expertise sur le sujet, la recherche sur ces phénomènes étant en constant mouvement, à l'image des réseaux sociaux qui apparaissent et disparaissent aussi rapidement.

²⁴ Sauf indication contraire, lorsque nous nous référons aux termes *index*, *icône* ou *symbole*, nous nous référons aux définitions des catégories sémiologiques de Charles Peirce et plus particulièrement à la lecture qu'en fait Rosalind Krauss dans *Notes on the Index* (1977), lecture qui peut être contestée ou nuancée (et qui l'est, notamment par François Brunet dans Kelsey et Stimson 2008, 35-49) mais qui, encore aujourd'hui, est généralement acceptée dans le champ des études photographiques.

production de l'image [...] qui s'abstrait à la réalité [optique] », comme « surface » en soi, et de « la production de la réalité », qui « génère une photographie comme un signe physique, relié au monde par sa causalité optique »²⁵ (De Duve 1978, 114).

Évidemment, il est possible d'associer le daguerréotype et le Polaroid en considérant leur fonctionnement essentiel en tant que médium. Tous deux dépendent de la fixation et du développement de la trace des photons sur une surface sensible, règles qui régissent l'obtention de la totalité des images photographiques sur le mode argentique. Notons également leur participation à une structure socioéconomique plus générale qui a cours depuis le début du 19^e siècle, marquée entre autres par la formation de l'identité du sujet bourgeois dans les sociétés européennes et américaines. Les différents procédés de la photographie argentique sont également pris dans un jeu du marché dans lequel la photographie se déploie en tant qu'objet culturel de consommation de masse depuis le 19^e siècle. Les changements techniques que subit la photographie sont culturels, certes, mais ils sont généralement programmés par un contexte économique particulier. Si la photographie avait le potentiel de menacer, voire de renverser l'ordre établi au 19^e siècle (Sekula 1986, 3), elle s'est manifestement développée comme une marchandise plutôt qu'un outil de révolte, une façon à la fois de célébrer et de policer publiquement l'identité individuelle (Sekula 1986, 6). La photographie crée des catégories signifiantes, structure et sépare l'expérience photographique en moments distincts ; elle est un objet existant par et pour le sujet, conditionné par ce dernier.

Toutefois, la photographie argentique, comme la photographie numérique, est subordonnée sans distinction aux fluctuations du marché qui encourage une consommation de plus en plus intense de la photographie, à la fois comme objet et comme pratique. L'histoire de la photographie s'est construite et se lit parfois comme une succession rapide d'appareils et de procédés nouveaux, inventés pour régler les problèmes que causaient les techniques précédentes. Cette succession s'observe

²⁵ Nous traduisons de l'anglais.

depuis la commercialisation des premiers appareils daguerréotypes Giroux en France vers 1839. À partir de ce moment, la photographie devient plus qu'une autre forme de représentation ; dans sa fonction de reproduction, elle est une « sécrétion du système de production capitaliste » (Kracauer 1993, 434). La photographie, bien qu'elle puisse être produite par la masse, a également fondé une nouvelle classe de professionnels qui se démarquent par une connaissance plus marquée des procédés photographiques et par une certaine maîtrise du sujet.

En plus d'être un objet de consommation en soi et un outil pour la commercialisation de l'art, l'image photographique, qu'elle soit produite par un professionnel ou par un amateur, dépend d'autres marchandises pour être produite. Suivant l'argument de Vilém Flusser, elle est à la fois un bien de consommation (*consumer good*) et un outil (*tool*) (Flusser 2000, 22). Le médium *photographie* se développe aux 19^e, 20^e et 21^e siècles par une causalité à la fois pragmatique et économique : s'il faut trouver des solutions concrètes à des problèmes de représentation (temps d'exposition trop long, caméras trop lourdes) par la photographie, il faut aussi, suivant les règles du système économique mis en place dès les premières phrases de la Révolution Industrielle, s'assurer d'une augmentation constante de la consommation sur les marchés des images et des dispositifs photographiques²⁶. En ce sens, la photographie – tant le procédé en soi que l'image résultant du procédé – est similaire aux autres modes de production capitaliste qui mettent en place la fabrication en série d'objets voués à la consommation massive et qui, pour assurer une consommation constante, prônent l'efficacité de l'objet par la perfectibilité de son mode de production, suivant une logique marchande, celle du « progrès industriel » (Adorno et Horkheimer 1974, 129-131).

La critique de la photographie comme sécrétion capitaliste proposée par Kracauer rappelle les écrits de Walter Benjamin, notamment *L'œuvre d'art à l'ère de sa*

²⁶ L'image photographique comme symptôme économique est une idée qui reviendra dans un chapitre subséquent de cette thèse.

reproductibilité technique, publié pour la première fois en 1936. Pour Benjamin, la capacité de reproduction des objets artistiques, rendue possible par la photographie argentique, a eu pour conséquence de « rendre les choses spatialement et humainement plus proches de soi » en dépossédant « tout phénomène de son unicité au moyen d'une réception en reproduction » (Benjamin 2003, 19-20). À l'existence unique de l'objet ancien, qui entretient sa valeur culturelle, s'oppose la production en série de l'ère industrielle, qui permet une appropriation subjective de l'objet par l'acquisition de sa représentation dédoublée (Benjamin 2003, 20). En ressortent des objets captifs de leurs représentations, aplatis par un médium, lui même produit de l'ère industrielle, qui crée une *surface-marchandise* facile à faire circuler et à vendre ; l'appareil photographique devient alors un outil potentiel de contrôle de la représentation, un véhicule de l'idéologie capitaliste moderne. Il encourage et accélère l'entrée des oeuvres sur le marché de l'art, devenant une manière idéale de faire exister l'objet artistique en série dans l'espace public. L'arrivée de la photographie met en rapport les représentations visuelles et les structures de consommation et de production du capitalisme, bien que le système économique s'installe avant l'émergence de la photographie.

C'est dire que la photographie argentique peut à la fois être comprise comme une série d'épiphénomènes médiaux spécifiques (le daguerréotype est différent du Polaroid) ou comme un terme englobant (le daguerréotype et le Polaroid participent à la même chose) qui impose un certain rapport entre sujet photographiant et objet photographié. En est-il de même avec la photographie numérique? L'arrivée du numérique nous oblige-t-il à le maintenir à tout jamais séparé de la photographie argentique, médium avec lequel il semble partager plusieurs points communs? Peut-il y avoir à la fois une révolution et une continuité photographique? La participation de la photographie dans l'économie globale actuelle est un premier argument qui nous encourage à considérer le numérique comme une extension de la marchandisation de la photographie enclenchée aux 19^e et 20^e siècles. Remarquons d'abord la persistance de la « logique » capitaliste qui, bien qu'elle veuille s'adapter aux nouvelles réalités sociales et culturelles

depuis le 19^e siècle, fait se succéder les dispositifs de production et de consultation des images photographiques. L'accélération de la consommation des téléphones intelligents et l'emphase mise sur l'achat de dispositifs de production et de consultation des images ne sont que deux des symptômes de cette persistance.

L'appropriation contemporaine de l'image se distingue toutefois par une participation beaucoup plus active de la « masse » dans la production et la diffusion publique des photographies, alors qu'aux débuts de la photographie, cette participation était plutôt passive, se fondant majoritairement sur une circulation contrôlée des images par une autorité productrice que l'on pourrait qualifier de professionnelle. Mais, au delà de cette éventuelle participation dans un système économique similaire, qui lui aussi a changé depuis le 19^e siècle, est-il souhaitable ou même possible d'identifier sous la même appellation les fragiles héliogravures de Nicéphore Niépce (fig. 1.3), images singulières, et les clichés évanescents que des millions d'utilisateurs prennent à chaque jour à l'aide d'Instagram et font circuler dans un réseau virtuel de consommation des images (fig. 1.4)? Sur quelles bases peut-on le faire?



Figure 1.3 Helmut Gernsheim, en collaboration avec le Kodak Research Laboratory, d'après une image de Nicéphore Niépce, *Point de vue du Gras*, 1952 (d'après une image de 1826[?]). Épreuve au gélatino-bromure d'argent avec retouches à l'aquarelle. Dimensions non-disponibles. Harry Ransom Center, Austin.



Figure 1.4 thetrendybarista, *Saturday morning :)*, 25 août 2018. Capture d'écran, application Instagram.

Au-delà de potentielles similarités thématiques, la distance entre ces deux types de représentation semble incommensurable. Les deux images ont su trouver leur fonction en société grâce à des qualités spécifiques qui semblent complètement opposées l'une à l'autre. La délicatesse et la minutie de la technique d'héliogravure mise au point par Nicéphore Niépce, qui demande une maîtrise des procédés chimiques, une connaissance des phénomènes optiques et une patience indéniable, s'oppose à l'absolue facilité (ou grossièreté, diraient certains pessimistes) avec laquelle la photographie numérique s'obtient aujourd'hui, en un seul clic, en une fraction de seconde. La lenteur des premiers procédés s'oppose à l'extrême rapidité de la photographie numérique, qui fait se dérouler en un instant la chaîne d'actions liées à l'objet photographique - production, diffusion, consommation.

Le *Point de vue du Gras* de Niépce (fig. 1.3), une représentation unique qui matérialise et fixe sur un support sensible le point de vue de son auteur sur un paysage, est essentiellement *irreproductible*, puisqu'il s'agit d'un positif direct sur cuivre, obtenu après une longue exposition de la surface photosensible à la lumière d'une fenêtre de l'atelier. Dès lors, puisque le procédé ne donne qu'une seule image, ne permettant pas de reproduction proprement photographique, toutes les reproductions de cette image sont plutôt des réinterprétations de son contenu, souvent modifiées pour rendre le motif plus évident. La rareté et la fragilité de la photographie, couplés avec la difficulté du procédé, conditionnent alors le rapport précieux, singulier que l'on entretient avec cette image.

Le procédé de Niépce, l'héliogravure, montre comment la reproduction multiple et mécanisée – c'est à dire, libérée complètement de la main de l'homme – est inscrite comme qualité essentielle du médium, alors que l'image originale est essentiellement irreproductible puisqu'elle est un positif unique. Les images prises par les utilisateurs d'Instagram (fig. 1.4), quant à elles, se démultiplient et se diffusent à plusieurs endroits à la fois, rappelant le souhait prophétique de Paul Valéry d'être constamment « [alimenté] d'images visuelles ou auditives, naissant et s'évanouissant au moindre

geste », à la manière de l'électricité ou du gaz (Valéry 1928, 1414). À l'unique et l'originale image de Niépce (Gernsheim 1997), dont il faut qu'elle soit adaptée en gravure pour remplir le désir de reproductibilité qu'on lui accole, s'oppose le flux des images hyper-reproductibles, immédiates, démultipliées et dématérialisées de la masse d'utilisateurs d'Instagram.

La question de la possibilité d'une continuité historique et conceptuelle de la photographie est d'autant plus actuelle avec l'arrivée des technologies de l'image numérique dans la production photographique. Si des différences de procédés existaient déjà dans la photographie argentique, la photographie numérique a considérablement agrandi l'écart qui existe entre la photographie à ses débuts et la photographie telle qu'on la conçoit aujourd'hui²⁷. Le numérique semble invalider une théorie de l'unification des procédés par l'essence optico-chimique (Mitchell 1992, 6), puisqu'elle vient critiquer le concept même de « medium-specificity » et abandonne les considérations strictement matérielles du médium (Kelsey et Stimson 2008, 4).

Il apparaît tout aussi difficile de lier la photographie argentique et la photographie numérique sous l'angle du partage d'une certaine expérience commune. Il serait impossible, pour un public contemporain, de croire qu'une photographie est prise à un endroit précis, à un moment précis, et qu'elle représente ainsi un fragment de cet endroit et de ce moment rapporté au présent à la manière d'un témoignage²⁸ (Lipkin 2006). Lipkin qualifie cet état de fait de « révolution numérique » (*digital revolution*). Notons que cette affirmation d'une révolution numérique qui passe exclusivement par la nature sémantique de la représentation photographique est problématique à plusieurs égards. D'abord, elle octroie au public de la photographie une naïveté qu'il n'a probablement jamais eu quant à la possibilité de retouche des images photographiques *a posteriori* (Gunthert 2008). Elle accorde beaucoup trop

²⁷ Cette constatation est d'autant plus frappante lorsqu'on compare la photographie à un autre médium, la peinture, qui existe depuis beaucoup plus longtemps et qui, malgré des changements matériels, thématiques et culturels, semble ontologiquement cohérente, encore aujourd'hui.

²⁸ Une réflexion critique à ce sujet sera engagée dans une partie du cinquième chapitre qui s'attarde au concept de post-photographie.

d'importance à la nature indiciaire de la photographie – nature qui serait garante de son pouvoir de témoignage. Remarquons finalement que l'utilisation du terme « révolution » est particulièrement injustifiée, alors que les changements structurels et sémantiques de la photographie contemporaine ne passent pas nécessairement par une totale inversion des agents mis en jeu dans la production photographique mais plutôt par une permutation économique et technologique du dispositif qui laisse en place la structure préexistante²⁹.

La photographie n'est pas qu'index, bien qu'elle puisse l'être ; elle peut avoir un statut symbolique ou iconique tout aussi important (Kelsey et Stimson 2008). Néanmoins, l'idée d'un doute photographique permanent persiste dans les théories culturelles. Pour Lev Manovich (1995), l'existence du numérique impose un nouveau régime de consommation de l'image, une nouvelle culture visuelle. Cela ne veut pas dire qu'il est impossible qu'un paradigme « photographie argentique » existe en société sur le même plan que « photographie numérique ». Cela implique plutôt que, malgré les similitudes entre les deux modes de perception de la photographie, il y a une insistance chez plusieurs auteurs sur la séparation de l'argentique et du numérique en deux expériences visuelles et culturelles distinctes (Mitchell 1992 ; Lister 1995 ; Lipkin 2006 ; Ritchin 2008).

1.1 La théorie du médium, la théorie comme médium. Un état de la question

Tel que nous l'avons établi, il est parfois difficile de comprendre les pratiques photographiques analogiques et numériques – voire les pratiques analogiques entre elles - comme simplement liées par la technique, la matérialité ou l'expérience visuelle commune, bien que ces questions soient absolument essentielles à la compréhension de la photographie comme objet culturellement signifiant. Cette difficulté s'explique en

²⁹ Nous traiterons de cette idée dans un chapitre subséquent.

partie par ce que Rosalind Krauss remarque dans « Reinventing the Medium » (1999, 290) : elle indique qu'à partir des années 1960, la photographie se débarrasse, dans les écrits des auteurs poststructuralistes, de ses fonctions premières d'objet esthétique ou historique pour devenir un objet proprement *théorique*. Dès lors, la photographie dépasse son premier statut d'objet mécanique pour devenir un méta-objet, qui a plus à dire sur la formation d'une culture proprement moderne/contemporaine en tant que processus généralisé qu'en tant qu'image singulière étudiée pour ses particularités formelles ou pour son sujet. Si la photographie nous dit quelque chose, elle nous le dit souvent *malgré* ce qui est d'abord vu, en dépit de, après ou derrière ce qui est représenté, comme si la représentation formelle opérait en opacité devant le fait culturel que le théoricien doit révéler. L'étude d'une image devient alors le prétexte pour réfléchir plus largement les conditions et les visées de la représentation contemporaine.

Bien qu'il soit possible d'unir photographie argentique et numérique selon les conditions économiques dans lesquelles elle se développe, cette vision *instrumentalisante* nous apparaît incomplète pour rendre avec justesse la complexité conceptuelle de la représentation photographique. À notre avis, l'argument strictement technique ou essentialiste suivant lequel plusieurs auteurs justifient un schisme dans les théories de la photographie doit donc être écarté au profit d'une conception plus flexible de la photographie comme objet culturel signifiant. C'est dans le jeu entre les conditions techniques, matérielles, phénoménologiques (ou expérientielles), artistiques (et non-artistiques), économiques, sociales et culturelles de la photographie qu'il faut considérer l'unification de la photographie ; toutes ces conditions, dans la plupart des études photographiques actuelles, se voient généralement subordonnées à la forte présence de la théorie, qui a pour enjeu d'allier les différentes facettes de la représentation photographique pour mieux la considérer dans son ensemble.

Néanmoins, la théorie occupe un statut particulier dans le contexte artistique actuel qui trouble son efficacité complète en tant que seul vecteur d'une compréhension unifiée

de la portée de la photographie. D'une part, de n'envisager la photographie que par son existence théorique nous force parfois à ignorer les séries d'opérations pragmatiques qui constituent l'essence même de la représentation photographique contemporaine, au profit de considérations plus générales qui ignorent ce que l'on fait des images et comment on le fait. Il semble que la théorie pourrait également être conçue comme une autre des conditions par laquelle la photographie se définit et que, malgré son potentiel, elle ne suffit pas complètement à rendre compte de la complexité de l'image photographique. Devant ces insuffisances partielles de la théorie, nous proposons de revoir le concept de médium pour qu'il puisse finalement agir, comme son étymologie l'entend, comme une façon efficace – et non plus réductrice ou essentialiste – de *médier* la photographie, entre art et non-art, entre technique et théorie, entre passé, présent et futur. Pour ce faire, il faut s'éloigner d'une conception purement esthétique du terme *médium*, défini par Mary Ann Doane comme « un moyen technique ou matériel d'expression artistique qui apporte un lot de contraintes et de possibilités » (Kelsey et Stimson 2008, 4), pour privilégier une approche plus ouverte et inclusive du concept qui prend en considération sa signification plurielle. Le médium ne peut plus être qu'« une médiation d'un fragment d'un monde visuel ou d'une idée par les besoins de techniques ou d'habiletés spécifiques » (Van Gelder et Westgeest 2011, 5). Il doit être compris à la fois comme un intermédiaire, comme une « substance propre » et comme un milieu sensible qui se forme et se renouvelle constamment par la participation de plusieurs acteurs et textes (Rancière 2008, n.p.). Il est un objet protéiforme, en constante permutation ; sa structure se doit d'être un reflet des considérations sociales, éthiques, artistiques, économiques et culturelles dans lesquelles il se forme. Jacques Rancière précise :

« Dans le mot “médium”, on entend d'abord “ce qui se tient entre” : entre une idée et sa réalisation, entre une chose et sa reproduction. Le médium apparaît ainsi comme une intermédiaire, comme le moyen d'une fin ou l'agent d'une opération. Or la théorisation moderniste qui fait de la “fidélité au médium” le principe de l'art renverse la perspective. Ce médium à la spécificité duquel il faut être fidèle n'est plus simplement

l'instrument de l'art. Il devient la matérialité propre qui définit son essence. [...] La tension entre le médium comme moyen neutre et le médium comme substance propre [...] se résout dans un troisième terme, une troisième idée, le médium comme milieu : le milieu dans lequel les performances d'un dispositif artistique déterminé viennent s'inscrire, mais aussi le milieu que ces performances contribuent elles-mêmes à configurer. Suspendre l'art à la loi du médium, c'est en fait postuler le recouvrement de ces deux milieux. » (Rancière 2008, n.p.)

Le concept est alors vidé de ses obligations proprement formelles, devenant plutôt une manière de comprendre, de percevoir et de modeler l'interaction de divers agents dans un espace donné. Le médium peut ainsi devenir à la fois l'image photographique, le dispositif qui permet de l'obtenir, le texte qui parle de cette image ou de ce dispositif ou encore l'acteur qui agit dans un certain milieu. Le médium est potentiellement un dispositif formel, certes, mais aussi un mode de communication, une théorie, une forme d'organisation politique ou sociale, une matérialisation effective de considérations intellectuelles. La spécificité de ce médium est à la fois « une idée du médium, une idée de l'art et une idée du sensorium au sein duquel ce dispositif technique accomplit les performances de l'art » (Rancière 2008).

Afin de sortir le médium de sa définition exclusivement technique, il semble important à ce stade-ci d'aborder la théorie de la photographie, outil par lequel se constituent et se modèlent les représentations étudiées. Cependant, nous souhaitons étudier les représentations et les discours en regard du concept de médium tel qu'expliqué par Rancière, c'est-à-dire en les considérant comme l'une des approches possibles pour mieux comprendre la photographie. Nous entendons par théorie de la photographie - ou par études photographiques, deux termes que nous utiliserons sans distinction - un champ plutôt restreint d'écrits qui définissent la photographie comme un objet distinct et qui placent cet objet dans une série de considérations culturelles élargies. Les études photographiques, dont nous plaçons la naissance à la deuxième moitié du 20^e

siècle³⁰, affirment que la photographie est une manière particulière de représenter qui est indissociable de son contexte culturel plus large, et que la photographie travaille pour et est travaillée par ce contexte. Ce découpage historique est justifié par l'observation d'une effervescence théorique quant à la question photographique, observée justement par Douglas Crimp (1993, 74), qui souligne : « si la photographie a été inventée en 1839, elle n'a été découverte que dans les décennies 1960 et 1970 – découverte de la photographie, c'est-à-dire, dans son essence, la photographie *en soi* »³¹ (1993, 74). La photographie est donc inscrite dans une relation circulaire avec la culture qui fait qu'elle est à la fois l'élément formateur et le symptôme de la culture : la culture est ainsi puisque la photographie existe, et la photographie comme objet distinct est ainsi puisque la culture existe.

Nous proposons, afin de clarifier et de rendre plus concret le travail des différents auteurs qui ont collaboré aux études photographiques et auxquels nous nous référerons tout au long de cette thèse, une sorte de taxonomie thématique qui découpe le champ théorique en trois modes distincts. Notons d'abord que cette construction ne tentera pas de respecter une linéarité historique stricte ; nous remarquons plutôt, à l'étude des textes théoriques sur la photographie, un certain mouvement de va-et-vient entre les conceptions essentialistes, instrumentalistes et technologiques de la photographie. Notons également que la structure proposée n'est pas absolue, puisqu'elle souhaite s'appliquer plus strictement à ce que nous définissons comme *études photographiques*. Ainsi, nous ne prendrons pas en considération les premières histoires écrites de la photographie, les textes des commissaires et des conservateurs de musée qui parlent de photographie, les textes autoréflexifs des photographes et les pamphlets politiques ou métaphysiques sur la photographie. De même, le schéma que nous tenterons de créer ne fera pas la liste complète de tous les auteurs qui ont parlé de photographie dans leurs écrits, un projet qui nous semble irréaliste pour les visées

³⁰ Cela ne veut pas dire que les écrits sur la photographie datant du 19^e siècle et de la première moitié du 20^e siècle ne sont pas importants. Cependant, les débats qui font rage quant à la photographie aux 19^e et début du 20^e siècles (notamment sur les aspects techniques du médium et sur la critique de leur statut de représentation artistique) sont moins pertinents pour cette recherche.

³¹ Nous traduisons de l'anglais.

d'une seule thèse. Il s'agit de fournir un premier modèle, un squelette, un objet à incarner par nos recherches. Évidemment, nous comprenons que les textes écartés sont essentiels à la compréhension globale de la photographie comme phénomène culturel et qu'ils sont des sources importantes pour les théoriciens et les historiens de la photographie. Le choix déchirant de ne pas considérer ces références importantes dans cette taxonomie tient à plusieurs raisons. D'y ajouter des textes d'historiens, de commissaires, de praticiens, pour l'instant, n'aurait que pour effet d'amoinrir la portée du geste. Toutefois, cela n'exclut pas la possibilité, une fois cette architecture montée, d'y ajouter des textes supplémentaires.

Nous croyons que l'étude de la théorie, à l'opposé des textes plus personnels ou strictement historiques, possède un avantage particulier pour notre projet de recherche. Comme nous souhaitons mettre de l'avant une structure adaptable, qui se module à notre argument, la mise en place d'un état de la question strictement historique nous semble inopportun et injustifié. Dans son insistance sur l'intellectualisation et l'abstraction des concepts et son abandon d'une mise en récit historique trop linéaire, la théorie nous permettra de considérer des objets produits dans des conditions historiques et/ou techniques distinctes. Dans cette optique, la théorie aura pour fonction, tel que l'affirme Sabine T. Kriebel dans *Photography Theory*, d'« offrir un ensemble de qualités et de fonctions généralisantes et directrices », de comprendre « comment et pourquoi s'opère l'objet » étudié (Elkins 2008, 3). Il s'agira donc de concevoir une architecture par laquelle il sera possible de voir la photographie émerger en tant que concept dans les écrits de plusieurs auteurs autour de la deuxième moitié du 20^e siècle, moment que nous avons identifié comme le début plus affirmé de ce champ d'étude.

1.1.1 premier mode : pourquoi photographier?

Le premier mode des études photographiques sur lequel nous souhaitons nous pencher peut être qualifié de « pragmatique », de « médial », d'« essentialiste » ou

encore d' « ontologique ». Il est basé sur la volonté de dégager la photographie comme un médium distinct aux caractéristiques propres, entreprise qui semble, à première vue, parallèle aux postulats du modernisme greenbergien, notamment ses écrits sur la peinture (Greenberg 1971). Le but est alors de dégager la photographie des autres représentations, de la faire exister par ses particularités propres. Il s'agit d'un modèle intériorisant de la photographie, qui décrit la représentation photographique comme un système autonome : bien qu'il y ait une reconnaissance des différents acteurs avec laquelle la photographie interagit, on cherche plutôt à définir son rapport au temps et à l'espace en cherchant la signification fondamentale qui découle de cette mise en image singulière. On remarque son application dans les écrits d'André Bazin sur la photographie (1958), dans les théories de Roland Barthes (1957 ; 1961 ; 1980), dans *Notes on the Index* de Rosalind Krauss (1977), dans certains écrits d'Hubert Damisch (2001), notamment *Cinq notes pour une phénoménologie de la photographie*, ainsi que dans *L'acte photographique* de Philippe Dubois (première publication en 1983). Cette recherche d'essence représente à la fois une réflexion sur la manière de faire la photographie (analogique) et la manière d'être de la photographie (son existence en tant qu'image spécifique) ; elle est particulièrement conditionnée par les rapports qu'établit la photographie avec l'espace et le temps.

Ces réflexions, situées principalement dans les contextes universitaires européen et étatsunien, inscrivent clairement dans le champ théorique la valeur de témoignage accolée au médium depuis son arrivée dans les sociétés modernes du 19^e siècle (Trachtenberg 1980). Cette valeur se trouve notamment dans *Ontologie de l'image photographique*, texte d'André Bazin qui annonce qu'avec la photographie vient « la satisfaction complète de notre appétit d'illusion par une reproduction mécanique dont l'homme est exclus » (Bazin 1958, 12). Ainsi, pour Bazin, « l'originalité de la photographie par rapport à la peinture réside en son objectivité essentielle » (Bazin 1958, 13). Dans l'essai de l'auteur, nous retrouvons une description synthétique de l'essence du médium photographique : la photographie est « une reproduction

objective et mécanisée qui reproduit fidèlement le réel » définie par opposition à la peinture (Bazin 1958, 13).

Roland Barthes sera peut-être le représentant le plus connu de cette première vague théorique, tant du côté européen qu'étatsunien. Le projet de théorisation photographique de Barthes, débutant avec certains textes de *Mythologies* et se poursuivant avec « Le message photographique » et « Rhétorique de l'image », se résume à l'étude, à la description et à la compréhension systématique de l'expérience sémantique et affective de la photographie. Il y a, évidemment, une distance critique chez Barthes quant à la photographie ; l'auteur est conscient des idéologies qui se fondent et se véhiculent par la photographie. Néanmoins, au-delà des visées critiques, le but des théories de Barthes semble toujours de postuler un essentiel photographique au-delà de (ou plutôt malgré) son potentiel idéologique. Il y a, chez l'auteur, une volonté de décrire la photographie comme un mode d'expression particulier, un véhicule sémantique : cette programmation de la photographie sera décrite dans *La chambre claire*, qui traite notamment de la distinction entre *Operator* et *Spectator* (Barthes 1980, 22-24) ou entre *studium* (un champ général d'étude) et *punctum* (un point dans la photographie qui meurtrit et poigne le spectateur) (Barthes 1980, 48-50). Barthes décrit la particularité de l'image photographique, par opposition à toute autre forme de représentation mimétique, comme la réalisation utopique d'une « science impossible de l'être unique » (Barthes 1980, 110). Il s'agit de l'idée que le support photographique, par l'adhérence du référent sur la surface photosensible, montre la trace unique d'un objet existant et marque le passage de cet objet dans un temps déjà révolu. Barthes développe : « dans la photographie, ce que je pose n'est pas seulement l'absence de l'objet ; c'est aussi d'un même mouvement, à égalité, que cet objet a bien existé et qu'il a été là où je le vois » (Barthes 1980, 177). Le référent photographique peut donc offrir ce qu'aucun autre mode de représentation ne peut offrir, à savoir la conviction que la réalité, telle qu'elle a été vue à un moment donné, est saisie par l'acte photographique (Barthes 1980, 122).

Cette première vague des études photographiques, si elle se déploie sur le mode ontologique, cherche tout de même à intégrer des théories d'autres champs de recherche dans sa réflexion sur la photographie : ainsi, on trouve des références à la linguistique et à la sémiologie chez Barthes et Krauss ou encore à l'histoire des arts chez Bazin et Dubois. Dans *La Chambre Claire*, Roland Barthes parle de la photographie comme d'un acte visuel équivalent au « vois », au « voici » ; la photographie agit comme preuve, démontre l'existence d'un objet ou d'un corps dans le passé en le rapportant à nous, à notre regard (Barthes 1980, 16). Chez Barthes, la nature sémantique de la photographie est constamment rapportée à un certain acte verbal : la monstration, la présentation, l'indication. Dans « Rhétorique de l'image », la photographie, « message sans code », est toujours enrichie ou expliquée par le référent textuel qui l'accompagne (Barthes 1982 [1964]). Cette oscillation entre photographie et verbe s'explique par le biais linguistique des écrits de Barthes, notamment dans ses premiers textes qui traitent du médium (*Mythologies* en 1957, « Le message photographique » en 1961, « Rhétorique de l'image » en 1964) : il indique aussi une certaine dépendance que semble entretenir la photographie face à son référent textuel, dépendance que nous souhaitons mettre en lumière et nuancer tout au long de cette thèse.

1.1.2 deuxième mode : pourquoi ne pas photographier?

Nombreux sont les auteurs qui ont parlé de la valeur intrinsèque de témoignage de la photographie, dans le premier moment d'effervescence des études photographiques comme dans la deuxième vague des études photographiques, qui se rapprochent essentiellement des théories postmodernistes et poststructuralistes en vogue dans les sciences humaines. Si le premier moment des études photographiques est nécessairement optimiste quant au potentiel de l'image photographique de témoigner objectivement d'un fait, le deuxième mode est marqué par un certain pessimisme par rapport à l'application de la photographie dans la culture du 19^e siècle et du 20^e siècle. Nous qualifierons ainsi cette approche de « critique » : il est possible d'en tracer la

généalogie d'abord chez plusieurs théoriciens liés de près ou de loin à l'école de Francfort, comme Siegfried Kracauer et Walter Benjamin. La décennie 1980 est le moment marquant où se développe une théorie critique des études photographiques, malgré les figures de précurseurs des théoriciens de Francfort ; il s'agit d'une décennie où l'on voit se multiplier les essais inspirés de la théorie poststructuraliste (ou *French Theory*, comme elle est généralement désignée en anglais), notamment dans le contexte américain. Il est intéressant de noter que ce mode d'existence de la photographie s'opère dans un déplacement entre l'Europe et les États-Unis, qui vont devenir le centre des études photographiques critiques par l'intégration de textes des sciences sociales « extra-photographiques » (les écrits marxistes, les théories sociales du 19^e siècle, la philosophie continentale, la psychanalyse de Jung, Freud et surtout de Lacan, Heidegger, Foucault, Deleuze et Guattari, Derrida...) au sein d'une étude plus restreinte de la photographie.

La position des auteurs du mode critique est simplement résumée par Richard Bolton dans l'introduction de *The Contest of Meaning*, ouvrage-phare publié en 1989. Il y affirme : « nous n'avons plus besoin d'argumenter pour l'établissement d'une histoire distincte de la photographie [...] [mais] la fonction sociale de la photographie et le rôle social de l'artiste photographique ont été largement ignorés³² » (1989, ix). Il poursuit : « en analysant les influences matérielles, institutionnelles et idéologiques des pratiques photographiques, ces auteurs créent une nouvelle compréhension des dynamiques de la photographie moderniste et [...] du rôle de la photographie dans la *modernité* » (Bolton 1989, ix-x). Ce mode de pensée est tout aussi présent dans les écrits d'Allan Sekula dès les années 1980 (notamment dans « The Body and The Archive » de 1986), tout comme dans la pensée de John Tagg (*The Burden of Representation* de 1988), de Victor Burgin (*Thinking Photography* en 1982) ou d'Abigail Solomon-Godeau (notamment, « The Legs of the Countess » et « Winning the Game When The Rules Have Been Changed »). Ces auteurs, à partir de positions théoriques différentes (néo-

³² Cette affirmation de Bolton mérite d'être nuancée, surtout en regard des écrits de Pierre Bourdieu et de ses collègues sociologues sur la photographie, qui proposent un regard critique sur les pratiques sociales de la photographie en dehors d'une légitimation esthétique-historique de l'image photographique.

marxisme, épistémologie de Foucault, psychanalyse lacanienne, théorie féministe), exposent les failles derrière la photographie comme système objectif de représentation.

La fonction de ce moment théorique est double : il cherche à analyser le cadre institutionnel et idéologique derrière la photographie en la plaçant dans une compréhension plus dynamique de la modernité, exposant ainsi sa place comme médium de représentation moderne. Il est à noter que ce moment théorique se constitue alors que la photographie intègre complètement les pratiques artistiques de l'époque, à la fois comme procédé, comme document et comme matériau.

Remarquons également que ce moment critique de la photographie s'accompagne d'une forme de professionnalisation dans les universités américaines et canadiennes, alors que des professeurs dans des départements d'humanités, d'histoire de l'art ou de beaux-arts se spécialisent dans le champ circonscrit des études photographiques. C'est le cas de Rosalind Krauss, qui abandonne graduellement le mode purement médial de « Notes on The Index » (première publication en deux parties, en 1977) pour avancer une théorie de la photographie plus ouverte qui tient compte des points de vue de la philosophie et de la psychanalyse, notamment dans « Photography's Discursive Spaces » (1982). Elle propose une étude de la photographie qui va au delà d'une catégorisation qualitative, cherchant plutôt à observer l'image photographique comme un outil privilégié pour dégager les structures coercitives et discursives de la culture dans laquelle elle se déploie.

1.1.3 troisième mode : comment photographier?

Le troisième mode des études photographiques, que nous qualifions de « synthétique », débute dans les années 1990, alors que le numérique prend une place si importante dans les discours sur la photographie qu'il devient impossible de l'évacuer. Les considérations essentialistes de la première vague et critiques de la deuxième vague sont intégrées dans les discours d'auteurs qui s'intéressent moins à l'application culturelle et sociale de l'image photographique qu'à sa spécificité en tant

qu'image technologique. Apparaît alors une sorte de « spécificité critique », où une distinction est maintenue entre les photographies analogique et numérique tout en critiquant à la fois la perception essentialiste de l'argentique, perçue comme naïve ou incomplète, et l'état contemporain de la photographie, jugé problématique à plusieurs égards. *The Photographic Image in Digital Culture*, ouvrage dirigé par Martin Lister et publié en 1995, est exemplaire de ce positionnement théorique : il critique l'idée « selon laquelle la photographie argentique et ses médiums analogues (film, télévision et vidéo) étaient auparavant perçus comme des images réalistes consultées par des personnes dupes » tout en décourageant l'approche « techno-fétichiste » qui fonde en la technologie des espoirs irréalistes (Lister 2003 [1995], 218).

L'incarnation numérique de la photographie cause des changements conceptuels et pratiques si sévères à la photographie qu'elle se doit de marquer le changement par un acte radical. La solution devient alors de traiter la photographie comme un être vivant, un corps, et poursuivant la métaphore, d'annoncer sa mort imminente. Plusieurs auteurs, depuis les années 1990, avancent sans équivoque que l'arrivée de la technologie numérique signale la fin de la photographie telle qu'elle a été pensée dès le début des années 1800³³ et conceptualisée dans la deuxième moitié du 20^e siècle. Fred Ritchin, dans un article de 1991, explique que les pratiques d'imagerie informatique (« computer imaging practices ») signalent « the end of photography as we have known it » (cité par Wells 2000, 203). William J. Mitchell (1992, 20), dans *The Reconfigured Eye*, est peut-être le premier³⁴ à affirmer que « from the moment of its sesquicentennial in 1989 photography was dead - or, more precisely, radically and permanently displaced ». Ce déplacement inaugural remarqué par Mitchell est causé par l'émergence de la technologie numérique et par l'aisance avec laquelle les

³³ À cet effet, voir Batchen 2000.

³⁴ Plusieurs spécialistes affirment que William J. Mitchell est le premier auteur à parler de la mort de la photographie dans son livre de 1992, bien qu'il ne soit pas le premier à avoir parlé de photographie numérique, une technologie qui était en développement depuis les années 1970. Il est notamment présenté comme un précurseur des études de la photographie numérique et comme le premier marqueur de la « mort photographique » dans Elkins 2008 et dans Kelsey et Stimson 2008. Martin Lister (1995) affirme dans la première édition de *The Photographic Image in Digital Culture* que Kevin Robins avance l'idée dans un article de 1991.

photographes peuvent, à l'aide de « computational tools for transforming, combining, altering and analyzing images », manipuler le contenu photographique (Mitchell 1992, 7).

De ces propos, retenons deux choses. D'abord, la mort annoncée de la photographie analogique n'est ni la mort de la photographie *en soi*, ni la mort des images obtenues à l'aide du procédé. Ce qui meurt, c'est plutôt un moment historique³⁵ contenu par des marqueurs bien précis, le rapport d'Arago étant probablement le premier, et une programmation qui dicte comment photographier et pourquoi photographier. Ensuite, après l'annonce quelque peu choquante d'une mort de la photographie, Mitchell nuance immédiatement sa première affirmation en disant : ce n'est pas tant la mort que je constate, mais plutôt l'évacuation, la transition, le déplacement. Bien qu'il y ait une certaine perte dans cette transition de la photographie analogique à la photographie numérique, il reste peut-être dans cette *relocalisation* du médium « photographie » une essence qui permettrait de lier les deux pratiques.

³⁵ L'idée de la photographie comme moment historique est évoquée dans l'article d'Eric Rosenberg publié dans Kelsey et Stimson 2008 (p. 190-4).

CHAPITRE 2. PLAIDOYER POUR UNE OUVERTURE PHOTOGRAPHIQUE. HEIDEGGER ET LA PHOTOGRAPHIE COMME DISPOSITIF TECHNOLOGIQUE

Sommes-nous condamnés à déclarer la mort de la photographie devant la constatation des changements techniques irréversibles qui ont bouleversé la manière dont on produit et lit actuellement l'image? Rien n'est moins sûr. Bien que les techniques de production des images photographiques aient considérablement changé depuis le 19^e siècle, nous affirmons qu'il est toujours possible de parler d'un médium nommé *photographie*. Cet objet, qui se distingue clairement des autres représentations par l'image, semble remplir certaines fonctions particulières en société et ce, malgré la constitution depuis les années 1990 d'une expertise théorique et pratique qui infirme une partie de ces fonctions³⁶.

La troisième vague des études photographiques, en offrant une synthèse entre les positions essentialistes de la première vague et critiques de la deuxième vague, insiste sur le fait que la photographie est un dispositif technologique complexe qui s'articule selon des conditions techniques et historiques spécifiques. Ce constat indique, à première vue, qu'il est impossible de réunir sur le même plan la photographie argentique et la photographie numérique, l'écart étant trop grand pour faire l'effort de les réunir sur les bases d'une expérience partagée. Or, cet argument évacue une partie essentielle des théories générales sur la représentation et la technologie qu'il est impératif de mentionner. D'abord, la photographie numérique nous force à reconsidérer

³⁶ Cette idée sera poursuivie dans la deuxième partie de ce chapitre ; nous nous référons plus particulièrement ici aux écrits de William J. Mitchell, de Martin Lister et de Geoffrey Batchen.

notre rapport au réel tel qu'il s'établit dans la consultation des images photographiques. Suivant les théories de Sarah Kember, l'objet photographique « contains the subject's conscious and unconscious investments in the external world » et « embodies and shatters the realist enterprise and its positivist and humanist baggage » ; l'arrivée de la photographie numérique ne fait que souligner cette définition culturelle/subjective du réel, cette transition entre réalité et vérité qui est caractérisée par le passage du monde matériel à l'entendement humain (Kember 2003, 210). Ainsi, l'analyse du procédé photographique comme un échec ne tient pas à l'inefficacité de rendre compte avec objectivité du réel, mais plutôt de notre propre perception erronée de la réalité comme une vérité *a priori*.

Cette séparation entre les deux modes de production photographique insinue également que l'architecture numérique est radicalement différente de la structure de la photographie argentique, ce qui n'est pas nécessairement justifié. L'énoncé s'explique en conservant une position essentiellement instrumentale, en observant les bouleversements technologiques qu'a subi le médium depuis l'arrivée des appareils numériques ; nous chercherons à évacuer ou à aller au-delà de cette dimension pour penser à l'organisation même de cette structure, qui n'a pas beaucoup changé depuis le 19^e siècle. Effectivement, la base des échanges entre les acteurs est restée la même, même si les acteurs sont appelés à jouer simultanément plusieurs rôles. Il existe toujours un photographe-producteur qui diffuse son contenu sur les plateformes appropriés à un public donné. Il y a une organisation et un rapport au monde qui reste similaire entre les deux moments historiques, malgré une restructuration (ou reconfiguration) du réseau à l'ère numérique.

C'est par le concept de *technologie* que nous souhaitons poursuivre la réflexion sur une unification potentielle des théories photographiques issues des trois modes relevés précédemment. La technologie nous apparaît comme un principe fondamental des sociétés modernes, dont la définition subit des permutations équivalentes au médium

photographique dans les 19^e, 20^e et 21^e siècles ; ce sont d'abord ces parallèles que nous aimerons investiguer dans nos recherches.

Un des défis actuels de la recherche sur la technologie, tel que le posait dès 1991 Bruno Latour dans « Technology is society made durable », est d'associer la description des mécanismes historiques et techniques (soit, la technologie) et l'étude des rapports humains sociaux et culturels à l'aide d'un récit unifiant qui nous permettrait à la fois de considérer les acteurs humains et non-humains du système étudié sur un même plan d'égalité (Latour 1991b, 111)³⁷. Il deviendrait alors impossible de considérer la photographie simplement comme une mécanique ou simplement comme une pratique humaine ; elle participe également à ces deux modes d'existence interdéterminants. Nous avons affirmé un peu plus tôt qu'un des rôles des études photographiques, tel que nous les entendons, est d'inscrire la photographie dans des conditions culturelles plus larges, de justifier et de réfléchir la place du médium dans une théorie culturelle générale. Selon cette perspective, les études photographiques doivent exister dans un continuum entre leur domaine spécifique, qui relève notamment des multiples opérations pragmatiques (prendre la photographie, la développer, la faire circuler, signifier son appréciation, la classer, la cataloguer) qui la constituent, et le champ élargi de la théorie culturelle, qui nous permet de mieux comprendre l'impact de ces gestes posés sur la conception générale de la représentation en contexte actuel. Ce sont ces échanges que le deuxième mode des études photographiques relevé plus tôt dans le texte réussit particulièrement bien et que nous voulons poursuivre. En effet, une fois cet historique des études photographiques tracé, nous souhaitons aller voir du côté des théories générales en sciences humaines, vérifier si certaines notions pourraient nous être utiles à la conceptualisation de cet objet *photographie*. Ce travail d'ouverture théorique des études photographiques sera entrepris tout au long de cette

³⁷ Dans ce texte, Latour prend comme exemple l'historique que dresse Reese V. Jenkins de l'invention des caméras Kodak, histoire qui prend en compte à la fois les acteurs humains et non-humains qui interviennent dans la chaîne d'opérations, à la fois les amateurs et les professionnels qui interagissaient alors différemment avec la représentation photographique.

thèse, les auteurs cités nous permettant d'approfondir et d'enrichir notre réflexion sur les thèmes choisis.

2.1. Tracer l'étymologie de la technologie

Pour l'instant, intéressons-nous à la question de la technologie, notion récurrente dans notre réflexion, et à son apport potentiel au champ des études photographiques contemporaines. Nous proposons une première investigation lexicale et étymologique de la technologie, pour nous intéresser ensuite, dans les chapitres suivants, aux réappropriations plus théoriques du terme chez les auteurs du 20^e et 21^e siècles. À la manière de la photographie, dont les principes chimiques et optiques fondamentaux ont été découverts en parcelles par plusieurs chercheurs français, anglais, allemands, suisses, suédois, brésiliens dans les 17^e, 18^e et 19^e siècles (Batchen 1997), l'histoire de l'usage du mot *technologie* est marqué par les échanges et les transferts de ressources entre les puissances économiques européennes des mêmes siècles. Jusqu'au début du 19^e siècle, il semble y avoir un consensus quant à l'utilisation du terme *technologie* en français, en anglais et en allemand, utilisation qui allait de pair avec l'alliance des racines latines et grecques *logos* et *tekhne* qui composent le mot. La technologie signifiait alors « un *champ d'étude* [par opposition à un champ théorique] concerné par les arts utiles ou arts pratiques » (Schatzberg 2006, 487).

Si sa racine emprunte au grec et au latin, son usage départagé entre les pays germanophones, francophones et anglophones – et sa transmutation constante de l'allemand *Technik* à l'anglais *technology* au français *technique* - a eu un impact majeur sur sa redéfinition conceptuelle aux 19^e et 20^e siècles. Le Centre national de ressources textuelles et lexicales retrace la première utilisation du mot en français à 1656, dans l'ouvrage *Technologie allemande et française* de Johann Michael Moscherosch ; il

désigne alors « l'ensemble des termes techniques propres aux arts, sciences, métiers » (ATILF 2014b). En 1877, un dictionnaire français définit la technologie comme « un traité des arts général » ou « une explication des termes propres aux différents arts et métiers » (Schatzberg 2006, 490). La trajectoire des termes *technique* et *technologie* dans la langue française rappelle les pérégrinations des mots équivalents dans plusieurs langues européennes au cours des 18^e, 19^e et 20^e siècles. En anglais, le terme *technology* est peu utilisé au 19^e siècle ; l'Oxford English Dictionary l'inclut pour la première fois en 1859 (Marx 2010, 561) ; d'autres auteurs situent sa première utilisation un peu plus tôt au 19^e siècle (Schatzberg 2006).

La technologie, telle qu'elle est évoquée au 19^e siècle, relève essentiellement de l'explication, de l'organisation et de l'enseignement spécialisé des techniques (Schatzberg 2006, 490), techniques qui offrent à la même époque la possibilité d'une synthèse entre art et science. Le laboratoire ATILF (2014b) propose, dans le *Trésor de la langue française*, une définition opératoire en trois parties du terme « technologie ». Dans son premier usage, la technologie est synonyme de terminologie : il s'agit d'un « ensemble de termes techniques propres à un domaine, à une science, à un métier » (ATILF 2014b). Ainsi, la technologie est potentiellement lexicale ; elle est une marche à suivre, un compendium avec lequel on peut établir un rapport à un champ d'étude particulier. La technologie est également définie comme une « science des techniques, une étude systématique des procédés, des méthodes, des instruments ou des outils propres à un ou plusieurs domaines techniques, arts ou métiers » ; elle peut aussi être comprise comme un « ensemble des techniques relatives à un domaine particulier » (ATILF 2014b). Cette définition en trois temps est à peu près équivalente aux trois définitions anglaises relevées par Eric Schatzberg dans les dictionnaires du 19^e siècle, à quelques différences près : Schatzberg indique que les trois premiers sens de *technology* dans la langue anglaise du 19^e siècle sont « les arts du langage – la grammaire », « le discours ou la description des arts » et « la terminologie d'un art en particulier ou des arts en général, que ce soit les arts mécaniques ou les beaux-arts » (Schatzberg 2006, 489), mais remarque aussi que, suivant les écrits de l'allemand

Johann Beckmann (*Anleitung zur Technologie*, 1777) la technologie pouvait aussi signifier « la connaissance organisée des arts pratiques » (Schatzberg 2006, 490). Le terme *technologie* a donc une fonction lexicale structurante et systématique. Dans tous ces usages, il permet de regrouper dans un même ensemble une série de phénomènes à l'apparence distincte, mais liés par leur usage dans un domaine particulier.

En somme, le concept de *technologie* était lié plus strictement à l'enseignement technique de l'époque à un champ d'acteurs spécialisés³⁸ qu'à une théorie sociale, économique ou politique généralisée. Terme qui englobait l'enseignement et le développement des arts d'usage, la technologie n'avait alors peu ou pas de rapport sémantique direct avec l'accélération culturelle des processus d'industrialisation des sociétés occidentales à la même époque. Il est remarquable de voir à quel point les changements dans l'usage du terme *technologie* dans les sociétés occidentales du 19^e et 20^e siècle réfléchissent, à quelques années près, les différentes phases d'industrialisation et de rationalisation de la production de l'image photographique dans ces mêmes sociétés³⁹. De la même manière, la photographie apparaît, au 19^e siècle, comme une pratique réservée à une certaine élite spécialisée qui doit, pour faire de la photographie, faire preuve de certaines connaissances en optique et en chimie qui sont alors inaccessibles à une grande partie du public qui n'a d'autres choix que de consommer l'image en soi. Tel que le décrit Reese V. Jenkins, de 1839 jusqu'à la fin des années 1870, « les complexités techniques du procédé photographique étaient si grandes que seuls les photographes professionnels et quelques amateurs avisés choisissait de poursuivre sa pratique » (Jenkins 1975, 1). Le photographe devait, par

³⁸ La fondation du *Massachusetts Institute of Technology* en 1861 indique cette utilisation plutôt éducative du terme (Schatzberg 2006, 492).

³⁹ Dans son article de 2006, Eric Schatzberg avance que les changements de l'utilisation du mot *technologie* aux 19^e et 20^e siècles n'ont pas été assez étudiée par la plupart des historiens de la technologie, alors que son arrivée dans le champ lexical théorique témoigne d'un changement d'attitude important dans les sciences sociales et dans la production industrielle, changement confirmé par la mise en place et le maintien d'une structure d'échange et de commodification capitaliste (Schatzberg 2006, 486-7). Ce changement, à notre avis, s'observe clairement dans l'étude des différents procédés photographiques inventés au 19^e siècle.

lui-même, « préparer le matériel photosensible, ajuster les paramètres de la caméra, exposer, développer et fixer le négatif sur plaque de verre, imprimer et fixer la copie positive sur papier » (Jenkins 1975, 2). La production photographique prend alors l'apparence d'une technique réservée à un labeur spécialisé, à la manière d'autres médiums de reproduction de multiples à leur apogée à la même époque (la lithographie, par exemple). Après un quasi-siècle d'indétermination où photographie et technologie apparaissent comme relevant de la synthèse des « arts utiles », *technology*, dans le contexte anglo-américain, en est venu à signifier plus directement ce qui relève de l'activité industrielle des sociétés modernes. En même temps, par les efforts de recherche financés par Eastman Kodak dès la fin des années 1870, la production des images photographiques a pu quitter le champ d'une spécialisation professionnelle fermée pour devenir une image industrielle, produite par le plus grand nombre.

L'application contemporaine du mot *technology*, selon Eric Schatzberg, provient de la première moitié du 20^e siècle ; en anglais, sa définition contemporaine serait dérivée de l'allemand *Technik*, qui signifie « the practical arts as a whole, especially those associated with engineers and modern industry » (2006, 487). Dans le milieu anglo-saxon, le terme *technology* subit ainsi un déplacement sémantique majeur à la fin du 19^e et au début du 20^e siècles, comblant l'écart creusé par l'industrialisation rapide des sociétés occidentales qui cherchent un mot pour désigner plus exactement leur secteur d'activité (Marx 2010 ; Schatzberg 2006, 493). Dans le contexte anglo-américain, Schatzberg considère que le terme « a obtenu le statut de mot-clé seulement dans les années 1930 » et que, « avant ce temps, les enjeux technologiques discutés par les historiens étaient cadrés par d'autres termes tels qu'art utile (*useful art*), manufacture, industrie, invention, science appliquée et machine » (Schatzberg 2006, 286). De champ d'étude, il devient objet d'étude ; de terme technique qui implique les « arts pratiques », il sera maintenant employé par les théoriciens des sciences sociales pour désigner « les processus et artefacts des sociétés industrielles » (Schatzberg 2006, 494). Ce déplacement se remarque également en allemand, alors que le substantif *Technologie* tombe en désuétude et que l'usage du terme *Technik* monte en flèche, d'abord chez

les ingénieurs, puis chez les théoriciens des sciences sociales (Max Weber et Georg Simmel, pour n'en nommer que deux) (Schatzberg 2006, 494-7).

Suivant cette logique, la photographie peut évidemment être comprise comme une technique (une manière de faire, un processus pour obtenir un objet), mais tout aussi bien comme une technologie. Elle est à la fois un ensemble de termes (à la fois lexical et programmatique), un ensemble de techniques et, potentiellement, dans des applications scientifiques, permet une étude systématique et une compréhension globale. Suivant le désir de fusion entre art et science chers aux penseurs des arts pratiques du 18^e et 19^e siècles (L'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert en France, par exemple), la photographie serait un art pratique, associé à un processus industriel dans lequel des artistes, des scientifiques, des ingénieurs et des travailleurs peuvent être appelés à participer.

Toutefois, la désignation de la photographie comme simple instrument technique ne suffit pas ; il faut maintenant réinvestir la question de la technique par la théorie, ce qui nous permettrait de réarticuler la photographie comme une *technologie*. Certains auteurs comme Martin Lister critiquent l'approche technologico-instrumentale des études photographiques en affirmant que « whilst they share a technological basis we do not get very far thinking about these different practices in technological terms alone » (Lister 2003 [1995], 223). Nous souhaitons évacuer cette approche au profit d'un réinvestissement philosophique de la question de technologie. Au-delà des applications essentiellement pragmatiques du terme, est-il possible de questionner la technologie sur un plan conceptuel? Qu'est-ce que la désignation de la photographie comme technologie nous apprend sur la manière de faire et de réfléchir l'image photographique?

La philosophie de Martin Heidegger pourra certainement nous offrir une première piste de réflexion à ce sujet⁴⁰. Dans « La question de la technique »⁴¹, court essai paru dans sa première version allemande en 1953-4 et souvent publié avec « The Age of the World-Picture », Martin Heidegger tente de mieux comprendre la technologie⁴² dans son incarnation moderne en établissant une définition opératoire de celle-ci qui va au-delà de ses dimensions purement instrumentales et/ou anthropologiques (Heidegger 1958, n.p. ; Heidegger 2000, 5). Rapportant l'étude de la technique aux philosophes présocratiques, l'essai se lit d'abord comme une heuristique du concept par l'établissement d'une distinction entre deux formes de technique survenant à deux époques différentes, un temps pré-moderne et un temps moderne qui débute *grosso modo* au 17^e siècle (Heidegger 2000, 3-4). Heidegger considère la technique comme une question centrale à la philosophie, à la connaissance et à la compréhension du monde ; il souhaite sortir l'étude de la technique de son sens strictement pratique, où son seul but est le déploiement le plus efficace de ses outils (Heidegger 1958, n.p. ; Heidegger 2000, 3).

Les exemples de techniques qu'utilise Heidegger sont très variés et permettent de se faire une idée de sa définition élargie du terme : l'auteur considère à la fois l'agriculture et le barrage hydroélectrique⁴³ comme des techniques, tout comme la production artisanale d'objets ou le moulin à vent (Heidegger 2000). Les technologies ne sont donc pas exclusivement modernes ; elles comprennent toutes sortes de systèmes organisés

⁴⁰ Dans *Why Photography Matters as Art as Never Before* (2008), Michael Fried étudie la photographie de Jeff Wall à l'aide des concepts de Heidegger, notamment celui de technologie, qu'il touche brièvement dans la dernière partie de son texte. Nous proposons un approfondissement de ce premier essai, qui se base plutôt sur les théories d'*Être et Temps* que *La question de la technique*.

⁴¹ La première lecture de Martin Heidegger pour ce texte a été menée dans sa traduction anglaise (Heidegger 2000), pour ensuite aller voir la traduction française (Heidegger 1958), que nous avons trouvée un peu plus confuse lors de nos premières lectures. Les doubles références entre parenthèses indiquent les sources françaises et anglaises du texte utilisé pour notre réflexion.

⁴² Bien que la traduction standard de l'allemand *Technik* est le français *technique*, nous pensons que ce dont parle Heidegger dans ce texte se situe plutôt dans un entre-deux entre technique et technologie, puisqu'il parle à la fois des objets révélés par la technique et d'un système de compréhension global du champ des techniques, que l'on pourrait véritablement identifier comme technologie.

⁴³ Fait intéressant à noter : Vilém Flusser, dans *Towards a Philosophy of Photography*, propose le barrage comme métaphore de l'image technique. Il avance : « traditional images flow into [technical images] and become endlessly reproducible : they circulate within them [...] Thus, technical images absorb the whole of history and form a collective memory going endlessly round in circles » (Flusser 2000, 19-20).

à travers lesquels l'Homme entre en rapport avec le monde physique qui l'entoure. C'est ainsi qu'il nous est possible de considérer la photographie argentique comme une technologie au même plan que la photographie numérique. Le texte propose ainsi de considérer la technique non pas comme un objet formé, comme une simple finalité, mais plutôt comme un mode d'existence, un système, une façon de réunir et de considérer l'expérience humaine moderne qui rend compte des quatre causes⁴⁴ (Heidegger 2000, 6).

La définition heideggérienne de la technique se rapproche d'ailleurs de la conception du dispositif avancée par Michel Foucault, à la différence que Foucault insiste sur le concept de finalité, ce que Heidegger essaie d'évacuer dans son texte. Le dispositif est un concept-phare de Foucault qui fut retravaillé par Giorgio Agamben dans le célèbre feuillet *Qu'est-ce qu'un dispositif?* (2007). Dans cet ouvrage, Agamben cite Foucault qui affirme, dans une entrevue menée en 1977, que le dispositif est « un ensemble résolument hétérogène comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, [...] du dit aussi bien que du non-dit » (Agamben 2007, 8-9). Le dispositif est donc un ensemble, un réseau, une « formation qui, à un moment donné, a eu pour fonction majeure de répondre à une urgence », puisqu'il a une « fonction stratégique dominante » (Agamben 2007, 9). Il peut être à la fois restreint (la caméra est un dispositif) et expansif (la photographie est un dispositif) ; de même, il n'est pas historiquement délimité, ce qui lui accorde une certaine flexibilité essentielle pour notre propos. Nous pouvons en conclure que la photographie est un dispositif technologique – elle est une formation à fonction stratégique par laquelle l'Homme entre en rapport avec ce qui l'entoure.

⁴⁴ Les quatre causes sont un concept-phare de la Métaphysique d'Aristote que Heidegger semble utiliser régulièrement dans ses écrits. L'étude des philosophes grecs est importante au développement de la pensée heideggérienne, surtout dans *La question de la technique*, qui prend comme point de départ historique du monde organisé la cité grecque et les réflexions de ces philosophes sur cette organisation.

Heidegger tente, dans son texte, d'aller au-delà d'une étude de la machine moderne, ce dispositif de production technique devenu incontournable depuis le 18^e siècle et envers lequel il semble exprimer une sorte de désarroi profond. Paradoxalement, il propose d'abord de s'intéresser à la technique comme simple objet de production, quitte à s'éloigner de ces considérations purement instrumentales dans la deuxième partie du texte. L'auteur s'intéresse plus particulièrement, dans la première partie de son essai, à la question de la causalité d'une technologie ; il cherche à nuancer l'approche anthropologique (ou anthropocentriste) qui fait de l'activité humaine la cause et la conséquence de tout ce qui est étudié, sans considération pour ce qui est à l'extérieur de la conscience humaine.

Pour Heidegger, la technique n'est pas seulement dépendante de l'acteur qui choisit de la révéler publiquement (*causa efficiens*), de la faire exister, mais aussi de sa forme (*causa formalis*), de sa matière (*causa materialis*) et de sa fonction culturelle (*causa finalis*) (Heidegger 1958, n.p. ; Heidegger 2000, 2). Pour expliquer la distinction entre ces quatre causes, que nous avons évoquées plus haut, Heidegger utilise l'exemple d'un calice d'argent fabriqué par un artisan de l'Antiquité grecque (Heidegger 1958, n.p. ; Heidegger 2000, 6). Tentons de clarifier ce premier argument en utilisant un exemple plus contemporain qui nous suivra tout au long de cette section, soit l'obtention d'une photographie argentique. L'existence d'une image ne dépend pas uniquement de l'acte photographique que doit effectuer l'opérateur de la caméra (*causa efficiens*), bien qu'il s'agisse d'un geste essentiel. Elle dépend aussi de la forme habituelle que prend une photographie, de son apparence (*causa formalis*). L'image existe également en tant qu'organisation d'une certaine matérialité (*causa materialis*). Cette organisation de la matière peut se comprendre sur un plan strictement pratique (le support sur lequel la photographie s'imprime) comme sur un plan plus général (les photons et les substances chimiques qui sont nécessaires au développement photographique, par exemple). Cette photographie sera ensuite utilisée à des fins particulières qui conditionnent sa création et son usage (*causa finalis*).

Le philosophe tente ensuite de s'éloigner de ces considérations instrumentales pour tenter de réfléchir la technologie sur un plan plus conceptuel, en s'intéressant au rôle culturel qu'occupe la technologie. Pour Heidegger, toute technologie est plus qu'un instrument ou un moyen ; elle est une façon d'établir un rapport causal au monde qui (r)apporte quelque chose à l'expérience humaine. La production (*bringing-forth*) essentielle à chaque technique a une fonction spécifique. Toutefois, ces fonctions varient selon le mode historique dans lequel elles se déploient. Pour l'ère pré-moderne, le rôle d'une technique n'est pas seulement de fabriquer ou de construire, mais plutôt de révéler, de dévoiler (*revealing, aletheia*) (Heidegger 1958, n.p. ; Heidegger 2000, 11-12). Il affirme : « tout produire se fonde dans le dévoilement. Or, celui-ci rassemble en lui les quatre modes du faire-venir – la causalité et les régit » (Heidegger 1958, n.p. ; Heidegger 2000, 12). Ainsi, la technologie permet de révéler, de dévoiler l'objet au monde. Il poursuit : « [a]insi, la technique n'est pas seulement un moyen : elle est un mode du dévoilement. Si nous la considérons ainsi, alors s'ouvre à nous, pour l'essence de la technique, un domaine tout à fait différent. C'est le domaine du dévoilement, c'est-à-dire de la vérité (*truth, Wahrheit*) » (Heidegger 1958, n.p. ; Heidegger 2000, 12).

Nuançons tout de suite l'utilisation du terme *vérité* chez le philosophe, qui peut apparaître problématique aux premiers abords. Heidegger utilise vérité (*truth*) au sens essentiellement philosophique du terme et non dans son usage strictement scientifique ; il le distingue également de réalité (*real*), un terme qui n'appartient qu'au monde physique. L'objet est réel en dehors de notre perception ; c'est notre expérience avec cet objet, notre connaissance de cet objet, qui le rend vrai. La vérité n'est pas un phénomène humain absolu mais un mode d'existence à l'extérieur de la conscience humaine. Il règle d'ailleurs la question dans un essai de 1943, « On The Essence of Truth » (2004), qui précède d'une décennie « The Question Regarding Technology »⁴⁵. La vérité, chez Heidegger, existe donc en dehors du soi : elle s'explique par le dévoilement ou la révélation (*unconcealment*) d'un objet comme

⁴⁵ Le philosophe parlera également du rapport entre l'art et la vérité dans « The Origin of the Work of Art » (2002), publié pour la première fois en 1950.

objet (Heidegger 2002, 52). Elle implique un rapport particulier avec la connaissance (*knowledge* ou *episteme*⁴⁶), qui devient la perception humaine de ce dévoilement existentiel. L'acte de révélation, chez Heidegger, n'est pas simplement ou exclusivement matériel ou visuel ; il est aussi intellectuel. La révélation pourrait ainsi être définie plus clairement comme une prise de conscience de l'existence véritable d'un objet, de son dévoilement en dehors de la conscience humaine ; elle attribue un sens (*presencing*) à son existence matérielle (Heidegger 1958, n.p. ; Heidegger 2000, 5). La technique est donc la mise en place d'un dispositif qui permet de prendre usage et de révéler l'existence des objets dans le monde physique.

Cette perception fondamentalement optimiste de la technique comme mode de révélation chez Heidegger est ensuite nuancée par une étude de différentes technologies modernes qui établissent un rapport plus coercitif avec la nature de laquelle elles dépendent pour fonctionner. L'auteur indique : « [à] cette détermination de la région où doit être cherchée l'essence de la technique, on peut objecter qu'elle est certes valable pour la pensée grecque et qu'à mettre les choses au mieux elle convient pour la technique artisanale, mais qu'elle n'est pas applicable à la technique moderne, qui est motorisée (*machine-powered*) » (Heidegger 1958, n.p. ; Heidegger 2000, 6). Il y a, en quelque sorte, une condition historique et strictement technique qui conditionne notre rapport à la technologie. Il poursuit : « [l]e dévoilement [...] qui régit la technique moderne ne se déploie pas en une pro-duction au sens de la *poiesis*. Le dévoilement qui régit la technique moderne est une pro-vocation (*Enframing, Hereausfordern*) par laquelle la nature est mise en demeure de livrer une énergie qui puisse comme telle être extraite et accumulée » (Heidegger 1958, n.p. ; Heidegger 2000, 14). La technique moderne impose un rapport au monde qui défie la nature en lui demandant d'être inépuisable ; elle implique un contrôle des ressources que Heidegger ne remarque pas dans les techniques pré-modernes.

⁴⁶ L'utilisation d'*épistème* dans la philosophie d'Heidegger se rapproche de celle de Michel Foucault, notamment dans *Les mots et les choses* (1990) : Foucault la définit comme une organisation ou un dispositif qui structure notre rapport au monde selon certains préceptes établis qui vont au-delà du découpage historique. L'*épistème* est donc un mode subjectif global d'expérience avec le monde physique.

2.2 Entre l'ancien et le moderne. Le danger de la technique

La nomenclature historique entre les technologies « anciennes » et les technologies « modernes » agit de deux manières dans le texte de Heidegger. Par l'utilisation d'un principe général, l'argument de Heidegger vise à mettre en commun des modes de production et d'organisation du monde. En même temps, la distinction permet à Heidegger d'établir un jugement sur les technologies modernes en contrastant le rapport qu'entretient la conscience humaine moderne avec le monde qui l'entoure avec un rapport précédent, que Heidegger interprète à l'aide de textes de philosophes grecs et d'exemples précis (Heidegger 1958, n.p. ; Heidegger 2000, 21-22). L'agriculture existe ainsi sur le même plan que la centrale hydro-électrique, même si elles impliquent un rapport différent avec la nature de laquelle la technologie profite ; tous les deux, qui sont conséquentes, ont pour fonction d'apporter, de révéler, de rendre disponible à l'Homme en entrant en relation avec une force naturelle disponible.

Le danger de la technique moderne, pour Heidegger, réside dans le fait que la nature y est interprétée comme une source de pouvoir intarissable, qu'il ne semble pas y avoir de fin à cette utilisation instrumentale du monde naturel comme source de pouvoir : « Obtenir, transformer, accumuler, répartir, commuer sont des modes du dévoilement. Mais celui-ci ne se déroule pas purement et simplement. Il ne se perd pas non plus dans l'indéterminé. Le dévoilement se dévoile à lui-même ses propres voies, enchevêtrées de façons multiples, et il se les dévoile en tant qu'il les dirige » (Heidegger 1958, n.p. ; Heidegger 2000, 16). Heidegger appelle le surplus d'énergie naturelle accumulée grâce à la technique moderne, emmagasinée mais non-utilisée, le « fonds » (*standing-reserve, Bestand*), terme que l'on pourrait également traduire par *réserve effective* (Heidegger 1958, n.p. ; Heidegger 2000, 17).

À cet égard, la photographie argentique, dont l'arrivée coïncide avec le découpage historique mis en place par Heidegger, peut être comprise comme une technique moderne. Poursuivant la réflexion de Heidegger, la photographie s'explique comme un système mécanique qui a pour effet d'encadrer (*enframing*) littéralement le monde dans le but d'y appliquer un certain pouvoir coercitif (Sekula 1986). L'ubiquité de l'image photographique dans les sociétés modernes, de plus en plus flagrante avec l'arrivée des dispositifs technologiques de consultation des images numériques, agit comme une réserve effective, alors qu'on observe une accumulation des représentations qui ont pour effet de démontrer le contrôle qu'exerce l'humain sur son environnement⁴⁷. Cette réserve implique que le cycle de production et de diffusion de l'image photographique, une chaîne d'actions sans fin, ne pourra jamais s'arrêter, qu'elle se poursuivra jusqu'à un déséquilibre irréversible de la nature. Dans son existence en tant que procédé moderne, la photographie analogique abuse du soleil et de la lumière en les considérant comme des ressources inépuisables⁴⁸. La prolifération de la photographie depuis le 19^e siècle n'a rien à faire des limites matérielles que la nature pourrait imposer à sa production ; elle se fait sans penser, sans considérer une finalité possible aux représentations ou à la chaîne d'acteurs qui la produit indéfiniment.

Les sociétés modernes et contemporaines se trouvent alors devant un trop-plein d'images, devant lesquelles il est impossible de tout révéler, tellement la chaîne de

⁴⁷ Après la rédaction de ce chapitre, nous avons remarqué que l'analogie de la photographie numérique comme réserve effective est reprise dans un texte de Daniel Rubinstein et Katrina Sluis de 2013 qui s'intéresse aux métadonnées et au Web sémantique.

⁴⁸ Paradoxalement, la théorie photographique réfléchit (à) la mort de l'objet (Barthes 1980) sans considération pour la mort du système général ou du monde physique dans lequel elle se déploie. Évidemment, au contraire des moyens de transport ou des modes de production industrielle, la photographie analogique a un impact matériel direct potentiellement moindre sur son environnement, bien qu'elle implique souvent une consommation exagérée d'appareils et de dispositifs dont l'impact environnemental est difficile à quantifier strictement ou à isoler. La question n'est pas de penser à l'épuisement physique ou matériel de la lumière comme ressource naturelle, mais plutôt à l'épuisement philosophique de la lumière/des Lumières. Il ne s'agit pas de réfléchir la nature dans un mode strictement *environnemental*, dans lequel nous souhaitons la préservation d'un élément naturel pour conserver l'exercice de notre contrôle sur la nature. À la manière d'Heidegger, l'épuisement photographique du soleil est plutôt un témoignage de notre rapport coercitif à la nature et un souhait pour un mode d'existence plus égalitaire, qui renverserait la tendance moderne à l'*Enframing* que le philosophe observe. Pour un autre texte qui propose des parallèles entre le contrôle atmosphérique, la pollution et l'émergence de la modernité artistique, voir Sloterdijk 2009.

production des représentations insiste sur une accélération/une efficacité de la production. Dans cette accumulation photographique, rien ne garantit l'utilité ou la fonction réelle de toutes les images qui sont produites ; les représentations sont faites puisqu'il semble n'y avoir aucune limite physique à appliquer à la capacité de leur production. Ce phénomène s'observe particulièrement avec l'arrivée d'Instagram et de Snapchat, des réseaux sociaux basés sur la production photographique qui génèrent une quantité de représentations photographiques quotidiennes qu'il semble impossible de calculer sans l'aide de la visualisation de données (*big data*)⁴⁹. Les spécialistes des technologies de l'information et du marketing, en parlant des images particulièrement efficaces qui circulent dans ces médias sociaux, n'hésitent pas à les qualifier de « virales » (Berger et Milkman 2009), terminologie qui évoque – probablement sans le vouloir – le danger potentiel de la représentation qui rappelle le problème de la technologie moderne selon Heidegger.

En accordance avec les théories de Heidegger, la photographie devient une machinerie moderne qui instrumentalise la nature pour y exercer un certain contrôle, l'« Enframing », qui l'oriente vers la perspective strictement humaine, dans laquelle la conscience humaine se place au-delà de tout objet (Heidegger 1958, n.p. ; Heidegger 2000, 19). Cet *enframing*, qui peut effectivement se traduire par cadrage, rappelle évidemment le découpage de l'espace réel dans l'acte photographique (Dubois 1990, 169). Il représente une mise en structure de l'espace naturel par lequel l'humain applique, non sans violence, un rapport de servitude avec l'environnement. Si la visée du texte de Heidegger est de lier la question de la technologie aux préoccupations plus générales de l'auteur sur le monde, l'être, la temporalité, l'essence, la subjectivité et la représentation, quelques passages du texte sont particulièrement éclairants pour tenter de comprendre la place de la photographie numérique et son impact sur la représentation imagée contemporaine. La réflexion de Heidegger nous permet déjà d'établir un lien entre la photographie et d'autres formes de techniques qui ont pour

⁴⁹ En septembre 2017, Instagram annonçait qu'il contenait maintenant 800 millions d'utilisateurs, dont 500 millions utilisent l'application quotidiennement. Source : <https://business.instagram.com/blog/safety-and-kindness-for-800-million/>.

fonction générale de rendre visible ou de révéler ce qui était préalablement caché ou invisible. Le propos du philosophe permet à la fois la considération de technologies sous des modes historiques distincts, tout en réunissant l'étude de ces modes sous un principe directeur général, celui du dévoilement.

La réflexion heideggérienne établit également une distinction entre révélation (l'acte de dévoilement réel de la photographie) et connaissance (qui implique un jugement conscient de cet acte de dévoilement comme vrai et le rapporte aux conditions spécifiques de l'expérience humaine) qui renverse l'ordre selon lequel on considère généralement la question du vérisme photographique. L'acte photographique, qu'il soit analogique ou numérique, permet de dévoiler au regard un phénomène ou un état qui était précédemment caché ; si l'existence de la photographie en tant qu'objet est réelle, il faut une connivence entre la révélation (objective) et la connaissance (subjective) pour que cet acte de révélation soit effectif. L'objet peut donc être réel sans qu'il soit vrai, puisque l'expérience de la vérité est dépendante d'une médiation subjective de l'objet qui a pour effet de changer immédiatement le statut de l'objet produit. La considération de la photographie comme une technologie heideggérienne nous permet de sortir de la dichotomie objet/sujet dans laquelle les études photographiques se déploient, pour affirmer la nature interdépendante de ces deux pôles dans la représentation photographique. Tel que l'affirme Sarah Kember dans « The Shadow of the Object: Photography and Realism » :

« An epistemological shift in the terms of image-making involves a transformation in the relationship between the subject and the object of the image, or between the self and other⁵⁰. The object is no longer understood as being wholly separate from the

⁵⁰ Kember (2003 [1996], 202-217) utilise dans son texte l'exemple de la photographie de la mère de Roland Barthes par laquelle il propose toute une théorie de la photographie comme « ça-a-été » (Barthes 1980, 133). Cet exemple est particulièrement bien choisi : il implique que la photographie est à la fois l'objet qui matérialise la perte du réel et illustre que l'expérience de l'objet est inéluctablement conditionné à l'expérience personnelle et subjective que Barthes entretient avec la représentation de sa mère. Toute photographie, bien qu'existant en tant qu'objet révélé (ou dévoilé), doit se retourner ensuite vers le sujet qui entretient un lien particulier avec cet objet (l'équivalent de la subjectivité, chez Heidegger, serait la connaissance) (Heidegger 2002)

subject, but retains an equivalent status and integrity. This subject-object relation is inherent in our experience of photography as a transformational object and it may be continuous, I would argue, with a reappraisal of photography in the light of digital imaging » (Kember 2003 [1996], 215).

Le concept de technique heideggérienne nous permet de repenser les catégories structurantes qui divisent les représentations photographiques en domaines distincts, ajoutant une complexité à la dialectique art/non-art dans laquelle la photographie semble prise depuis son invention et dans laquelle les études photographiques se déploient toujours (Fried 2008). Au 19^e siècle, un des débats majeurs autour de la photographie tient à la validité de son statut en tant qu'œuvre d'art. Au cours du 20^e siècle, cette question semble avoir été résolue à la fois par les praticiens, les historiens et les théoriciens de la photographie (Benjamin 2000). Néanmoins, plusieurs écrits contemporains sur la photographie artistique basent leur argumentaire sur le maintien d'une distinction entre la photographie proprement artistique et la photographie non-artistique (Rouillé 2005, Fried 2008). Pour Heidegger, la technologie, un processus de pro-duction (*bringing-forth* ou *her-vor-bringen*), n'est pas exclusive aux objets qui appartiennent aux domaines restreints de la poésie ou des arts ; n'importe quel objet qui fait partie des champs de la *poiesis* et de la *physis*⁵¹ tels que défini dans les écrits de Platon, subit cet acte de présentation (Heidegger 1958, n.p. ; Heidegger 2000, 4). Les objets naturels et culturels sont ainsi comparés sur la même base, soit celle de leur existence « réelle », comme l'avance Heidegger : « c'est par [la pro-duction] que, chaque fois, vient au jour aussi bien ce qui croît dans la nature que ce qui est l'œuvre du métier ou des arts » (Heidegger 1958, n.p. ; Heidegger 2000, 5).

Les théories de Heidegger nous permettent également de (re)poser le problème d'une définition de la photographie comme une image scientifique et fondamentalement objective, problème qui persiste depuis l'intégration de l'image photographique dans les recherches scientifiques de toutes sortes dès le 19^e siècle (Miller 1998). La

⁵¹ La traduction la plus juste de *poiesis* et *physis*, dans ce cas, serait « culture » et « nature ».

construction moderne de l'objet *photographie* est potentiellement problématique par le rapport ambigu qu'il entretient avec le domaine de la science et la puissance du texte scientifique. La nature de ce problème est essentiellement instrumentale : il s'agit d'une perception de la technique comme d'une application réelle et efficace de la doctrine scientifique. « C'est parce que l'essence de la technique moderne réside dans l'Arraisonement que cette technique doit utiliser la science exacte de la nature. Ainsi nait l'apparence trompeuse que la technique moderne est de la science naturelle appliquée. Cette apparence peut se soutenir aussi longtemps que nous ne questionnons pas suffisamment et qu'ainsi nous ne découvrons ni l'origine essentielle de la science moderne ni encore moins l'essence de la technique moderne » (Heidegger 1958, n.p. ; Heidegger 2000, 23).

La vision plutôt pessimiste qu'a Heidegger du lien entre l'omniprésence de la théorie scientifique comme fondation du monde et l'application des technologies modernes rappelle les écrits de Vilém Flusser sur la philosophie de la photographie. Dans ses écrits, Flusser considère la photographie comme une image technique opposée au texte. Alors qu'au 19^e siècle, le texte et l'histoire sont en crise, la photographie, une application programmatique des textes scientifiques, est appelée « à libérer par la magie les récepteurs de leur nécessité de penser conceptuellement, en remplaçant par la même occasion la conscience historique par une conscience magique de second ordre » (Flusser 2000, 17). Le geste essentiel devient alors de questionner l'établissement de la technologie et de la science comme seuls paradigmes instrumentaux de l'expérience du monde physique. Dans la même lignée, Martin Lister affirme que « la signification des images photographiques ne peut être comprise complètement sans considération pour les systèmes des idées et les façons d'ordonner la connaissance et les expériences dans lesquelles la photographie devient impliquée dès le milieu du 19^e siècle », notamment la doctrine positiviste et son application dans les sciences naturelles (Lister 2003 [1995], 223).

2.3 La place de l'art dans la *tekhnè*

À la fin de son essai, Heidegger propose l'art comme solution potentielle face au danger des techniques modernes ; la représentation artistique deviendrait une façon de retourner à un rapport plus équilibré de l'Homme à son environnement, dans une sorte de retour en arrière qui donne raison aux catégories plus générales qu'avaient établies les philosophes de l'Antiquité grecque quant à l'existence des objets et à leur valeur dans le monde (Heidegger 2000, 34). Il faut préciser l'utilisation du concept « art » dans l'argumentaire, ce que l'auteur fait très brièvement dans la dernière partie de son article (Heidegger 2000, 34). Par *art*, Heidegger n'entend ni les objets produits par des artistes professionnels, ni l'appréciation esthétique de ces images, ni le secteur d'activité culturelle en soi (Heidegger 2000, 34-35). Heidegger ne traite pas directement de la production artistique qui lui est contemporaine comme d'une technologie coercitive, même si les parallèles entre les exemples de son texte et la structure du milieu de l'art (particulièrement la place qu'occupe le marché de l'art dans ce milieu) sont frappants. Il conçoit plutôt l'art comme une *tekhnè*⁵² au sens large, c'est-à-dire toute forme d'objet qui est amené à révéler et qui appartient au domaine plus large de la *poiesis* (Heidegger 2000, 34). Le concept de *tekhnè* peut alors signifier ce qui est résolument artistique comme ce qui n'est pas explicitement artistique, comme l'affirme Jacques Rancière : il y a mise en place d'une « séparation entre la *tekhnè* comme exécution d'une idée, mise en œuvre d'un savoir, et la *tekhnè* comme loi de la matière et de l'instrument, loi de ce qui n'est pas de l'art » (Rancière 2008).

⁵² Howard Eiland commente, à propos de l'utilisation de *tekhnè* dans les textes d'Heidegger : « *Tekhnè* he derives from *tiktein*, to bring into the world, beget, engender, which accords with his sense of building as bearing and bringing forth, As it happens, this etymology, which one finds in the lexicon of Liddell and Scott, has been amended by more recent authorities, who differentiate a root form *teks-*, or *tekth-*, as the source of *tekhnè* and *texere* ('text'), from the perhaps more general form *tek-*, to beget, source of *tiktein*. But the revision plays fatefully into Heidegger's hands, for *teks-* means at center to weave or intertwine (*flechten*). We note that weaving is not confined to human construction. Animals and other natural forces weave; the fates proverbially weave. Thinking weaves – which is to say, it exceeds stitching together. » (1982, 55).

Les changements qu'ont causés l'arrivée de la technologie numérique dans la production et la consommation de l'image photographique ont eu pour effet, notamment, de réorienter notre réflexion sur la photographie pour l'éloigner d'un modèle instrumentalisant, où le dispositif est prisonnier de considérations strictement techniques, esthétiques ou économiques. Ce n'est qu'à partir du moment où les représentations photographiques contemporaines seront libérées de leur obligation d'être *strictement* artistiques que *l'objet photographie* pourra regagner une certaine existence en tant que médium distinct. Cela ne veut pas dire que la photographie n'est pas libre de participer à d'autres réseaux ou qu'elle doit s'isoler comme pratique autonome, ou que les représentations photographiques ne devraient pas exister en tant qu'objets artistiques. L'idée n'est pas d'ouvrir de vieux débats sur la légitimité de la photographie en tant que représentation artistique, débats qui n'ont aucune utilité dans le cas qui nous préoccupe. Cette nouvelle conceptualisation du médium implique plutôt que notre perception du concept de médium se doit d'être plus inclusive, puisque la photographie a toujours eu une existence plurielle que l'évocation d'une spécificité médiale ne pourra jamais effacer. À propos de la pluralité du médium, Jacques Rancière affirme :

« Cette indifférenciation [des techniques] pourtant ne signifie pas la suppression de l'art dans un monde d'énergie collective réalisant le *telos* de la technique. Elle implique plutôt une neutralisation qui autorise des transferts entre les fins, les moyens et les matériaux des différents arts, la création d'un milieu propre d'expérience qui n'est déterminé ni par les fins de l'art ni par celles de la technique mais s'organise selon les recouvrements nouveaux entre arts et techniques, comme entre l'art et ce qui n'est pas l'art. La multiplication des appareils contribue alors à créer des zones de neutralisation où les techniques s'indifférencient et échangent leurs effets, où leurs produits se présentent à une multiplicité de regards et de lectures, des zones de transfert entre le mode d'approche des objets, de fonctionnement des images et d'attribution des significations. On peut ainsi penser une médialité qui échappe aux téléologies de la fin impérieuse ou de moyen dévorant la fin, qui ne reconduise ni une idée de la souveraineté de l'art, ni une

idée de la dissolution de l'art dans le monde technique »
(Rancière 2008).

La (re)considération de la photographie comme *médium* représente l'ouverture d'une zone à la fois artistique et *extra-artistique*, d'un autre espace qui n'est pas contextuellement défini : le contexte se dessine à travers l'interaction, par ses propres usagers, des différents éléments techniques et discursifs qui constituent l'objet photographie. Dès que l'on considère la photographie comme une construction culturelle (ou intellectuelle) plutôt qu'un procédé mécanique, une brèche, un interstice (Derrida 1996) s'ouvre pour y réfléchir de façon holistique ou globale. Suivant l'argument de Heidegger, si la photographie analogique, une technologie essentiellement moderne, est un exemple de « pro-vocation » (Heidegger 1958, n.p.), la photographie numérique pourrait être une production qui matérialise et impose au monde qui nous entoure un certain rapport qui diffère du contrôle moderne décrit par Heidegger. La *technique* moderne a le potentiel de devenir une *technologie* contemporaine ; les acteurs du champ photographique ont la capacité et le désir de penser au-delà de la révélation stricte de l'objet par le processus. La responsabilité incombera aux différents usagers de la photographie de définir et de situer effectivement la force et la qualité de ce rapport à l'objet photographie. Comme le souligne Azoulay (2008, 25), le rapport éthique que nous aurons à établir avec la représentation photographique est une obligation du spectateur par rapport à l'image, considérant que les images ne peuvent parler d'elles-mêmes et que c'est nécessairement dans l'interprétation qu'elles se forment en tant que *véritables* structures.

C'est ainsi que se clarifie le constat quasi-prophétique du texte de Björk cité en exergue du premier chapitre. *The modern things are waiting ; it's our turn now.*

CHAPITRE 3. L'AMERICAN INDEX OF THE HIDDEN AND UNFAMILIAR DE TARYN SIMON. CAS D'ÉTUDE POUR UNE RÉVÉLATION TECHNOLOGIQUE

« The gigantic presses forward in a form that actually seems to make it disappear – in the annihilation of great distances by the airplane, in the setting before us of foreign and remote worlds in their everydayness, which is produced at random through radio by a flick of the hand. [...] We do not think at all if we believe we have explained this phenomenon of the gigantic with the catchword 'Americanism'. The gigantic is rather that through which the quantitative becomes a special quality and thus a remarkable kind of greatness. [...] But as soon as the gigantic in planning and calculating and adjusting and making secure shifts over out of the quantitative [...] then what is gigantic, and what can seemingly always be calculated completely, becomes, precisely through this, *incalculable*. »

Martin Heidegger, « La question de la technique », 2000

« The work of art doesn't *reflect* the style of the culture or create it ; it *illuminates* it »

Hubert L. Dreyfus et Mark A. Wrathall, *A Companion to Heidegger*, 2005

À la fin du deuxième chapitre, nous avons tracé, à partir de la pensée de Martin Heidegger sur la technique (*technology, Technik*), un glissement possible d'une interprétation de la photographie comme représentation moderne qui entre en rapport avec le monde par « pro-vocation » ou « Arraînement » (*enframing, Herausfordern*), vers une interprétation de la photographie qui a le potentiel d'être comprise et pratiquée comme une technologie de « pro-duction » (*bringing-forth, Her-vor-bringen*) (Heidegger 1958, n.p.).

La technologie, qui se rapproche de la *tekhnè* décrite dans le texte de Heidegger sans pour autant nier la place de la *Technik* moderne dans la conception des sociétés contemporaines, serait ainsi comprise comme un mode d'activation pour une interprétation renouvelée du monde naturel (*physis*), plus près de ce que Heidegger identifie de manière positive comme *aletheia*, ou dévoilement (Heidegger 1958, n.p.). Les réflexions heideggériennes sur le rapport entre art, technique et monde naturel nous préoccuperont tout au long de cette thèse et nous comptons, dans les chapitres suivants, souligner et nuancer ces réflexions dans le but d'en arriver à un modèle opératoire pour réfléchir la photographie contemporaine de manière holistique et mouvante, en considérant à la fois son existence comme forme esthétique, comme représentation politique et comme dispositif de la culture visuelle, soulignant sa possibilité d'être, en tant que technologie, à la fois redevable de la *Technik* et d'une *tekhnè*.

Pour Diarmuid Costello, c'est le « rapport respectif que chacune entretient avec la nature (*physis*) » qui est en jeu dans la distinction entre la *Technik* moderne et la *tekhnè* comme pro-duction : alors que la technique moderne « cherche à maîtriser la nature afin que plus rien ne soit gardé secret (*concealed*) », la *tekhnè* « travaille en harmonie avec la nature et sa capacité de se dévoiler et de s'isoler elle-même⁵³ » (Boetzkes et Vinegar 2014, 141). Comme le rapport référentiel de la photographie au monde qui l'entoure est au cœur des préoccupations actuelles sur le médium (Elkins 2007 ; Kelsey

⁵³ Nous traduisons de l'anglais.

et Stimson 2008 ; Rubinstein et Sluis 2008 ; Osborne 2010 ; Elkins 2011), il semble capital de considérer la *technologie* photographique à la fois comme *Technik* et comme *tekhnè*, les deux instances n'étant pas paradigmatiques, au même titre que l'analogique et le numérique peuvent coexister comme deux « traditions de la culture visuelle » complémentaires (Manovich 1995, 10-11).

Il pourrait être tentant, pour éclaircir nos recherches, de situer cette « nouvelle » interprétation de la photographie dans le découpage historique entre pré-modernité artisanale et modernité machinique instauré par Heidegger dans « La question de la technique ». À ce découpage, nous pourrions ajouter une nouvelle période, celle d'une postmodernité technologique. Il pourrait être tout aussi tentant d'arrimer cette postmodernité à l'obsolescence relative des techniques argentiques et à l'arrivée de la photographie numérique dans les sociétés contemporaines, puisque le numérique impose des modifications essentielles aux conditions de visibilité et de circulation du contenu photographique. Pour le besoin de la cause, répétons-nous ; nous rejetons d'emblée ce premier découpage historique, puisqu'il ne ferait qu'accentuer les schismes déjà présents dans la fondation des études photographiques actuelles, qui insistent sur la distinction entre régimes analogique et numérique comme fondamentales à notre compréhension de la photographie. L'attrait des théories de Heidegger est justement qu'elles permettent de sortir d'un historicisme causal et rigoureux, afin de réfléchir la capacité qu'a la photographie de nous faire entrer en rapport au monde, peu importent les conditions de sa technicité.

Proposons plutôt que le nœud de la réflexion enclenchée sur la technologie et la photographie, encouragée par les techniques numériques, se situe non pas dans une succession temporelle ou un changement de dispositifs, mais dans nos rapports à l'espace. Ce rapport à l'espace qu'induit la photographie actuelle en tant que technologie se comprend par trois axes. D'abord, il est formé par un engagement pratique avec le monde qui l'entoure, engagement dans lequel tous les acteurs qui y entrent en relation ont droit de cité, peu importe leur statut professionnel, puisque la photographie est une manière de représenter qui nous implique tous. Ensuite, en tant

que construction culturelle, ce rapport est tout autant déterminé par la présence du référent textuel que par l'acte photographique en soi. Finalement, ce rapport pourrait se qualifier d'*atopique* plutôt que d'*utopique* ou de *dystopique*, puisqu'il entrevoit un effacement du *topos* unique de l'image, lui préférant une indétermination, une pluralité. Il y aurait ainsi une indétermination des acteurs, des actes et des images qui serait caractéristique de ce rapport à la technologie.

Afin de mieux comprendre la portée des théories de Heidegger sur la photographie actuelle, nous proposons de nous pencher d'abord sur le corpus d'une artiste contemporaine américaine, Taryn Simon. La qualité de révélation propre à l'image photographique, qui rappelle la description ontologique des objets techniques menée par Heidegger dans la « Question de la technique », traverse l'œuvre de Taryn Simon depuis ses premiers projets, menés dès la fin des années 1990. L'artiste, alliant sa subjectivité à des stratégies de collectionnement et d'inventaire, s'affaire à cataloguer et indexer en grandes séries divers phénomènes qu'elle rend publics par l'acte photographique et par sa circulation dans l'espace muséal et sur le web. Tour à tour, elle expose les failles du système judiciaire américain dans *The Innocents* (2000-2003), les sites inconnus, cachés ou interdits d'accès aux Américains dans *An American Index of the Hidden and Unfamiliar* (2004-2007), la redéfinition contemporaine de l'objet de contrebande dans *Contraband* (2009) et la complexité narrative des récits de filiation dans *A Living Man Declared Dead and Other Chapters I-XVIII* (2008-2011). Ces projets, qui sont conçus pour exister indépendamment l'un de l'autre, présentent néanmoins un fil conducteur, soit un intérêt marqué pour l'étude approfondie et, par le fait même, pour la (re)définition de concepts qui semblent, au 21^e siècle, en moment de crise. La justice, la nation, la politique, la société, la sécurité, la culture, la frontière, la famille et l'Amérique sont autant de concepts travaillés par les photographies de Simon.



Figure 3.1 Taryn Simon, *An American Index of the Hidden and Unfamiliar* (détail), 2004-2007. Épreuves chromogènes et textes. Dimensions variables. Vue d'installation, « Chroniques d'une disparition », DHC/ART Fondation pour l'art contemporain, Montréal, 19 janvier au 13 mai 2012. Photo : Richard-Max Tremblay.

An American Index of the Hidden and Unfamiliar (fig. 3.1) (2004-2007), série dont il sera plus particulièrement question dans cette partie de la thèse, réunit 62 photographies, toutes accompagnées de légendes explicatives rédigées avec soin par l'artiste (Simon *et. al.* 2008). Le choix de ce corpus photographique n'est pas anodin, puisqu'il se fonde sur une exposition des rapports qu'entretient le public américain avec les espaces qui lui sont cachés, puis dévoilés. Au cœur de ce projet, on trouve une volonté de *révéler* par la photographie divers sites américains qui ont été rendus invisibles par la culture américaine dominante. La page web de l'artiste explique :

« In *An American Index of the Hidden and Unfamiliar*, Taryn Simon compiles an inventory of what lies hidden and out-of-view within the borders of the United States. She examines a culture through documentation of subjects from domains including: science, government, medicine, entertainment, nature, security and religion. Confronting the divide between those with and without the privilege of access, Simon's collection reflects and reveals that which is integral to America's foundation, mythology and daily functioning » (Simon 2018, n.p.).

Un aperçu du travail de Simon permet de constater que l'invisibilité du site est un motif récurrent de la culture américaine ; cependant, cette invisibilité est soutenue et justifiée par des raisons variées, qui vont de la sécurité nationale à la méconnaissance publique. Les sites photographiés par l'artiste peuvent appartenir à des organismes gouvernementaux ou à des organismes privés. Ils sont parfois cachés au public pour des raisons de protection militaire ou de santé publique ; c'est le cas des sites de test de missiles qui appartiennent à l'armée américaine, des sites d'entreposage de déchets nucléaires du U.S. Department of Energy ou encore du Avian Quarantine Center, où des oiseaux à risque sont placés sous haute surveillance pour qu'ils ne propagent pas de nouveaux virus sur le territoire américain. À d'autres moments, les sites photographiés par Simon appartiennent à des sous-cultures clandestines ou cachées, dont l'invisibilité relative est justifiée par des croyances religieuses, un certain statut socioéconomique ou un champ d'intérêt commun. Elle obtient par exemple des images du lieu de rencontre d'un groupe de juifs orthodoxes contre le sionisme, d'un centre national pour les déficiences auditives et visuelles, ou encore d'un site de formation d'études médicolégales où un cadavre est déposé afin que l'on puisse observer son processus de décomposition. Souvent, ces lieux photographiés ont un aspect privé ou intime qui explique leur méconnaissance publique. Par exemple, l'artiste photographie la voûte où sont entreposés les corps de la mère et de la première femme de l'inventeur de la cryogénie, ou une patiente américano-palestienne qui vient de subir une opération d'hymenoplastie.

Les projets photographiques de Simon ont pour effet de figurer un corps commun, unifié par le thème choisi, tout en marquant très clairement les distinctions et le partage de l'espace dans ce corps. À travers la mise en commun des projets de Simon se dessine l'Amérique, une formation politique et sociale modelée par une culture distincte, un concept de nation, un système de justice, un contrôle frontalier et des récits fondateurs. En présentant dans ses photographies ce qui est à l'écart, ce qui est fautif, ce qui est interdit, Simon renforce la présence de ce corps collectif, montrant qu'il se définit tout autant par ce qu'il rejette ou ce qu'il cache que par ce qu'il célèbre ouvertement. Dès lors, la photographie est aussi utilisée par Simon dans sa fonction de

révélation de l'ordre policier symptomatique de l'Amérique contemporaine. Y est révélée la capacité qu'ont les organismes privés et publics américains à déterminer « l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives » (Rancière 2011, 12) de chacun. C'est ainsi que le projet de Simon prend une dimension politique plutôt que simplement policière, puisqu'il s'y figure un partage du sensible (Rancière 2000) fondamentalement dissensuel, oeuvrant à exposer et à renverser l'ordre policier mis en place. *L'Index* devient « un mode de manifestation qui défait les partages sensibles de l'ordre policier (la police) par la mise en acte d'une présupposition qui lui est par principe hétérogène, celle d'une part des sans-part » (Rancière 1995, 53-4). Tel que l'affirme élégamment Salman Rushdie dans le prologue d'un ouvrage consacré à Simon (2008, n.p.), on voit dans le travail de Simon une « aesthetic [...] of stretching the limits of what we are allowed to see and know, of going to the ambiguous boundaries where dangers – physical, intellectual, even moral – may await ».

Ce renversement dissensuel est aidé par une propension de l'artiste à montrer de belles images de haute résolution, dans un environnement que l'on souhaite neutre. Un des aspects les plus importants de *l'Index* de Simon est cette capacité remarquable, comme l'affirme Rushdie, à *étirer les limites* du visible et du dicible pour impliquer divers publics autour de son projet. Les aspects esthétisants et controversés du projet photographique multiplient les conversations potentielles avec des publics variés, faisant de son projet un site véritablement discursif. L'artiste mentionne qu'elle cherche des sites qui n'ont pas de signature visuelle distincte. En cherchant l'étrange, le mal formé (Durant 2012), Simon décide pourtant de l'aspect visuel de son projet, marquant les images de sa propre signature – volontairement léchée, soignée – plutôt que de celle d'une autre autorité qui contrôle normalement le site visité⁵⁴. De plus, on remarque, dans cette activité de recherche, une certaine propension à trouver des lieux particulièrement spectaculaires ou choquants, qui auraient pour effet de mobiliser un certain public peu intéressé par l'art contemporain. Un parallèle se trace alors entre le

⁵⁴ Nous comparerons l'esthétique de Simon avec une image au sujet similaire dans une partie subséquente de ce chapitre.

travail de Simon et le mode de la controverse dans lequel beaucoup d'expositions majeures d'art contemporain se déploient. La controverse participe à une certaine efficacité de l'art contemporain et augmente son impact social et culturel. Elle assure une visibilité du projet dans l'espace médiatique généralement réfractaire à couvrir le milieu de l'art contemporain, sauf pour parler de ses permutations spectaculaires (prix élevés de tableaux aux enchères, contenus violents ou sexuellement explicites). Elle garantit ainsi au musée-hôte de l'exposition la présence d'un certain public, nécessaire au fonctionnement économique de celui-ci et à la confirmation de sa présence comme espace public ; elle provoque et nourrit le débat quant à la pertinence de l'art, de sa perception publique et de son financement étatique et privé. La controverse a aussi comme effet potentiel d'accentuer l'aspect affectif de la représentation artistique, souvent oblitéré au profit de ses dimensions plus intellectuelles ou conceptuelles.

L'effet « succès de scandale » de certaines photographies de Simon s'accompagne toutefois d'autres images qui fonctionnent sur un mode conceptuel et qui investissent la question du lieu caché de façon plus occulte. Le contenu particulièrement choquant ou bouleversant de certaines photographies s'allie ainsi à une sobriété dans la mise en scène, dans le traitement de l'image et l'utilisation du texte qui complique le rapport que le spectateur établit avec certaines photographies et nuance sa première lecture. L'artiste choisit par exemple de photographier une femme qui vient de subir une hyméoplastie, une opération de chirurgie plastique qui vise à reconstruire l'hymen perforé (fig. 3.1).



Figure 3.2 Taryn Simon, « Hymenoplasty, Cosmetic Surgery, P.A, Fort Lauderdale, Florida », *An American Index of the Hidden and Unfamiliar*, 2004-2007. Épreuve chromogène couleur. 94.6 x 113.7 cm.

Le texte rédigé par l'artiste nous informe que la patiente a subi cette opération en Floride en secret, peu avant son mariage, afin de restituer symboliquement sa virginité, par peur de faire honte à sa famille (Simon *et. al.* 2008). La femme qui a subi l'opération, recouverte d'un drap, nous est révélée par la photographie d'un coup, frontalement. Impossible de contourner ce corps dans la salle d'opération, bien que le linge rende impossible l'identification précise de la patiente. La photographie oscille constamment entre la représentation individualisée et collective, entre la noirceur et la clarté, entre l'invisible et le trop visible, entre ce que nous sommes capable de regarder/vérifier et ce que nous sommes incapable de regarder/vérifier. Dans cette hésitation, elle fait prendre conscience aussi bien du pouvoir du regardeur devant la représentation que de son incapacité à agir, devant la présentation du fait accompli. Bien qu'elle offre un texte qui dirige la lecture qu'un spectateur peut faire de la

photographie, une certaine marge de manoeuvre existe pour des interprétations diverses des images présentées.

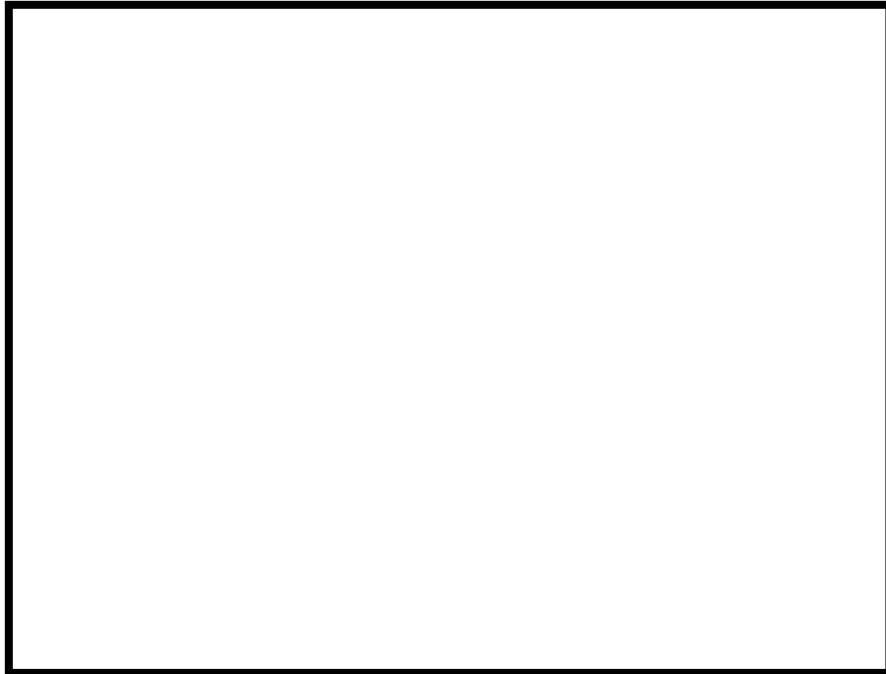


Figure 3.3 Taryn Simon, « Playboy, Braille Edition, Playboy Enterprises, New York, New York », *An American Index of the Hidden and Unfamiliar*, 2004-2007. Épreuve chromogène couleur. 94.6 x 113.7 cm.

Playboy, Braille Edition (fig. 3.3), quant à elle, fonctionne subrepticement. Devant cet exemplaire du célèbre magazine, qui se voit dans sa version braille dénué d'images – la raison principale pour laquelle plusieurs consultent ce magazine – le spectateur se demande ce qui est caché et ce qui est révélé. L'artiste utilise le médium photographique pour exposer les limites de l'acte de révélation et balise le rapport que peut entretenir le spectateur avec l'information qui lui est donné. Qui plus est, il nous est impossible de consulter le magazine en braille au moment où l'on regarde l'image, ce qui ajoute une certaine frustration et qui indique clairement les limites du texte et de la photographie devant le désir du spectateur de consulter le site caché. Il y a une

volonté de compliquer l'idée du site caché qui empêche le projet de Simon de tomber dans un sensationnalisme facile, bien qu'elle ait recours à ce mode pour attirer certains spectateurs et pour soutenir leur attention dans l'espace d'exposition.

3.1 Heidegger et la photographie comme mise en rapport



Figure 3.4 Taryn Simon, « Nuclear Waste Encapsulation and Storage Facility, Cherenkov Radiatio, Hanford Site, U.S. Department of Energy, Southeastern Washington State », *An American Index of the Hidden and Unfamiliar*, 2004-2007.

Voici la première image qui se trouve sur une des galeries de photographies du site web de l'artiste américaine, dans la section consacrée à son projet *An American Index of the Hidden and Unfamiliar* (fig. 3.4). C'est aussi la première image du projet de Simon que l'on trouve dans la monographie consacrée à ce projet (Simon *et. al.* 2008)⁵⁵. La photographie s'intitule *Nuclear Waste Encapsulation and Storage Facility, Cherenkov*

⁵⁵ Dans un article récent, Mirna Boyadjian (2015) souligne que cette photographie est aussi la première que l'on retrouve à son exposition au Whitney Museum of American Art, indiquant avec justesse l'importance de cette photographie dans l'imaginaire du projet de Simon.

Radiation, Hanford Site, U.S. Department of Energy, Southeastern Washington State.

Hanford, situé dans un désert du sud-est de l'état de Washington, est un site d'exploitation et de recherche sur le nucléaire construit en 1943, connu pour avoir produit la majorité du plutonium de la bombe nucléaire larguée par l'armée américaine sur la ville de Nagasaki en 1945 (Simon *et. al.* 2008, n.p.). Depuis la fin des années 1980, les réacteurs nucléaires du site ne sont plus en fonction ; le U.S. Department of Energy, l'Environmental Protection Agency et le Washington State Department of Ecology s'affairent depuis à nettoyer le site et ses environs (U.S. Department of Energy 2018). Dans le texte qui accompagne la photographie, Simon explique que le bâtiment photographié, qui sert à l'encapsulation et à la gestion des déchets, abrite « 1936 capsules de déchets nucléaires » submergées dans un bassin d'eau, capsules qui cumulent « plus de 120 millions de curies de radioactivité » (Simon *et. al.* 2008, n.p.). La lueur bleue qui se dégage des capsules est due à l'effet Tcherenkov, qui apparaît dans les milieux transparents « sous la forme d'un éclair de lumière dont les rayons sont émis dans des directions liées à la trajectoire et à la vitesse [d'une] particule [nucléaire] » (Meunier et Baillon 2018, n.p.). Après ces quelques explications, Simon mentionne que le bassin d'eau « agit comme un bouclier contre la radiation », alors qu'un « homme qui se tiendrait à un pied d'une capsule à découvert recevrait une dose fatale de radiation en moins de 10 secondes ». Elle termine son texte en indiquant qu'« Hanford est parmi les sites les plus contaminés des États-Unis » (Simon *et. al.* 2008, n.p.). Commentant l'image dans un texte commandé par la Photographer's Gallery à l'issue du Deutsche Börse Photography Prize, Sarah James (2009, n.p.) remarque que la disposition des capsules submergées semblent « briller comme une grande carte meurtrière des États-Unis⁵⁶ », soulignant à grands traits la mise en espace du déchet qui fait se figurer le pays que s'affairera à représenter Simon tout au long de ce projet.

Difficile de trouver meilleure illustration que cette photographie de Taryn Simon de ce que Heidegger qualifie, dans un passage de « La question de la technique », de

⁵⁶ Nous traduisons de l'anglais.

« dévoilement moderne », cette « pro-vocation (*Herausfordern*) par laquelle la nature est mise en demeure de livrer une énergie qui puisse comme telle être extraite (*herausgefördert*) et accumulée » (Heidegger 1958, n.p.). De plus, dans la prise de vue, Simon utilise une technique photographique argentique, une *viewcamera* avec trépied et de grands négatifs pour obtenir des images ayant de hauts niveaux de détail. Cette présence du dispositif moderne de prise de vue qu'est la *viewcamera* amplifie l'aspect d'extraction de la nature évoqué par Heidegger, alors que les appareils de prise de vue photographique sont chargés de participer à l'accumulation, au collectionnement et à la classification des représentations aux 19^e et 20^e siècles. En effet, cette photographie exposerait pour Heidegger l'essence dangereuse du dévoilement de la technique et de la science moderne, alors que sont mis en place des espaces, des réseaux et des dispositifs qui libèrent, transforment, accumulent, répartissent et commuent de façon déterminée l'énergie naturelle, pour en faire un réservoir, un fonds (*standing-reserve*) (Heidegger 1958, n.p.). En insistant à la fois sur une compréhension scientifique de l'énergie nucléaire et sur le risque réel que porte ces déchets pour la vie humaine, l'image, et le texte qui l'accompagne, révèlent ainsi « l'essence de la technique moderne » comme « danger suprême », qui « met l'homme sur le chemin de ce dévoilement par lequel, d'une manière plus ou moins perceptible, le réel partout devient fonds » (Heidegger 1958, n.p.).

Évidemment, dans l'exemple des déchets nucléaires, l'aspect de *révélation* du projet de Simon est traité dans son sens le plus tautologique. Le nucléaire, énergie moderne, est dangereux ; par la photographie, Simon expose (et s'expose) au danger et illustre par l'acte photographique l'ampleur des implications de cette technique moderne sur notre monde. L'efficace de la photographie serait ici comprise comme un acte de révélation en lui-même, comme un témoignage du réel rapporté au regardeur, qui lui permettrait de constater la vérité telle qu'elle est mise en image par l'artiste. L'artiste entendant dévoiler les espaces cachés qui constituent les bas-fonds de l'Amérique contemporaine, un parallèle se trace rapidement entre sa démarche et la réflexion heideggérienne sur la révélation comme mode de vérité. Comme plusieurs sites « révélés » par l'artiste démontrent les dangers de l'application des techniques

modernes sur le monde naturel, il pourrait être tentant de faire du travail de Simon l'illustration artistique des postulats heideggériens sur la technique moderne. Autrement dit, le travail de Simon est lui même en danger de n'être compris que comme le pendant démonstratif des théories de Heidegger.

Or, il nous semble que la réflexion que nous souhaitons proposer sur la photographie contemporaine va au-delà de ses fonctions strictement illustratrices ou documentaires. Nous souhaitons plutôt poursuivre la réflexion de Heidegger sur la technologie pour y dégager un certain nombre de principes selon lesquels il serait possible de réfléchir la pratique photographique dans son ensemble. Ainsi, comme pour Heidegger qui affirme que « la technique n'est pas la même chose que l'essence de la technique » et que « l'essence de la technique n'est absolument rien de technique » (Heidegger 1958, n.p. ; Heidegger 2000, 3-4), l'essence des photographies étudiées ici est autre chose que strictement photographique, du moins au sens technique. Par exemple, au-delà de la qualité d'image et du traitement qu'il permet, l'utilisation d'un procédé argentique par Simon n'est pas une condition *sine qua non* de notre compréhension fondamentale de la photographie, puisque le projet de Simon peut tout aussi bien être vu sur des plateformes numériques ou par des reproductions de mauvaise qualité. Cela n'empêche pas le projet de « fonctionner », prouvant plutôt que la technologie photographique ne peut pas se réfléchir uniquement par les outils qu'elle emploie, mais par la façon dont ces outils traduisent un rapport au monde. Autrement dit, ce n'est pas l'utilisation d'un équipement plutôt qu'un autre qui distingue à lui seul le rapport que nous entretenons avec la photographie ; c'est plutôt la chaîne d'équipement mobilisée qui est à considérer. Cette chaîne inclut l'appareil de prise de vue jusqu'à l'appareil de consultation des images, mais comprend aussi le savoir accumulé, les impressions personnelles, les liens à tisser avec d'autres corpus photographiques. L'essence de ces photographies, pour reprendre la formule de Heidegger, a plutôt à voir avec notre rapport technologique au monde, avec notre façon de se représenter et de reproduire ce qui nous entoure, *d'entrer en rapport*.

L'utilisation des théories de Martin Heidegger pour étudier la portée de la photographie dans les sociétés modernes peut paraître curieuse, même si on assiste actuellement à une résurgence de la pensée heideggérienne pour réfléchir l'histoire et la pratique de l'art (Young 2001 ; Dreyfus et Wrathall 2005, 407-420 ; Harries 2009 ; Boetzkes et Vinegar 2014 ; Lack 2014 ; Sholtz 2015). Heidegger ne parle jamais explicitement de la technique photographique dans ses textes et il semble que, suivant l'apparente indifférence – voire le dégoût – qu'il porte dans ses écrits à toute forme de technicité⁵⁷ et sa préférence marquée pour les manifestations artistiques et culturelles de l'Antiquité gréco-romaine ou de la poésie romantique allemande (Heidegger 2002), il en aurait eu peu à dire. Jusqu'à récemment, les écrits de Martin Heidegger avaient été peu utilisés par les auteurs des études photographiques, qui lui préféraient d'autres sources théoriques qui avaient plus explicitement traité de la photographie – Charles Sanders Peirce, Roland Barthes et Walter Benjamin, en tête de peloton (Costello et McIver Lopes 2012, 1). À titre d'exemple, l'ouvrage *Photography Theory*, dirigé en 2007 par James Elkins, fait référence à une myriade d'auteurs, de Louis Althusser (Elkins 2007, 30) à Heinrich Wölfflin (Elkins 2007, 340), sans jamais discuter la possibilité de lier Heidegger et la photographie. Évidemment, ce livre ne représente pas la totalité de ce qui a été publié sur la photographie dans la dernière décennie. Néanmoins, cet ouvrage, rassemblant des commentateurs actuels de la photographie, revêt une fonction indiciaire essentielle pour notre recherche, en ce qu'il recueille des discussions, des impressions et des réponses d'auteurs importants des études photographiques, du moins dans le milieu anglo-saxon.

⁵⁷ Tous ne s'entendent pas sur la nature du rapport qu'entretient Heidegger avec la technique. Don Ihde (2010, 28) indique : « [Heidegger] was the first to raise technology to a central concern for philosophy, and he was among the first to see in it a genuine ontological issue. This is the case in spite of the dominant and sometimes superficial interpretations of Heidegger that see in him only a negative attitude to technology ». Andrew Feenberg (2014, 76), qui qualifie ce rapport de dystopique, remarque à ce sujet : « [Heidegger] développe un discours d'un niveau d'abstraction si élevé qu'il ne peut absolument pas distinguer l'électricité de la bombe atomique, les techniques de l'agriculture de l'Holocauste. Il cite Heidegger : « L'agriculture est maintenant l'industrie alimentaire mécanisée : essentiellement la même chose que la fabrication de cadavres dans les chambres à gaz et dans les camps d'extermination, la même chose que le blocus et le fait d'affamer les peuples, la même chose que la production de bombes à hydrogène ». Nous reviendrons sur la lecture que fait Feenberg d'Heidegger à la fin de ce chapitre.

Pourtant, tel que l'affirme Katrina Sluis dans une entrevue récente (Shaw 2014), « La question de la technique » d'Heidegger s'avère être une lecture essentielle pour ceux qui s'intéressent à l'imagerie numérique (*computational imaging*) sous toutes ses formes⁵⁸. C'est ainsi que Heidegger est devenu, pour des auteurs comme Sluis et Daniel Rubinstein, qui s'intéressent aux liens entre la technique numérique et la culture photographique, une référence incontournable par laquelle penser l'image technique. L'importance de Heidegger dans la réflexion de ces auteurs tient à l'articulation qu'il fait entre modernité, représentation et sujet humain, articulation qui nous permet de réfléchir de manière critique aux limites de la photographie en tant que représentation essentiellement moderne. Rubinstein et Sluis résument simplement l'argument principal de « Die Zeit des Weltbildes », qu'ils lient aux fondements de la métaphysique de René Descartes. Pour Heidegger, « l'essence de la modernité est inaugurée par deux évènements interreliés ; le monde devient une image et l'être humain devient un sujet » (Rubinstein et Sluis 2013, n.p.). Dès lors, dans la « conquête du monde comme image » (Heidegger 1958, n.p. ; Heidegger 2000, 134), « la représentation perd de sa valeur mimétique et phénoménologique pour ne devenir que la garantie d'une vérité » ; elle en viendra « à établir la capacité qu'a un sujet humain, en tant qu'être rationnel, de représenter le monde comme objet [...] tout en limitant l'habileté de ce même sujet à ne connaître le monde que par ses aspects qui ne peuvent être représentés que de manière rationnelle » (Rubinstein et Sluis 2013, n.p.). La pensée critique de Heidegger sur la modernité expose la rigidité des rapports entre sujet et objet, alors que le monde devient calculable, scientifique et que l'homme rapporte à lui tout ce qui est en le représentant plutôt qu'en l'appréhendant (Heidegger 1958, n.p. ; Heidegger 2000, 131).

⁵⁸ Il nous apparaît impératif de souligner qu'Heidegger arrive dans les études photographiques par le biais des concepts d'*image* (*picture*, *Bild* ou *Gebild*) et de *technique* (*technology*, *Technik*) plutôt que par son travail sur le *Dasein* : Heidegger fournit donc un modèle potentiel pour réfléchir l'image tant qu'elle est révélée par une technique.

3.2 Michael Fried, Heidegger et les problèmes de l'automatisme photographique et du génie artistique

L'utilisation la plus connue de Heidegger pour réfléchir la photographie, et qui s'éloigne de la lecture critique de Heidegger proposée par Sluis et Rubinstein, est peut-être celle faite par l'historien de l'art américain Michael Fried. Il utilise les théories de Heidegger pour réinstaurer le génie du sujet-artiste-photographe, réaffirmant l'importance de la catégorie de l'artiste pour philosopher le monde. En 2008, Fried fait paraître, aux presses de l'université Yale, un ouvrage intitulé *Why Photography Matters as Art as Never Before?* (2008). Ce livre de grand format expose la pensée de Fried sur la photographie en analysant un corpus restreint d'artistes-photographes contemporains, tous relativement célèbres – et intégrés, il faut le dire, aux jeux du marché de l'art et de la grande rétrospective muséale : Hiroshi Sugimoto, Jeff Wall, Cindy Sherman, Jean-Luc Delahaye, Thomas Ruff, Thomas Struth, Rineke Dijkstra, James Welling, Candida Höfer, Bernd et Hilla Becher, sans oublier Thomas Demand. À cette liste imposante d'artistes, il couple des théoriciens qui lui permettent d'installer sa pensée, instituant ainsi l'essentiel de ses idées développées depuis les années 1960 dans l'essai « Art and Objecthood » (1967), puis dans l'ouvrage *Absorption and Theatricality* (1980).

Fried, interpellé par le concept de « forme-tableau » développé par Jean-François Chevrier (1989), fait de la photographie d'art contemporain le lieu d'interrogations sur le spectateur (*beholder*) au même titre que la « peinture française du milieu du 18^e siècle jusqu'à l'arrivée d'Édouard Manet et de sa génération autour de 1860⁵⁹ » (Fried 2008, 3). Dans *Why Photography Matters*, Fried propose deux opérations essentielles pour la compréhension de la photographie d'art contemporain : l'installation de sa singularité, suivie paradoxalement de sa *dépendance* à « une ontologie des images qui a d'abord

⁵⁹ Pour cette citation comme pour la plupart des citations suivantes de Fried, nous traduisons de l'anglais.

été théorisée par Denis Diderot en rapport au drame scénique et à la peinture dans les années 1750 et 1760 » (Fried 2008, 3). Plus exactement, Fried explique que les travaux des photographes cités dans son ouvrage « appartiennent à un régime photographique singulier, c'est-à-dire une structure complexe et singulière de thèmes, de considérations et de stratégies représentationnelles qui [...] indiquent un développement typique d'une époque circonscrite dans l'histoire de la photographie artistique » (Fried 2008, 3). Ainsi, les photographies d'art contemporain « aspirent à ce qui pourrait être compris vaguement comme s'inscrivant dans la suite de la signification rhétorique de la peinture, tout en déclarant par la même occasion leur identité propre d'artéfact photographique » (Fried 2008, 37) ; autrement dit, les oeuvres étudiées par Fried sont des photographies au sens matériel et physique mais aspirent à l'effet rhétorique et discursif de la peinture des 18^e et 19^e siècles.

Fried (2008, 37-62) a peut-être été le premier à se pencher de manière plus exhaustive sur le *potentiel photographique* de la philosophie heideggérienne, qu'il met à l'oeuvre dès le deuxième chapitre de *Why Photography Matters as Art as Never Before* en analysant certains des tableaux photographiques de Jeff Wall. Dans ce chapitre, Fried dirige son attention sur deux ensembles de textes du corpus de Heidegger, qu'il prend la peine de distinguer dans l'oeuvre du philosophe comme deux moments distincts. Son premier moment se situe autour de la publication d'*Être et Temps (Sein und Zeit, 1927)*, texte qu'il envisage comme le marqueur d'une « ontologie fondamentale » heideggérienne basée sur « l'analyse de la compréhension de l'être du *Dasein* et du monde qu'il ouvre » (Fried 2008, 60). Son deuxième moment, dessiné autour de « *Die Frage Nach der Technik* » (1953-4), est qualifié par Fried de « projet culturel et historique » par lequel il conçoit le « world disclosing as *Dasein's* receiving of a succession of clearings » (Fried 2008, 60).

Fried débute l'argumentaire de ce chapitre en laissant de côté Heidegger pour utiliser ses propres théories sur l'absorption et la théâtralité. Il met en commun un *lightbox* de Jeff Wall (*Adrien Walker, Artist* de 1992 [fig. 3.5]) et trois tableaux de Jean-Baptiste-

Siméon Chardin (*Le jeune élève dessinant* de 1733-8 [fig. 3.6], *Le jeune dessinateur* de 1737 [fig. 3.7] et *Le château de cartes* de 1737 [fig. 3.8]).



Figure 3.5 Jeff Wall, *Adrian Walker, Artist, Drawing from a Specimen in the Laboratory in the Dept. of Anatomy at the University of British Columbia, Vancouver, 1992*. Épreuve cibachrome transparente dans boîte lumineuse. 119 x 144 cm.

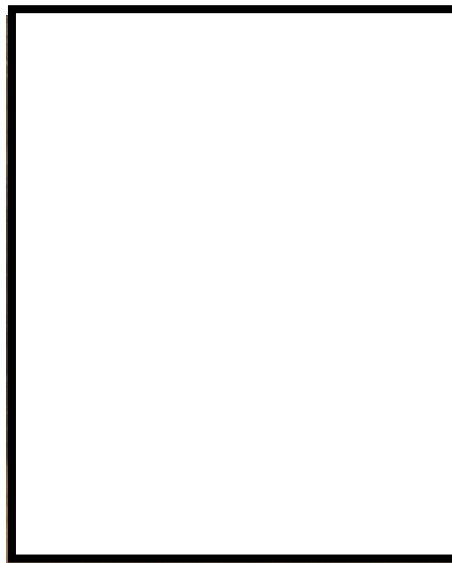


Figure 3.6 Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Le jeune élève dessinant*, 1733-1738. Huile sur toile. 21 x 17.1 cm. Kimbell Art Museum, Fort Worth.

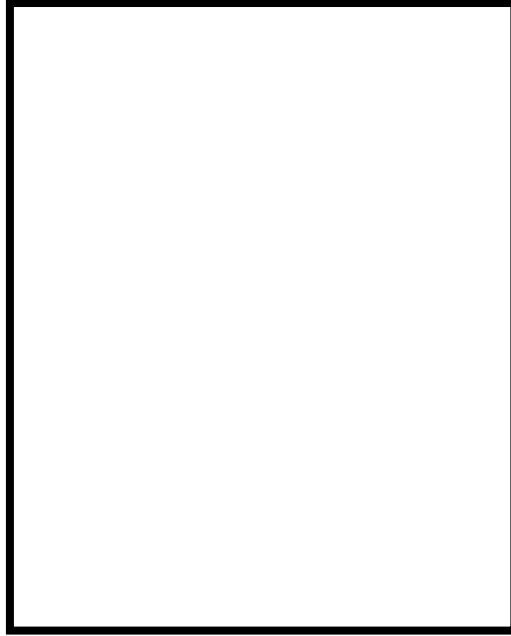


Figure 3.7 Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Le jeune dessinateur*, 1737. Huile sur toile. 81 x 64 cm. Gemäldegalerie, Berlin.

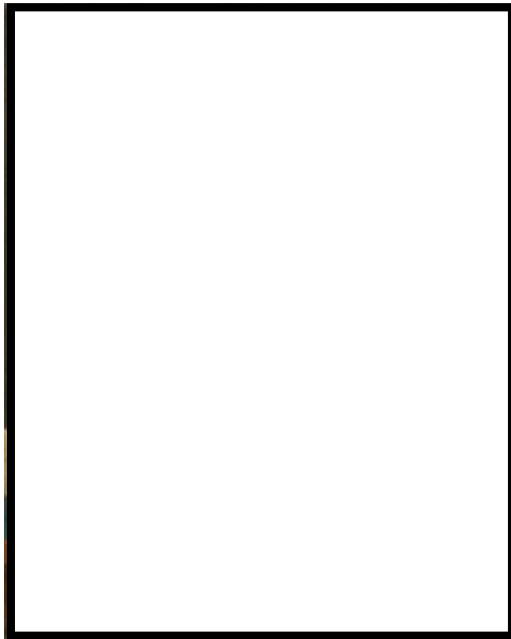


Figure 3.8 Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Le château de cartes*, 1737. Huile sur toile. 82.2 x 66 cm. National Gallery of Art, Washington.

Citant une entrevue menée par Martin Schwander, Fried affirme d'abord que Wall semble poursuivre la convention établie par Chardin qui consiste à « faire des tableaux qui, par une stratégie ou une autre, ont l'air [...] d'établir la fiction ontologique que le regardeur [du tableau] n'existe pas » dans une mise en image de l'« oubli de soi » (Fried 2008, 40), comme si « le personnage et le regardeur existaient dans des mondes différents » (Fried 2008, 41).

Le procédé de mise en scène de la photographie utilisé par Jeff Wall permet à Fried d'établir un point de contact entre Chardin et Wall. Cependant, la distinction entre le dispositif pictural et le dispositif photographique creuse un écart important entre les deux corpus. Il semble difficile de croire que le modèle de Wall n'avait pas conscience de l'acte photographique, puisque Wall met en scène ses images de manière délibérée ; de plus, la proximité du photographe à son modèle dans l'espace photographié implique qu'il y a un partage de l'espace qui est contraire aux deux mondes distincts du personnage et du regardeur dans les tableaux de Chardin (Fried 2008, 41-42). Néanmoins, pour Fried, Wall emploie clairement « des motifs d'absorption » dans *Adrian Walker*, mais en tenant compte d'un « to-be-seeness » (Fried 2008, 43), à la fois dans la scène représentée et dans l'acte de présentation. C'est donc que la photographie d'art contemporain travaille une « problématique du regard » installée dans les tableaux français du 18^e et 19^e siècle et qui s'est poursuivie dans les débats entre haut modernisme et minimalisme dans les années 1970 (Fried 2008, 43 ; Fried 1980). Cette problématique se résume ainsi :

« [T]he new art photography seeks to come to grips with the issue of beholding in ways that do not succumb to theatricality but which at the same time register the epochality of minimalism/literalism's intervention by an acknowledgment of to-be-seeness, just as ambitious French painting after Manet acknowledged painting's facingness (not flatness, as is usually said) while nevertheless reserving an imaginative space for itself that was not wholly given over to soliciting the applause of the Salon-going public » (Fried 2008, 43)

En d'autres termes, alors que les tableaux de Chardin mettent en place un rapport à l'espace qui distingue nettement la fiction de l'espace pictural de la réalité de l'espace du regardeur ou du peintre, le *lightbox* de Wall dépend de la présence du photographe dans l'espace de ce qui est photographié, alliant ainsi la fiction de l'image et la présence physique du dispositif dans un partage de l'espace. *Adrian Walker* (fig. 3.5) exemplifie ce que Jeff Wall qualifie de « near documentary » (Fried 2008, 41), un mode de mise en scène des images photographiques qui se fonde « sur une [reconstruction de l']expérience du réel » du photographe qui « destitue toutefois l'image de son lien supposé fiable à la vérité, qui caractérisait le document » (Blaschke 2009).



Figure 3.9 Jeff Wall, *After "Invisible Man" by Ralph Ellison, the Prologue*, 2000. Épreuve cibachrome transparente dans boîte lumineuse. 174 x 250.8 cm. Museum of Modern Art, New York.

Fried offre ensuite une relecture d'*Être et Temps* de Heidegger, qu'il utilise pour commenter *After "Invisible Man" by Ralph Ellison, the Prologue* de Jeff Wall (fig. 3.9) (Fried 2008, 44-47) et poursuivre sa réflexion sur la construction d'un monde (*world-building*) comme élément essentiel à la rhétorique de l'absorption dans les représentations artistiques. Après une mise en rapport du texte d'Ellison et de l'image

de Wall (Fried 2008, 44-5) et une description détaillée de chacun des éléments dans l'œuvre de Wall (Fried 2008, 46), Fried reprend l'essentiel de son argumentaire sur l'absorption. Il existerait pour Fried une causalité entre « une thématique de l'absorption dans laquelle un personnage ignore son environnement », un « prolongement temporel tacite de cet état d'absorption », « le projet pictural de description de cet état » par un artiste et « le projet spectatorial d'un regard rapproché et détaillé » devant la représentation de cet état (Fried 2008, 47). Fried maintient ici un écart entre le personnage représenté, l'artiste qui le représente et le regardeur qui constate la représentation. Tous les trois effectuent des opérations connexes mais distinctes devant l'image ; ce faisant, ils évoluent dans des espaces qui sont eux aussi distincts.

C'est ici qu'un des arguments principaux d'Heidegger de *Sein und Zeit* entre en jeu, par une reconnaissance de l'engagement pratique comme modalité essentielle d'entrée en relation avec le monde. Fried commence : « Heidegger s'oppose à la notion que le Dasein [...] confronte un monde d'objets pour et par eux-mêmes dans ce qu'il appelle le mode d'être-sous-la-main (*Vorhandenheit*). » (Fried 2008, 48). Cet être-sous-la-main impliquerait qu'il ne soit possible de faire l'expérience du monde que de par sa représentation visuelle, les objets n'existant que pour leurs propriétés élémentaires, sans mise en rapport des objets entre eux (Dreyfus et Wrathall 2005, 4). Ici, Fried souligne avec justesse la réticence de Heidegger pour la compréhension du monde comme pure représentation, réticence rendue explicite dans *The Age of the World-Picture* (Heidegger 2000, 131). À ce mode d'être-sous-la-main s'oppose un autre mode, de l'être-à-la-portée-de-la-main, dans lequel il serait possible d'entrer en rapport avec le monde de façon plus authentique. Fried écrit : « Rather, Heidegger imagines Dasein as continually "absorbed" [...] in practical activity, which is to say as continually putting things to use, in the mode of equipment of "readiness-to-hand" (*Zuhandenheit*) » (Fried 2008, 48). C'est dans la capacité de chaque objet à être utilisé, à être disponible, qu'il est concevable de réfléchir notre existence dans ce monde.

Fried utilisera *Être et Temps* pour définir une distinction élémentaire entre la photographie et la peinture, fondée sur la distinction entre l'être-sous-la-main (*Vorhandenheit*) et l'être-à-portée-de-la-main (*Zuhandenheit*). La photographie, *pace* Fried, existe depuis 1839 comme « une technologie pour représenter automatiquement le monde ... comme un contexte de choses étendues qui ne font qu'être-sous-la-main (*Vorhandenheit*) sans plus » (Fried 2008, 50). Fried présuppose que la photographie est une entreprise « foncièrement anti-heideggerienne » alors que la peinture, suivant la distinction de Heidegger, est un acte qui force le peintre à entrer dans un moment d'absorption avec son processus et ses outils, traduisant un engagement profond et pratique avec le monde (Fried 2008, 50). La photographie, au contraire, « puisqu'elle n'est pas faite à la main, est plus difficile, voire impossible, à lire de manière non-équivoque selon ces termes » (Fried 2008, 50). Or, il nous semble que les présuppositions de Fried face à l'image photographique témoignent d'une compréhension plutôt réductrice de la photographie, compréhension renversée par plusieurs à l'heure actuelle. Par exemple, la rhétorique de l'image photographique comme « automatique », faite sans la main de l'homme est omniprésente dans les textes qui fondent l'histoire et la théorie de la photographie (Batchen 2000) ; elle est rapidement réfutée par ceux qui se sont intéressés à l'histoire de la retouche dans les photographies du 19^e et du 20^e siècles (Gunthert 2008), indiquant que la perception de la photographie comme automatique est tout au plus un fantasme de ses premiers inventeurs. La photographie n'a jamais été automatique, elle est tout aussi manipulable que la peinture. Par contre, la différence élémentaire entre la peinture et la photographie est l'inauguration d'un nouveau rapport à l'espace qui n'est plus strictement iconique mais à la fois iconique et indiciaire.

C'est ici que se dessine un des problèmes de l'argumentaire de Fried, soit sa lecture de la photographie *contra* la peinture comme une pratique automatique qui encourage l'être-sous-la-main. La chaîne d'opérations proposée par Fried est trop simple et ne tient pas compte des différentes médiations que subit la photographie à l'heure actuelle. Sa lecture ne considère que la première étape d'une série d'interventions avec

le contenu photographique que tout public est appelé à effectuer. La dématérialisation relative de l'image causée par l'arrivée des techniques numériques pourrait encourager cette lecture de l'être-au-monde comme pure visibilité, qui traduirait un engagement inauthentique de l'humain dans son monde. Toutefois, la photographie numérique n'implique pas qu'une dématérialisation de l'image qui ne serait consultable que comme objet fini. Le contenu de la photographie subit une série de rematérialisations (Osborne 2010) constantes dans plusieurs dispositifs, par plusieurs opérations essentiellement pratiques qui ont l'apparence de l'être-à-la-portée-de-la-main décrit par Heidegger. À ce sujet, Daniel Rubinstein affirme : « la photographie numérique contemporaine est caractérisée non pas par le travail exceptionnel de quelques acteurs mais par le travail moyen de plusieurs. Plutôt que d'être un système de production d'œuvres d'art, la photographie aujourd'hui est un système de dissémination et de reproduction, dans lequel l'image est un point nodal » (Rubinstein 2009, 139). Pour reprendre l'exemple de Taryn Simon, notre expérience avec la photographie ne s'arrête pas à la prise de vue, à l'accrochage en forme-tableau sur le mur et à l'expérience du regardeur dans un espace muséal ; elle est modulée, rendue à portée de la main par une série de remédiations par des dispositifs de vue (ordinateurs, téléphones intelligents, tablettes, livres, projections) et dans des sites différents (sites de musée, site personnel de l'artiste, blogues et sites du monde de l'art, sites sur la photographie, sites de médias généralistes, médias sociaux).

L'autre problème fondamental de l'argumentaire de Fried est que, à ce stade-ci, il dépend d'une distinction élémentaire entre l'image artistique et l'image non-artistique pour établir l'engagement philosophique qu'il est possible d'établir avec une représentation photographique. Suivant Fried, la photographie d'art contemporain expose la profondeur philosophique de l'artiste dans sa pratique (Fried 2008, 49). S'il y a un rapport triangulaire entre personnage, artiste et regardeur dans l'étude de Fried, il est implicite que l'artiste se place au-dessus de la mêlée, puisqu'il se voit responsable d'activer le potentiel philosophique des représentations aux bénéfices de ce qui est représenté et de ceux qui consultent cette représentation. Qui plus est, ce potentiel

philosophique ne peut être activé par tous, mais bien par un type spécifique de regardeur, le savant, qui possède le capital social et culturel pour percevoir et décoder les enjeux intellectuels des représentations photographiques. Ainsi, les seules images qui vaudraient la peine d'être considérées sont celles qui sont produites, diffusées et comprises dans le cercle exclusif de la production artistique contemporaine.

Cette position d'échange entre l'artiste et son regardeur savant est tout à fait légitime pour traiter du rapport qu'entretient le public restreint de l'art avec les images « artistiques », mais elle perd de sa portée lorsque l'on considère l'étendue des pratiques photographiques en régime actuel et le statut compliqué des acteurs et des images dans la chaîne de production et de circulation du contenu photographique. Considérer le génie du photographe-artiste – et, complétons l'idée, du regardeur-savant – comme le seul activateur philosophique potentiel du dispositif correspond à ignorer « les principes fondamentaux des études culturelles, qui demandent que la culture soit examinée non pas seulement dans la perspective de quelques individus héroïques, mais également à travers l'articulation d'un réseau de processus qui impliquent la représentativité, l'identité, la production, la consommation et la régulation » (Rubinstein 2009, 137). L'arrivée des techniques numériques a comme effet de nous encourager à sortir du rapport canonique que nous entretenons avec les artistes, pour privilégier des formes d'engagement qui considèrent la place de tous les acteurs dans la constitution d'une photographie. À cet égard, les publics qui consultent les photographies et qui ont, supposons-le, eux aussi diverses pratiques photographiques qui circulent sur les mêmes réseaux et interfaces que les représentations proprement *artistiques*, se doivent d'être considérés dans un rapport réciproque et non-hiérarchique.

Fried est d'abord catégorique : « there can be no sheerly Heideggerian photograph, one that makes 'directly' accessible to the viewer a particular Dasein's practical absorption in the world » (Fried 2008, 50). Wall est, pour ainsi dire, le mieux que Fried puisse faire, en attendant que la peinture redevienne ce qu'elle était. La particularité de

l'œuvre de Jeff Wall, pour Fried (2008, 50), est qu'elle agit « contre le grain » de la photographie qui a généralement tendance à « spatialiser » et à « priver son monde » (*world-deprivation*). C'est parce que le regardeur reconnaît que l'image faite par Jeff Wall est une fiction, une construction, qu'il ne peut s'identifier clairement au personnage représenté et qu'il est plutôt encouragé à effectuer « [a] kind of imaginative engagement with and philosophical reflection on the larger import of the picture that I have been pursuing here » (Fried 2008, 50). L'image de Wall n'est pas une « image de l'esprit du protagoniste, son monde fantasmé sa vision privée de la réalité ; il s'agit plutôt d'une image d'un monde partagé, infléchi individuellement », le photographe étant responsable de la révélation de ce monde au regardeur (Fried 2008, 50).

Pour Fried, c'est parce que la photographie de Jeff Wall est unique en son monde qu'elle vaut la peine d'être considérée comme image précieuse, philosophique. Or, rien n'est plus faux chez Wall, comme chez Simon. Les artistes ne sont pas les seuls à proposer des mises en scène inspirées de la littérature, comme ils ne sont pas les seuls à explorer des terrains inconnus pour en prendre des images. La lecture circonscrite de Fried ne tient pas compte d'un pullulement de pratiques imagièrès qui testent la porosité des frontières entre art et non-art, d'ailleurs présentes chez Wall. Il devient alors inutile de maintenir cette distinction alors que l'enjeu principal de la photographie n'est plus de déterminer sa valeur artistique ou de l'isoler dans un champ de pratiques spécifiquement esthétique.

Alors qu'il déboîte les idées d'*Être et Temps* avec patience et rigueur, Fried emploie l'argumentaire de « La question de la technique » de Heidegger de façon très rapide, à la toute fin de son texte. Il emprunte à ce texte pour offrir une courte réflexion sur la dernière œuvre de Wall analysée dans ce chapitre, soit *A View from an Apartment* de 2004-5 (fig 3.10).

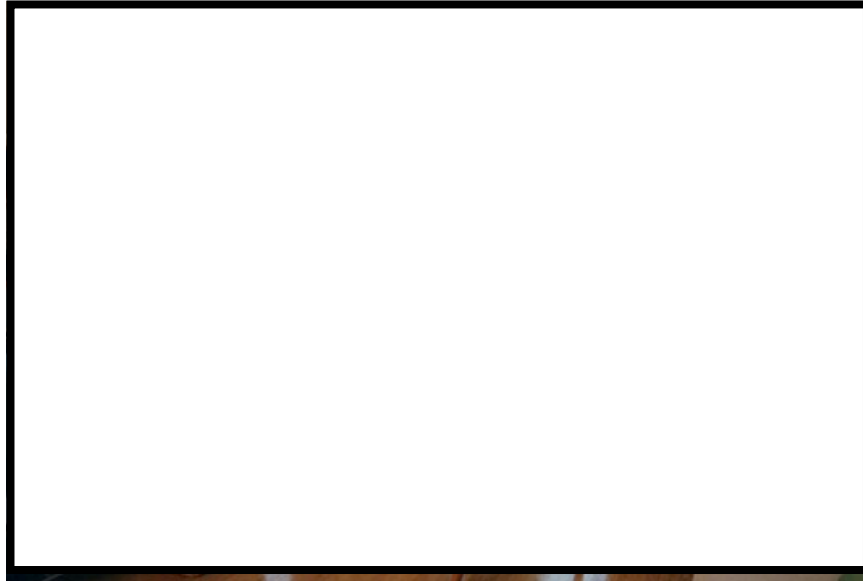


Figure 3.10 Jeff Wall, *A View from an Apartment*, 2004-2005. Épreuve cibachrome transparente dans boîte lumineuse. 167 x 244 cm. Tate Modern, Londres.

Après une longue description de son contenu et de la démarche de Wall pour obtenir cette image, Fried remarque que cette photographie, qui montre le port de Vancouver vu d'une fenêtre d'appartement, expose le rapport négatif qu'entretient Heidegger avec la technique moderne comme « réserve effective » (Fried 2008, 60). Il résume succinctement l'argument principal de ce texte, soit la distinction entre pro-vocation et pro-duction, indiquant le potentiel qu'entrevoit Heidegger pour les arts comme ce qui pourrait venir sauver le monde des dangers du rapport qu'il entretient avec la technique (Fried 2008, 61-62).

La position de Fried, qui trace une ligne entre les beaux-arts mentionnés brièvement par Heidegger et l'art de Jeff Wall, contredit pourtant la position de Heidegger sur la nature des arts telle qu'explicitée dans « La question de la technique », tout comme celle suggérée dans « L'origine de l'œuvre d'art ». Dans « La question de la technique », plus particulièrement, Heidegger propose une indistinction possible entre la pratique artistique et d'autres pratiques qui pourraient être comprises dans la catégorie générale de *tekhnè*, indiquant que les deux pratiques étaient comprises ensemble auparavant. Il est catégorique à ce sujet :

« Autrefois la technique n'était pas seule à porter le nom de *tekhnè*. Autrefois *tekhnè* désignait aussi ce dévoilement qui produit la vérité dans l'éclat de ce qui paraît. Autrefois *tekhnè* désignait aussi la production du vrai dans le beau. La *poiesis* des beaux-arts s'appelait aussi *tekhnè*. Au début des destinées de l'Occident, les arts montèrent en Grèce au niveau le plus élevé du dévoilement qui leur était accordé. Ils firent resplendir la présence des dieux, le dialogue des destinées divine et humaine. Et l'art ne s'appelait pas autrement que *tekhnè* » (Heidegger 1958, n.p.)

Heidegger poursuit en posant sa distinction entre l'art qui lui est contemporain et l'art ancien en trois temps : « Les arts ne tiraient point leur origine du (sentiment) artistique, [l]es œuvres d'art n'étaient point l'objet d'une jouissance esthétique, [l]'art n'était point un secteur de la production culturelle » (Heidegger 1958, n.p.). Ce qui est critiqué par Heidegger ici, c'est l'isolement de la pratique artistique dans un régime de sensibilité, d'appréciation et de production qui lui est propre, alors qu'il perçoit dans la place des arts en Grèce antique la possibilité d'une conversation plus riche entre pratiques. Nous comprenons donc qu'à la fin de « La question de la technique », lorsque Heidegger pose l'hypothèse que les arts pourraient nous aider à réfléchir l'essence de la technologie, ce ne sont pas les arts en tant que régime esthétique spécifique, isolés comme objets qui ne seraient que sous-la-main, mais bien la *tekhnè*, pour autant qu'elle encourage celui qui la pratique à (se) poser des questions et à entrer en rapport avec le monde.

3.3. Portées du texte

En nuanciant l'argument de Michael Fried sur Jeff Wall, nous avons établi que la photographie peut être envisagée comme un mode d'être-à-la-portée-du-monde, puisque l'image photographique ne saurait exister seule et est plus que jamais inscrite dans une série d'opérations pratiques qui la font exister en rapport à d'autres objets. La photographie ne peut se comprendre uniquement que comme image automatique ; pour exister, elle est dépendante d'une mise en rapport avec d'autres images, avec des référents textuels, avec des dispositifs et des appareils, avec des corps. C'était déjà le cas en considérant que les photographies argentiques étaient recueillies par albums ou s'accompagnaient de légendes, établissant leur portée dans un champ effectif – celui de l'art, des médias de masse ou de la consultation privée. C'est de plus en plus vrai en considérant que les photographies, à l'ère numérique, ne peuvent exister sans la puissance du texte, qu'il soit la légende qui accompagne les images, les mot-clics qui ordonnent notre consultation des photographies ou les métadonnées permettant l'articulation des représentations dans des algorithmes.

En retournant à *l'American Index of the Hidden and Unfamiliar*, un même constat s'impose ; il est impossible d'isoler la photographie comme seul procédé utilisé par Simon, tant le texte est important dans l'expérience de son œuvre ; il s'agit véritablement d'un travail d'installation plutôt que d'un travail proprement photographique. Cette distinction impose une considération particulière de la position de l'artiste par rapport aux représentations qu'elle produit et permet de réfléchir la dimension technologique de son travail. Effectivement, l'artiste propose plus qu'un objet ; elle établit une structure par laquelle elle dévoile des objets et trace un rapport particulier au monde qui se trouve entre l'exercice d'un contrôle et le dévoilement (*aletheia*).

Une dimension essentielle de la pratique de Taryn Simon consiste en l'acte de recherche et d'écriture nécessaire à l'existence publique du projet. Le texte se développe à la fois au moment de l'élaboration du projet et à l'extérieur de celui-ci, modifiant continuellement le rapport que le regardeur pourra établir aux représentations photographiques présentes dans l'exposition. Le référent textuel chez Simon, en apparence détaché et objectif, se déploie et occupe plusieurs fonctions complémentaires à celles de l'image photographique : il complète et précise l'information visuelle, donne un sens particulier à l'image, confirme ou infirme des impressions, situe subtilement le rapport de l'artiste au site photographié, propose des pistes de réflexion aux visiteurs. Dans l'étude de la démarche intellectuelle et pratique de Simon, nous nous devons donc de traiter du rapport que l'artiste établit entre la représentation textuelle et la représentation photographique, qui sont utilisées comme deux modèles de dévoilement avec lesquels le visiteur de l'exposition est appelé à interagir. Nous insisterons sur trois modes textuels qui se succèdent chez Simon et qui, parallèlement, peuvent réfléchir les trois vagues des études photographiques mentionnées au premier chapitre : la lettre, la légende et la métadonnée (*metadata*).

3.3.1 La lettre avant tout

Taryn Simon effectue d'abord un travail de recherche avec une équipe d'assistants de production afin de trouver les sites qu'elle souhaite photographier. Il y a, dans cette activité de recherche, une première classification qui ne sera jamais révélée au public, puisque l'accrochage dans l'espace d'exposition ne semble pas respecter une thématique particulière. Dans une entrevue de 2012, elle affirme :

« I would start by making lists: lists of sites I personally wanted to investigate and lists of categories that needed to be represented to create noticeable entropy. Many of these sites were imagined as I was seeking that which had no defined or popularly distributed visual anchor. It's not difficult to identify the inaccessible ; the difficulty was to find sites and subjects with a twist, some strange malformed relationship to the idea of what is

hidden. And it's not just about what is difficult to access. »
(Durant 2012, n.p.)

Le but de cette liste, telle que l'avance l'artiste, est une apparence d'entropie ; c'est-à-dire, en quelque sorte, une mesure planifiée du désordre avec lequel l'artiste doit composer pour réaliser les photographies selon le thème choisi, mais aussi un désir d'apparence de désordre à la consultation des images. Elle et son équipe recueillent les informations sur les sites et effectuent un premier classement en différentes catégories : « religion, nature, science, gouvernement, sécurité, divertissement » (Lange 2008, n.p.). Ces thèmes se retrouvent tous dans l'exposition telle qu'elle est présentée dans différents musées d'art. Il semble que cet acte de rédaction est particulièrement éclairant pour comprendre la genèse du projet. Par la liste, l'artiste dresse une certaine image préconçue de son sujet et, en accord avec ses premières intuitions et son désir de trouver des sites méconnus ou étrangers, conditionne l'acte photographique. L'objet réel « photographie » est ainsi modulé et structuré par la subjectivité de l'artiste, qui allie sa propre connaissance (*épistème*) à sa pratique (*tekhnè*) (Heidegger 2000). Le site caché existe dans sa dimension socioculturelle et discursive avant d'exister comme réalité physique ; ce n'est que lorsque les deux premières dimensions du site sont épuisées que l'artiste se trouve sur les lieux physiques.

Dans plusieurs entrevues, l'artiste décrit le processus de recherche comme ardu, étant donné le niveau de protection et/ou de contrôle sous lequel sont placés la plupart des lieux trouvés (Simon 2008 ; Batchen et McCalister 2008). Avant même de pouvoir se rendre sur les sites choisis, l'artiste doit donc rédiger des demandes pour accéder aux sites choisis et les envoyer aux personnes et aux organismes concernés. Le nombre de réponses positives que l'artiste reçoit est impressionnant, étant donné le côté secret avec lequel opèrent beaucoup d'organismes que contacte son équipe de recherche. Simon a donc pu accéder aux salles des douanes de l'aéroport John F. Kennedy, aux corridors des bureaux du CIA, à des sites d'entreposage et d'enfouissement nucléaire, à des salles d'armement de la Défense américaine, à des sites où l'on teste des

missiles, à des sites où l'on place les animaux malades en quarantaine ou à des prisons à sécurité maximale.

Remarquons que l'aspect révélateur de la photographie, dans le travail de Simon, est subordonnée aux pouvoirs persuasif et rhétorique du texte, plus particulièrement lorsqu'elle entre en communication avec les organismes responsables de la maintenance ou de la protection des sites qu'elle souhaite visiter. Le texte devient à la fois subordonné à la prise de vue de l'artiste (il se forme et n'existe que pour permettre à la photographie d'exister dans l'espace public) et plus puissant que l'image photographique qui en résulte (il permet de la comprendre, il augmente potentiellement le pouvoir de révélation de la représentation photographique dans l'espace d'exposition).

Un des organismes les plus connus ayant refusé l'accès à son site à l'artiste est Disney, qui évoque dans sa lettre de refus les dangers que représente le dévoilement des coulisses d'un de leurs parcs d'attraction ; danger d'attaques terroristes potentielles – comme si Disney n'était pas en soi la formation d'un terrorisme culturel moderne (Sloterdijk 2009) - mais également danger d'une liquidation du pouvoir magique de Disney et des images techniques qu'il met en place (Flusser 2000). Voici un extrait de la lettre envoyée par Disney Publishing Worldwide à l'artiste, reproduit dans un catalogue de 2008 :

« After giving your request serious consideration, even though it is against company policy to consider such a request, it is with regret that I inform you that we are not willing to grant the permission you seek... As you are aware, our Disney characters, parks and other valuable properties have become beloved by young and old alike, and with this comes a tremendous responsibility to protect their use and the protection we currently enjoy. Should we lapse in our vigilance, we run the risk of losing this protection and the Disney characters as we know and love them. Especially during these violent times, I personally believe that the magical spell cast on guests who visit our theme parks is

particularly important to protect and helps to provide them with an important fantasy they can escape to ». (Simon 2008, 133)

Dans ce cas particulier, une lettre de refus est tout aussi parlante que l'obtention d'une photographie ; elle *dévoile* tout autant l'essence d'un organisme et son occupation des lieux, comme elle révèle un rapport au monde. Le ton de la lettre écrite par Disney fait émerger les enjeux de la représentation spectaculaire (et certainement photographique) dans leurs parcs d'attraction et, plus largement, dans nos sociétés. Le parc d'attraction s'y dessine comme un espace « hyperréel »—« l'utopie qui dès le début s'est vécue comme réalisée » (Baudrillard 1986, 3) et comme une « hétérotopie »—« sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels [...] que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés » (Foucault 1984, 47). C'est parce que Disney ne veut exister que comme objet, que comme image, qu'il refuse de se prêter au jeu de l'artiste ; préférant être-sous-la-main, il refuse d'entrer en rapport au monde de manière *authentique*.

Le texte est également utilisé, dans le processus de Simon, pour contextualiser et même amoindrir la portée publique du projet photographique. Dans la rédaction de ses lettres, la photographe précise toujours que les images font partie d'un projet artistique et non d'un projet de photojournalisme ou de photoreportage, ce qui semble apaiser les craintes de certains organismes qui n'auraient probablement pas laissé un reporter entrer sur les lieux mais qui ne voient pas le danger potentiel d'y laisser entrer un artiste. Son projet s'expose comme anti-journalistique ou ajournalistique, en affirmant clairement aux autorités en charge de ces sites que le but de sa démarche est résolument esthétique, comme si le musée d'art avait pour effet de réduire l'expérience de la photographie à sa dimension formelle, sans considération pour le contexte qui informe l'obtention de ces images⁶⁰.

⁶⁰ Cet argument nous semble peu convaincant, mais il est très efficace du côté des organismes en charge des espaces photographiés, ce qui laisse croire que l'art a toujours cette réputation de mettre à distance ou d'esthétiser sans révéler réellement. Il va sans dire que cette perception de l'art comme maillon faible de la révélation publique nous apparaît extrêmement réductrice, voire problématique,

3.3.2 Légende, cartel, métadonnée

De tous ceux qui ont commenté l'œuvre de Taryn Simon depuis un peu plus d'une décennie, Homi Bhabha offre la lecture la plus prégnante du rapport entre texte et image dans l'œuvre de Simon. Bhabha conçoit deux modes de lecture complémentaires dans les images prises par Simon (Bhabha 2011, 11). Le premier mode de lecture, qualifié de « représentatif » (Bhabha 2011, 11), est institué par la valeur de réalisme et la fonction de visibilité accordée aux images produites par l'artiste (James 2009). Ce mode serait « fondé sur une herméneutique du contrôle et de la fouille (*stop and search*) où le référent, dissimulé dans le corps du texte ou de l'image de différentes façons, se doit d'être trouvé afin que 'le tout' tombe en place » (Bhabha 2011, 11). Selon cette logique, il y aurait *quelque chose* à trouver dans l'image offerte par Simon ; le texte et l'image fourniraient tous deux des *indices* permettant aux spectateurs de « transformer ce qui est hors-limite ou sous-le-radar en une forme intelligible et visible » (Bhabha 2011, 11).

Or, pour Bhabha, cette lecture représentative est réductrice, en ce qu'elle ignore les morceaux illisibles, les « angles morts » (*blind spots*) qui résistent à la première lecture et qui, dans une « dynamique du déplacement » proche du *punctum* de Barthes, « expose la nature liminaire de la photographie », « ce désir qui s'étend *au-delà* du témoignage photographique » (Bhabha 2011, 12-13) et qui se manifeste dans l'écart entre la photographie et le texte, dans l'intertextualité du projet. Bhabha (2011, 15) poursuit : « l'image et le texte développent leurs sens conjoints parce qu'ils sont tous deux articulés dans cet espace virtuel et contradictoire qui s'ouvre entre l'effacement de la photographie et l'émergence du texte écrit ». Bhabha propose un deuxième mode de lecture du projet de Simon, fondé sur « l'altérité » et le déplacement inhérents à celui-ci (Bhabha 2011, 14). Ainsi, les images de Simon ne répondent pas aux questions qu'elles entendent poser, puisque, pour l'artiste comme pour Bhabha, le jumelage du

surtout lorsqu'on considère, au 20^e siècle, le pouvoir des arts visuels dans la manipulation médiatique des masses, notamment par les usages de propagande.

texte et de l'image ne font que « désorienter », que « poser d'autres questions », qu'indiquer l'indétermination de la forme (Bhabha 2011, 15).

Les textes qui accompagnent les images prises par Simon témoignent de manière évidente de cette indistinction fondamentale à l'*American Index*. Ces légendes, préparées par l'artiste en collaboration avec une petite équipe⁶¹ constituent la grande majorité (voire l'exclusivité) du texte présenté dans l'espace de la galerie⁶². Se trouvant toujours en marge des photographies exposées, ces petits textes, qui se confondent aux textes généralement aperçus dans les salles d'exposition, occupent plusieurs fonctions complémentaires. Ils se substituent aisément aux cartels descriptifs que l'on trouve à côté des œuvres d'art dans n'importe quelle galerie ou musée, si bien que la plupart des visiteurs ne remarquent aucune différence entre les textes de l'artiste et les textes que l'on trouve normalement en galerie, mis à part la petitesse des caractères employés, à la demande de l'artiste.

On accorde à cette signalétique, particulièrement dans le contexte muséal, une double fonction à la fois scientifique et esthétique, objective et subjective⁶³. Le cartel a d'abord pour but de donner au public de manière rigoureuse et objective des informations sommaires sur les œuvres consultées : généralement, on y trouve le nom de l'artiste, le

⁶¹ Dans une entrevue de 2012, l'artiste mentionne avoir eu l'aide de son éditrice, Althea Waslow, d'Aliza Waters et de sa sœur Shannon Simon, qui est la productrice de ce projet.

⁶² Par exemple, lors de la présentation d'une vingtaine d'images d'*An American Index* à la fondation DHC/ART en 2012, dans le cadre de l'exposition collective *Chroniques d'une disparition*, les textes de Simon étaient disponibles en anglais et en français, dans une traduction faite aux frais de l'institution. Mis à part un court texte biographique préparé par le commissaire, les paragraphes de Simon étaient les seuls textes affichés dans l'espace d'exposition. Ils étaient imprimés sur vinyle et collés au mur, à la droite de chaque image. La grosseur du caractère était toujours la même, le texte étant de très petite dimension par rapport à l'image accrochée, ce qui a valu plusieurs plaintes du public. Après un certain temps, la fondation a rendu disponible un pamphlet avec les textes de l'artiste, reproduits en plus grands caractères. Lorsque nous référons aux questions de disposition des images et des textes dans cette exposition, nous nous fierons à cet accrochage particulier.

⁶³ Ces deux rôles du texte muséal rappellent les oppositions entre art et science qui sont caractéristiques du médium photographique dès son invention au 19^e siècle, notamment dans le rapport de François Arago (1839). Ces oppositions seront ensuite reprises et soulignées dans les théories d'Allan Sekula (1981) et font partie de la base de l'argumentaire de Heidegger sur la technique scientifique, qu'il oppose à la *tekhnè* des beaux-arts. Il y a donc des parallèles évidents entre l'application du texte et l'application de l'image photographique qui permettent de rapprocher les deux médiums souvent tenus en opposition.

titre de l'œuvre, l'année de production, les matériaux et dimensions de l'œuvre et la provenance de cette œuvre. Si l'objet exposé fait partie de la collection permanente de l'institution, on y retrouvera systématiquement un numéro de catalogue, réservé à un usage interne et privé, qui prouve que l'objet donné au regard fait partie d'un corpus plus grand dont l'apparence et l'état sont maintenus avec soin par l'institution. Il a donc une fonction de classification qui ressemble à celle critiquée par Heidegger dans « La question de la technique » lorsqu'il évoque la manie de rangement et d'organisation du monde technique moderne.

Parfois, le cartel s'accompagne d'un texte rédigé par l'institution qui met en contexte l'objet et tente d'en assurer une médiation efficace avec le public qui le consulte. Le cartel fournit donc à un auditoire à la recherche d'indices des informations à l'apparence objective qui leur permettent d'établir un premier contact avec l'objet qui se trouve devant eux ; il désigne de manière la plus rationnelle possible les divers éléments constitutifs de l'objet exposé, imposant à un objet sensible un mode de visualisation encyclopédique et standardisé.

Toutefois, le cartel a un effet particulier sur l'objet qui n'est pas strictement documentaire ou didactique, mais plutôt indiciaire : le cartel indique au spectateur que l'objet qu'il a devant lui (un tableau encadré, un tabouret surmonté d'une roue de bicyclette, un assortiment de cartes postales, une photographie) est effectivement artistique, *esthétique*, et qu'au-delà de cette dénomination objective, il se doit d'être précisément jugé et interprété selon ces critères. À sa manière, le cartel muséal est un index qui pointe vers l'expérience esthétique et qui la légitime de manière franche, la désignation artistique de cet objet étant une conséquence de la présence de ce texte⁶⁴. La présence du texte de l'artiste dans l'espace d'exposition – et sa dimension réduite

⁶⁴ À cet effet, le cartel est beaucoup plus efficace dans le contexte muséal que pour l'art public, puisque, dans l'espace muséal, le cartel ne fait que redoubler l'effet d'indication : regardez, dans cet espace où l'art s'expose, un texte vous indique que l'art est exposé. Dans le cas de l'art public, il semble que le cartel ne s'ajoute qu'au bruit général et ne garantit pas l'effet de présence : l'histoire autour de la murale de Jacques de Tonnancour située à côté du département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal, abimée à plusieurs reprises par des utilisateurs du bâtiment malgré la présence d'un cartel indicatif, n'est qu'un des exemples de cette efficacité réduite. L'efficacité du cartel dépend donc d'une prédisposition à l'expérience esthétique qui se traduit par le franchissement d'un espace délimité et dédié à l'art.

par rapport aux photographies accrochées - encourage une certaine expérience que Simon décrit dans une entrevue réalisée en 2008 :

« You arrive at the work visually and digest it as an aesthetic object, often not knowing what you're looking at. You then discover the text, which centers your focus and allows you to rediscover the image. The two play back and forth in this manner until you move on to the next [image]. Their finest form is in a series, in which you jump very abruptly from one to the next. This awkward movement and disorienting structure mirrors a confused moment in American history and considers the distribution and reception of accurate information » (Batchen et McClister 2008, n.p.)

En mentionnant cet effet textuel, nous n'affirmons évidemment pas que la présence du texte est la seule manière d'identifier et de garantir une expérience esthétique avec un objet donné. Cette lecture du référent textuel comme tout-puissant est récusée depuis plusieurs années par divers acteurs de l'histoire de l'art et des études visuelles, tel que l'indique justement Keith Moxey dans un article de 2008 qui fait état d'une certaine fatigue des théoriciens devant le modèle linguistique (Moxey 2008, 150). Il s'agit plutôt de dire que, malgré leur volonté d'expérimenter avec les thèmes et la forme du dispositif d'exposition, les musées et le web sont nécessairement et absolument des espaces sémantiques, qui dépendent encore du pouvoir textuel pour légitimer leur place dans l'organisation sensible du monde. C'est cet effet signifiant qu'investit l'artiste pour reprendre une certaine forme d'autorité⁶⁵ devant ces images, autorité qu'elle aurait normalement cédée au commissaire d'exposition.

Le cartel indique que la présence d'un objet dans l'espace muséal est un choix effectué par une certaine autorité artistique qui contrôle ses espaces et détermine ce qui a droit

⁶⁵ Batchen et McCalister (2008) affirment que l'utilisation du texte chez Simon n'est pas « *authoritative* », laissant au regardeur la chance de se faire une idée sur le site exposé par l'acte photographique. Nous réfutons cet argument en précisant d'abord que l'utilisation du terme autoritaire n'est pas nécessairement négatif ou coercitif. Puisqu'elle est, supposément, une des seules personnes qui est le public des sites qu'elle photographie, la rareté créée sans doute un effet d'autorité de l'artiste devant les représentations ; comme elle semble la seule à les avoir vues et à nous rapporter l'image, nous sommes dans l'obligation de la croire.

d'y être exposé, en accordance avec d'autres instances (le milieu professionnel, académique, commercial ou encore médiatique). L'artiste fait donc plus que monter une série de photographies, puisqu'elle décide de la disposition de ces images dans l'espace d'exposition et qu'elle les accompagne de textes qui auraient normalement été la responsabilité de l'autorité muséale. Elle emprunte une stratégie de désignation et d'interprétation typique du musée, tout en contrôlant chaque étape de la disposition et de la médiation de ses objets dans l'espace d'exposition. Par l'utilisation de ce dispositif, l'artiste refuse donc de montrer qu'elle place ces objets dans le système d'organisation habituel du musée d'art.

À propos de la présence de ses textes dans l'espace d'exposition, l'artiste affirme, lorsqu'on lui demande si le texte est toujours nécessaire pour accompagner une photographie : « [Photography] can be the most powerful political tool without text. History has demonstrated that again and again. Photography is a prostitute – used to promote so many agendas, both inadvertently and purposefully. The use of text is an effort to avoid other contexts, to avoid being used. It acknowledges photography's limitations (which are often its beauty) through an effort to own its framework » (Batchen et McClister 2008). En somme, l'utilisation du texte chez Simon confirme et infirme l'observation d'Allan Sekula selon laquelle l'auteur d'une photographie n'est généralement pas celui qui contrôle ou possède l'archive dans laquelle l'image se trouve (Sekula 1986); si Simon apparaît momentanément comme l'autorité devant ses photographies, son impossibilité de répondre clairement aux questions soulevées par son projet renvoie l'autorité à tous ceux qui consulteront ses images et ses textes.

3.3.3 La métadonnée, métaphore d'une indétermination photographique

Un parallèle se dresse entre l'utilisation de textes dans l'espace de la galerie par Simon et la présence des textes qui accompagnent de manière invisible les représentations photographiques dans le cyberspace ; toutes les deux compliquent la question de l'autorité photographique et indiquent que l'ambiguïté est une condition fondamentale

de la photographie contemporaine. Cette ambiguïté indique que « tout potentiel d'agentivité politique [de la photographie] dépend de la possibilité d'une multitude d'interprétations », ce qui nous encourage à proposer une lecture *aesthétique* – ou du moins *artistique* – de la photographie contemporaine (Rubinstein et Sluis 2013, n.p.).

Le site web personnel de Taryn Simon, qui présente un aperçu de la pratique photographique de l'artiste, abrite une sélection d'une quinzaine d'images, choisies à partir des 62 photographies légendées qui composent son *Index*. Dès la première consultation, le site semble aux antipodes de l'expérience des œuvres en galerie. La consultation des œuvres dans l'espace de la galerie compte sur l'effet « qualitatif » (Rubinstein 2009, 5) des images captées par Simon, alors que la rareté et la disposition exacerbent la « valeur culturelle » (Benjamin 2000) de ses représentations. Les épreuves chromogènes de haute qualité tirées à quelques rares exemplaires, les murs plus blancs que blancs, l'éclairage ultra brillant et les légendes en petits caractères laissent place, sur le site web, à des photographies de format moyen, présentées sur fond noir, à la même échelle que les textes qui les accompagnent et qui sont, sur chacune des pages, très facilement lisibles. En effet, l'espace matériel et l'espace virtuel offrent deux types de visibilité à la photographie qui conditionnent l'expérience du spectateur et son rapport à l'œuvre. En agissant comme l'index d'un index par la sélection des représentations dignes d'être (re)produites et (re)publicisées sur le Web, le site de l'artiste désamorce la rareté des images en facilitant leur circulation abondante sur le Web sémantique et insiste sur le pouvoir équivalent du texte et de l'image dans la consultation du projet.

Le travail textuel de l'artiste semble se distinguer des métadonnées et des autres contenus textuels cachés derrière les photographies numériques, en ce qu'il emprunte des formes plus traditionnelles dérivées de textes épistolaires (les lettres envoyées aux autorités qui contrôlent les sites photographiés) ou didactiques (les textes rédigés par l'artiste pour expliquer les photographies). Pourtant, le texte, chez Simon, agit au même titre que les métadonnées peuvent agir sur le contenu photographique pour en modifier

profondément le contexte de réception. Selon Daniel Rubinstein et Katrina Sluis (2013, n.p.), les métadonnées « offrent la possibilité d'ajouter des signes linguistiques à une image (ou à un autre objet de données), afin de faciliter sa classification, son archivage, sa récupération et d'indiquer sa provenance (sa paternité, sa propriété, ses conditions d'utilisation) ». Les auteurs font ensuite la distinction entre deux types de métadonnées photographiques. Le premier type, « descriptif », « est généré mécaniquement pendant la création de l'image ou ajouté peu après la création de l'image » ; il « contient des détails comme la date et l'endroit de la prise de vue, le fabricant de la caméra, son propriétaire et certains mots-clés » (Rubinstein et Sluis 2013, n.p.). Son équivalent, dans l'espace muséal, serait le cartel qui ne fait que donner systématiquement les informations relatives à l'objet exposé.

Le deuxième type de métadonnée collige toutes les informations relatives à la vie sociale de l'image sur divers réseaux : les mots-clés que d'autres utilisateurs lui ont accolés, le nombre de visionnements des images, le nombre d'utilisateurs qui ont aimé la photographie (Rubinstein et Sluis 2013, n.p.). La fonction principale des métadonnées est de qualifier par autant de variables possibles le contenu photographique circulant sur les réseaux afin que les usagers – et, éventuellement, les ordinateurs – puissent traiter l'information de la manière la plus efficace possible. Ce deuxième type permet d'attacher une importance à la sociabilité de la photographie dans ses séries de médiations, confirmant que ce n'est pas uniquement dans son existence matérielle que la photographie est, mais dans son partage et sa dissémination. La fonction de cette métadonnée s'apparente à la fonction qu'occupe le texte dans le rapport qu'entretiendra le regardeur avec le contenu photographique pendant et après sa consultation.

Les métadonnées, comme la mise en réseau de l'image, nous encouragent également à repenser la place que prend l'artiste-auteur dans notre compréhension de la photographie. À ce sujet, Daniel Rubinstein et Katrina Sluis indiquent :

« The blackboxing of the networked image is also established by the destabilization of the author-audience paradigm, as every participant within the network is simultaneously a viewer and a performer of the image. This is not so much the death of the author per se, but a reconfiguration of the notion of authorship as happening in several parallel instances and potentially simultaneous contexts » (Rubinstein et Sluis 2013, n.p.).

Simon met en place une reconfiguration de l'espace public qui indique que la *représentation* efficace des citoyens et de leur monde ne se fait pas uniquement dans le jeu parlementaire ou dans la gouvernementalité, ni par le statut que chacun de ces citoyens occupe dans l'espace professionnel, mais également par une reproduction dans l'acte photographique et un déploiement textuel. En quelque sorte, « l'image fait – ou défait – le sujet » (Rubinstein et Sluis 2013, n.p.). Bruno Latour pointe vers cette multiplication indéterminée de l'espace social où les acteurs sont appelés à (se) représenter dans *Making Things Public*. Il affirme : « The objects of science and technology, the aisles of supermarkets, financial institutions, medical establishments, computer networks – even the catwalks of fashion shows! » et, en quelque sorte, les médiations photographiques de ces sites sociaux « – offer paramount examples of hybrid forums and agoras, of the gatherings that have been eating away at the older realm of pure objects bathing in the clear light of the modernist gaze » (Latour et Weibel 2005, 13-14) Une critique de la technique moderne passe par la considération de tous ces espaces qui permettent une socialisation et une organisation politique.

3.4 Nuclear Waste Encapsulation and Storage Facility. L'atopie heideggérienne

Nous avons posé, dans les deux premières parties de ce chapitre, des conditions pour une reconsidération de la photographie actuelle comme technologie. D'abord, l'importance d'une indétermination du statut de l'image, de son producteur et de son regardeur, puisque toutes ces catégories se sont vues modifiées par l'arrivée des

techniques d'imagerie numérique. Ensuite, l'importance du texte comme outil de mise en rapport de l'image, qui prouve que le dispositif de prise de vue photographique n'est pas le seul modulateur de la lecture d'une image. Nous remarquons que ces deux idées ont pour effet d'ébranler la structure sur laquelle se perche la photographie d'art depuis le 19^e siècle, alors que le maintien de sa spécificité comme pratique esthétique conditionnée par une technique précise garantissait sa valeur en tant que représentation. C'est donc que le rapport à la photographie comme site, comme lieu, est en train de se modifier.

Mais encore ; comment qualifier ce rapport au site? Dans *Pour une théorie critique de la technique*, Andrew Feenberg propose de qualifier le rapport qu'entretient Heidegger à la technique de « dystopique » (Feenberg 2014). Alors que les « utopistes s'attendaient à ce que la société contrôle la technique moderne comme les individus contrôlaient les outils traditionnels », les « dystopistes ne s'attendaient pas à ce qu'une fois dans la machine, les êtres humains acquièrent de nouveaux pouvoirs qu'ils allaient employer pour changer le système qui les dominait » (Feenberg 2014, 140). Percevant la technique comme une entité essentiellement négative, les dystopistes font l'adéquation entre le progrès, « la bureaucratie, [...] la propagande et [le] génocide » (Feenberg 2014, 30).

Pour Feenberg, la critique dystopique offre une lecture déterministe des techniques, selon laquelle elles « ont une logique fonctionnelle autonome que l'on peut expliquer sans référence à la société » (Feenberg 2014, 38). Cette lecture implique deux postulats. D'abord, « le progrès technique suit une trajectoire unilinéaire, une piste balisée, pour avancer d'une configuration à une autre » ; ensuite, « les institutions sociales doivent s'adapter aux 'impératifs' de la base technique » (Feenberg 2014, 45-6). L'exemple le plus clair du déterminisme technique chez Heidegger réside en sa compréhension de la science moderne comme subordonnée à l'essence des techniques modernes d'arrondissement⁶⁶. Dans cet esprit, on pourrait comprendre les

⁶⁶ À ce sujet, Heidegger affirme : « Pour la chronologie de l'« histoire », la science moderne de la nature a

métadonnées comme un exemple dystopique de la « réserve effective » qui caractérise la *Technik* moderne chez Heidegger, comme le proposent Rubinstein et Sluis (2013).

À la dichotomie utopie/dystopie proposée par Andrew Feenberg pour comprendre les positions des sciences sociales sur la technique au 20^e siècle, nous ajoutons un troisième rapport au lieu qui semble, à tous les égards, synthétiser la propre pensée de Feenberg et d'une partie de celle d'Heidegger sur une application critique de la technologie dans les sociétés contemporaines. Il s'agirait d'une position *atopique*, l'atopie signifiant ce *topos* qui n'en est pas un, qui « s'affiche clairement en dehors, ou tout au moins à côté des topiques (lieux communs du discours) les plus courants » (Millet 2013, n.p.).

L'atopie, qui servira de concept-pont pour le troisième chapitre, nous servira particulièrement pour questionner le rapport entre les productions photographiques artistiques et non-artistiques en régime actuel. Nous nous rapporterons premièrement à Yves Millet, qui a réfléchi sur les liens entre l'atopie et l'art en regard des théories de Roland Barthes sur l'atopos et le neutre. Du rapport entre atopie et production artistique, Yves Millet remarque deux choses. Premièrement, « le processus de globalisation délocalise l'identité simple ou homogène des œuvres d'art. Placées en interaction directe avec un réseau, leur identité devient ouverte, hétérogène ou polycentrique » (Millet 2013, n.p.). Le cas de Taryn Simon est assez probant à ce sujet : en proposant des images qui insistent à la fois sur leur caractère politique et esthétique et en s'assurant de faire circuler les images par l'exposition, le livre, les médias de masse et le web, Simon rejette la lecture unique des images et propose aux regardeurs

commencé au XVII^e siècle. Au contraire, la technique à base de moteurs ne s'est pas développée avant la seconde moitié du XVIII^e siècle. Seulement ce qui est plus tardif pour la constatation « historique », la technique moderne, est antérieur pour l'histoire, du point de vue de l'essence qui est en lui et qui le régit ». Il poursuit : « C'est parce que l'essence de la technique moderne réside dans l'Arraînement que cette technique doit utiliser la science exacte de la nature. Ainsi naît l'apparence trompeuse que la technique moderne est de la science naturelle appliquée. Cette apparence peut se soutenir aussi longtemps que nous ne questionnons pas suffisamment et qu'ainsi nous ne découvrons ni l'origine essentielle de la science moderne ni encore moins l'essence de la technique moderne » (Heidegger 1958, n.p.).

d'établir leur propre rapport au contenu proposé. Ce rejet d'une unicité photographique sous-tend qu'une image peut à la fois servir une cause et son contraire, qu'elle est nécessairement modulée par une mise en rapport qui peut être constamment modifiée. Son identité ne peut être comprise comme fixe et déterminée par ses conditions de technicité. Ainsi, une philosophie de la photographie comme technologie pourrait supposer que les images ont le droit d'être à la fois *épistémiques* et *esthétiques*, qu'elles n'ont pas à assumer l'un des modes d'existence – et à renier l'autre – pour être comprises comme photographies. (Costello et Phillips 2009, 2).

La deuxième caractéristique de l'atopie des productions artistiques contemporaines, chez Millet, prend forme dans la modification du statut de l'artiste, puisque son identité même est comprise comme « plurielle ou atopique » (Millet 2013, n.p.). Ainsi, on assiste à un « floutage des identités individuelles et des frontières » à la fois chez le regardeur et le producteur des représentations, dans une espèce de « standardisation des cultures » (Millet 2013, n.p.). Simon occupe divers rôles dans l'*American Index*: photographe, artiste, journaliste, commissaire, *whistleblower*, philosophe. Bien que cette liste semble organisée selon une certaine logique temporelle, elle possède un certain caractère aléatoire. L'artiste, pendant la prise d'images sur le site, peut très bien continuer sa recherche et les textes peuvent être rédigés avant ou après la prise d'images : il n'y a donc pas de linéarité stricte respectée par l'artiste dans l'élaboration de ses projets, qui se déroulent généralement sur plusieurs années.

Dans l'*American Index* comme dans les autres photographies de son corpus, Taryn Simon occupe trois positions complémentaires (et parfois contradictoires) par rapport à son œuvre et à sa (re)présentation publique. D'abord, l'artiste apparaît comme le premier public de ce qu'elle souhaite représenter par la photographie. Une fois la prise de vue obtenue, la photographie agit en tant qu'intermédiaire entre le site et le public du musée, de la galerie (ou du Web) qui est appelé à consulter ces images. Elle est donc un médium de son projet, au même titre que la photographie qu'elle utilise ou que le musée dans lequel elle s'investit. Par cette présentation publique, Simon devient, à la manière de ceux qui entretiennent ou gardent secrets les sites photographiés par

l'artiste, une autorité qui contrôle et guide l'expérience que le public peut faire de ces images, bien que les spectateurs aient une certaine agentivité par rapport au contenu préparé par l'artiste.

Suivant la logique de cette structure, un artiste-producteur, en coopération avec d'autres acteurs, fait circuler dans un site physique, socioculturel et discursif particulier (le musée ou la galerie) un objet à un public qui est d'abord et avant tout défini par la fréquentation de ce site (Kwon 2000). Ce public à géométrie variable, aux opinions et aux qualifications diverses, a pour tâche de recevoir l'objet et de l'interpréter selon des critères variés (qualité esthétique ou décorative, impact politique ou social). Il a pour effet de rendre à l'objet d'art, dans l'interprétation et le jugement, sa qualité plurielle, qui fait qu'un objet donné peut être à la fois absolument beau et absolument laid, d'une importance culturelle notoire en même temps qu'il soit totalement inutile.

Tout est alors question d'interprétation de l'objet. Cette importance de l'interprétation de l'objet artistique, qui conditionne les différentes valeurs qu'on lui attribue, est étudiée entre autres par David Joselit dans *After Art* (2012). Dans cet ouvrage, l'auteur expose les tensions inhérentes à l'œuvre d'art dans son régime actuel de circulation ; ces images sont prises dans le jeu (souvent conflictuel) des acteurs qui l'ont intégré au sein de leurs échanges (Joselit 2012, 3-7). Les objets artistiques contemporains prennent alors place dans un réseau d'influence et se matérialisent dans les relations entre ces figures du monde de l'art. Le public doit faire confiance à Simon pour la validité de sa recherche et des images qu'elle lui présente. En retour, Simon doit elle aussi établir un lien de confiance avec le public, dans le sens où les objets artistiques, toutes disciplines confondues, se retrouvent aujourd'hui pressés et modelés dans des conditions si variées, que la démarche de l'artiste ne peut garantir à elle seule la valeur de son projet dans l'espace public.

Pour le cas de *l'American Index*, Simon est la première constitutrice de cette archive qu'elle présente au public par le biais d'une exposition de laquelle elle s'approprie tous

les outils didactiques et rhétoriques généralement mis en place par l'autorité muséale. Cependant, une autre archive se forme à la consultation publique de ces objets, qui permet aux visiteurs de relier les images de Simon à des connaissances personnelles, à d'autres images vues auparavant, à des discussions informelles. Le projet photographique de Simon insiste sur l'aspect collectif de la constitution identitaire tout en proposant à chacun des visiteurs de l'exposition d'interpréter les images selon les aprioris qui les concernent ; le projet laisse ainsi voir une indétermination de l'image qui serait caractéristique de la photographie en régime actuel (Rubinstein et Sluis 2013).

L'atopie est aussi envisageable en considérant que la représentation photographique ne peut plus – et n'aurait jamais dû être – comprise comme un objet fixe et circonscrit. À l'« image-acte photographique [qui] interrompt, arrête, fixe, immobilise, détache, décolle la durée » (Dubois 1990, 153) devrait succéder une pensée de la photographie en mouvement, en *flux*, qui se démultiplie, change de contexte, disparaît et réapparaît, s'assemble, se rassemble, se désassemble. Évidemment, la métaphore du flux apparaît comme un lieu commun lorsque les théoriciens traitent de la circulation dématérialisée des images à l'ère actuelle. Par exemple, Rubinstein et Sluis, analysant les différences entre les *snapshots* du 19^e ou du 20^e siècle et les *snapshots* contemporains, affirment que « dans le débit d'images la valeur d'une photographie seule est diminuée et remplacée par la notion d'un courant de données dans lequel les images et leurs significations sont dans un état de flux » (Rubinstein et Sluis 2008, 22). Ils poursuivent : « débarrassée de son contexte d'origine, la photographie personnelle apparaît comme 'sans auteur' et peut fonctionner comme un contenant hautement versatile pour divers récits idéologiques, des bulletins de nouvelles aux installations en arts visuels en passant par des expériences de programmation » (Rubinstein et Sluis 2008, 22-23). Pourrait-on dire de même de la photographie artistique, en tant qu'il est possible qu'elle circule sur le Web sans la présence fantomatique de son auteur/artiste pour lui attribuer une quelconque valeur?

Retournons au premier exemple (fig. 3.1) que nous avons utilisé pour ce chapitre, soit la photographie du bassin de déchets nucléaires d'Hanford faite par Taryn Simon. Se fiant au principe du lieu invisible révélé par la démarche de la photographe, exacerbé ici par la rhétorique discursive du danger de l'acte et de la rareté de l'image exprimée dans le texte rédigé par Simon, le public pourrait croire qu'il est difficile, voire impossible, de trouver d'autres images du centre de traitement des déchets nucléaires d'Hanford. L'artiste s'étant vraisemblablement exposée héroïquement à un danger potentiel pour obtenir l'image, quel autre photographe risquerait sa vie pour dévoiler une image aussi rare au public? Pourtant, le Département américain de l'Énergie dispose, sur son site web dédié au centre d'Hanford, d'une banque d'images facilement consultable, reliée à un moteur de recherche qui permet de trouver rapidement la photographie de l'un ou l'autre de ses bâtiments. Une recherche récente indique 14 pages de galeries d'images, classifiées par bâtiment ou par projet⁶⁷. Certaines de ces images datent des débuts de la construction du site, alors que les images plus récentes laissent voir des conférences de presse ou des démonstrations de ce que les employés sont appelés à effectuer dans le cadre de l'exercice de décontamination d'Hanford. Le texte de présentation du moteur de recherche insiste même sur l'accessibilité de ses images au public, allant jusqu'à demander sa collaboration pour fournir la banque d'images en nouvelles photographies :

« The Department of Energy's Photo Gallery consists of collections of photographs relevant to the history, operation, and clean up of the Hanford Site in Richland, Washington. These photo collections can be easily paged through, searched, downloaded, and printed. If, as viewing these galleries, you have additional information on people or places, you can submit that information on the "Contact Us" link below. If you have related photographs and would like to submit them for inclusion in these collections, you can submit your digital image from the "Share Your Hanford Images" link below. » (United States Department of Energy 2018, n.p.).

⁶⁷ Voir United States Department of Energy 2018.

En utilisant le mot-clé « encapsulation » pour mener une recherche d'images, on obtient 19 photographies de l'intérieur et de l'extérieur du bâtiment en question, dont 8 images de l'intérieur du bassin photographié par Simon (fig. 3.11).

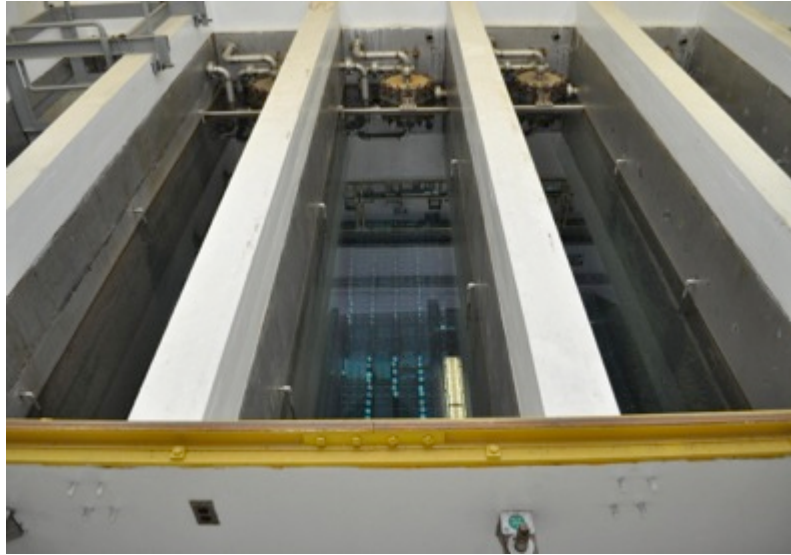


Figure 3.11 Photographie inconnu, *BRC 7.14.10 046.jpg*, 2010. Image numérique. Description de l'image : « Visitors to Hanford's Waste encapsulation and Storage Facility got to see a glimpse of the capsules in storage inside the facility. The visit to WESF was part of the President's Blue Ribbon Commission on America's Nuclear Future visit to Hanford on July 14, 2010 ». Fait partie de l'album *Blue Ribbon Commission Visit* (4195FA23-4F9C-4505-B4D5-CCAD20358BA9).

Une comparaison rapide entre l'image de Simon et celle du photographe inconnu s'impose. Laquelle des deux images semble la plus cohérente? La plus poétique? Les premières réponses arrivent rapidement ; évidemment, c'est l'image de Simon qui est la plus chargée poétiquement, puisque soigneusement composée, avec un souci pour le contraste de couleurs entre le fond et les formes s'y détachant. *BRC 7.14.10 046.jpg*, quant à elle, est cohérente puisqu'elle résulte d'une opération de recherche qui apparaît elle aussi comme cohérente, mais on peine à voir son potentiel poétique.

Selon Yves Millet, « [l']atopie efface la cohérence, la première qualité de tout discours, dans la mesure où cette cohérence est la garantie de l'efficacité du discours. Par la même occasion, l'atopie offre l'opportunité d'en arriver à un usage plus *poétique* du

discours (ou du moins un usage moins univoque)⁶⁸ » (Millet 2013, n.p.). Nous pourrions alors être tenté d'opposer la photographie dans l'œuvre de Simon, essentiellement *poétique* puisque circulant d'abord dans le milieu circonscrit des arts visuels, aux photographies rendues disponible par le U.S. Department of Energy, essentiellement *cohérentes* puisque démonstratives et mises en circulation par l'aide d'un moteur de recherche, dispositif de classification méthodique. Or, il semble plutôt que l'impossibilité d'appliquer un seul contexte de consultation à chacune des images considérées nous encourage à penser l'indétermination de ces deux régimes d'image. Ainsi, l'usage poétique décrit par Millet a moins l'apparence d'une charge esthétique, et a plutôt à voir avec un usage moins univoque, avec un potentiel de connexions, de liens, de réseaux. Cette indétermination est vivement encouragée par la présence des métadonnées, qui ont un effet double sur les représentations photographiques ; une transformation équivalente en données, peu importe le premier contexte de production, suivi d'une certaine forme d'instabilité de sens.

Yves Millet écrit : « La notion d'atopie n'implique pas une absence de lieu ; elle nous encourage plutôt à penser le *lieu* de manière différente. Un *lieu* ne devrait pas être conçu comme une délimitation fermée équivalente à une garantie d'identité stable et de limites fixes. Le lieu devrait plutôt être envisagé comme une *limite sans limites*. » (Millet 2013, n.p.) Roland Barthes, lui, disait de l'*atopos* qu'il était le lieu du « stéréotype [...] ébranlé, dépassé, évacué » (Barthes 1977b, 45). Suivant la fébrilité pour cet « autre [qui] fait trembler le langage », qui nous force à questionner les étant-donnés, à « refuser le prédicat » (Millet 2013, n.p.), à privilégier l'ouverture, engageons-nous vers une réflexion qui pense la photographie non pas comme objet fermé, mais comme relation entre acteurs humains et non-humains. Ainsi se dévoile une photographie en complémentarité, à-la-portée-de-la-main ; le véritable défi serait d'interpréter toute photographie comme *poiesis*.

⁶⁸ Nous traduisons de l'anglais et nous soulignons.

CHAPITRE 4 – LA PHOTOGRAPHIE COMME TECHNOLOGIE ATOPIQUE

« Je suis dispersé »

Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975

« One forgets where one is sitting »

Robert Smithson, *A Cinematic Atopia*, 1971

S'il est possible de penser une existence atopique du travail de Taryn Simon, c'est d'abord et avant tout parce que l'atopie apparaît comme une condition de la photographie sans égard aux intentions des auteurs qui la produisent. L'image se trouve alors au centre de la chaîne de circulation, aidée par les métadonnées qui assurent sa diffusion sur une multitude de réseaux. La production photographique actuelle circule distinctement des auteurs qui la produisent : une recherche par mot-clé fait ressortir autant les photos d'un auteur que les photos prises par ce même auteur. Il s'agit là d'un point central de l'expérience actuelle de la photographie : dans un moteur de recherche d'images, en tapant le nom de Taryn Simon, les premiers résultats sont inévitablement des portraits de l'artiste faits par d'autres photographes et non pas des exemples de son travail. De ces portraits de l'artiste, difficile de trouver les auteurs. Pour trouver les œuvres de Simon, il faut préciser, ajouter le mot-clé « artwork ».

Le projet de Simon, dans sa forme traditionnelle – c’est à dire dans sa présentation muséale -, compte encore beaucoup sur le pouvoir de l’artiste, sur son autorité à désigner ce qui est inconnu alors que l’image des sites qu’elle photographie se cache, en plein jour, dans les recoins du cyberspace. C’est le cas du site de Hanford, que l’artiste présente comme absolument secret alors que le département américain de l’énergie nucléaire (United States Department of Energy 2018) lui-même met en ligne des images de ses sites d’entreposage dans une galerie facile à consulter. De même, Simon peut garder un certain contrôle sur ses représentations, mais dans la mesure où ces dernières se trouvent facilement dans le Web et peuvent être repiquées pour des usages divers, l’autorité de l’artiste s’arrête aux lieux circonscrits de présentation de son travail dans l’espace de la galerie ou du musée.

L’expérience atopique de la photographie apparaît comme plus évidente lorsque les artistes choisissent volontairement de questionner leur autorité sur le contenu produit, ou encore lorsqu’ils utilisent des images vernaculaires comme matériau de leur œuvre. L’autorité de l’auteur sur son œuvre est d’ores et déjà compromise, puisqu’elle est dès le départ partagée, parmi les producteurs des images que l’auteur choisit de s’approprier dans le cadre de sa pratique. C’est le cas de *Suns (From Sunsets) from Flickr* (fig. 4.1), un projet photographique de l’artiste australienne Penelope Umbrico présenté à maintes reprises depuis sa première version élaborée en 2006. Depuis, l’œuvre a abondamment circulé dans les musées du monde entier ainsi qu’en ligne, où elle a joui d’une fortune critique impressionnante.



Figure 4.1 Penelope Umbrico, *3,221,717 Suns (from Sunsets) from Flickr (Partial) 03/31/08*, 2010. 2024 épreuves chromogènes. Chaque épreuve : 10.16 x 15.24 cm. Vue d'installation, New York Photo Festival.

Suns (From Sunsets) From Flickr est une installation massive d'impressions photographiques de 4 pouces par 6 pouces (10.16 x 15.24 cm), généralement contrecollées sur les murs de l'espace d'exposition, sur lesquelles on peut voir des soleils recadrés dans des images de couchers de soleil. Le projet a débuté alors que l'artiste faisait une recherche sur Flickr avec le mot-clé « sunset ». Obtenant 541 795 résultats, elle décide de cadrer les soleils de ces images pour les envoyer à l'impression chez Kodak (Umbrico 2018). À chaque présentation dans une nouvelle institution, l'œuvre est refaite et réinstallée ; pour chacune de ces présentations, l'artiste modifie le titre de l'œuvre pour inscrire le nombre total de résultats obtenus la journée même du début de la présentation de l'œuvre. Comme toutes les images résultant de la recherche de Umbrico ne sont pas systématiquement imprimées par l'artiste, le titre de chaque installation contient également le mot *Partial* entre parenthèses, suivi de la date de la recherche sur Flickr.

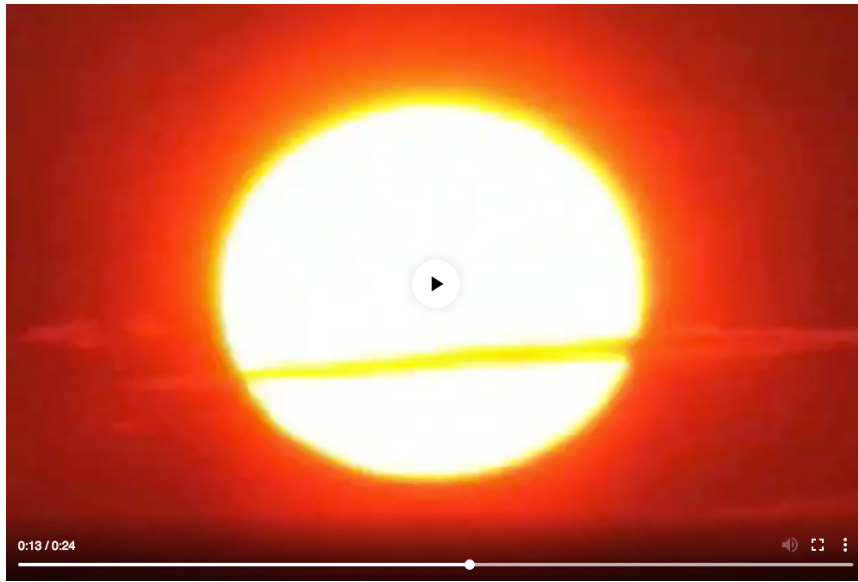


Figure 4.2 Penelope Umbrico, *Sun Burn (Screensaver)*, 2008. Économiseur d'écran, 365 images. Dimensions variables.

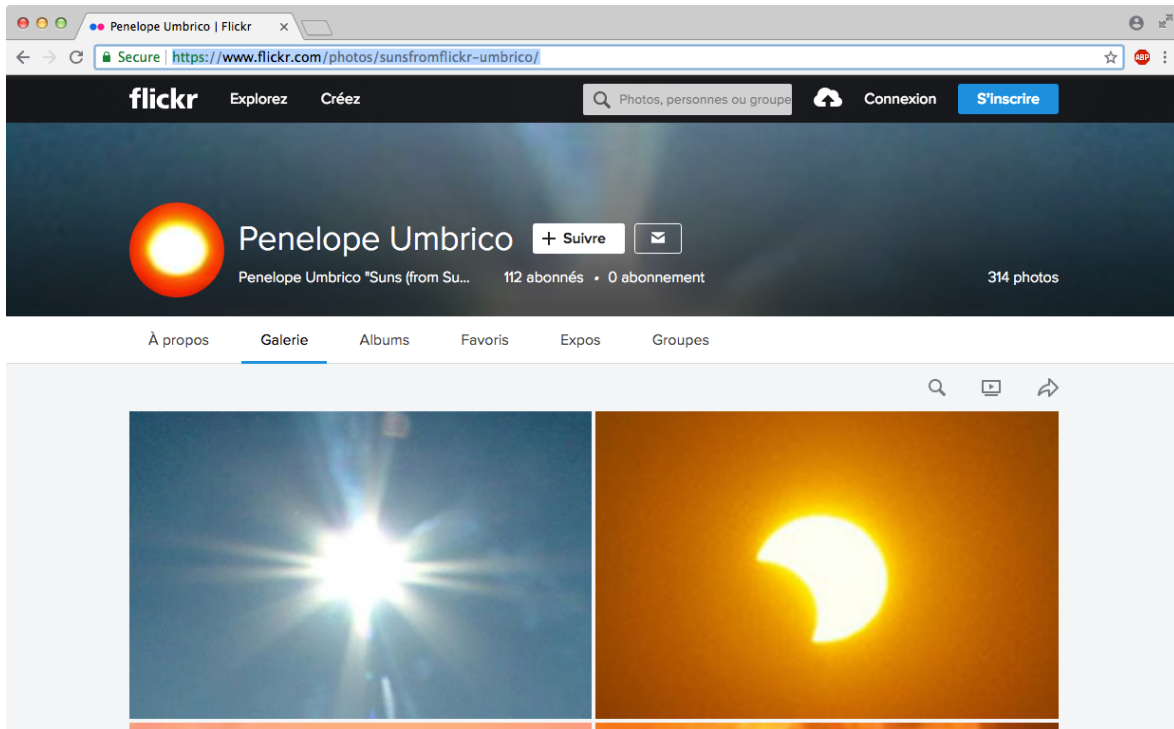


Figure 4.3 Penelope Umbrico, *Suns (from Sunsets) from Flickr*, 2006. Compte Flickr de l'artiste, 314 images.



Figure 4.4 Auteurs inconnus. *Collection d'égoportraits et de portraits devant l'installation Suns (from Sunsets) from Flickr de Penelope Umbrico, 2015-2016. Miami, Perez Art Museum.*

L'artiste choisit de multiplier les modes de présentation de son travail, reprenant les différents espaces où transitent les représentations en régime numérique. En plus de la version installation de *Suns (from Sunsets) from Flickr*, Umbrico rend disponible sur son site web personnel une version économiseur d'écran (*screen-saver*) de sa collection d'images (fig 4.2). Elle donne aussi le lien vers sa collection d'images mises en ligne sur Flickr (fig. 4.3), qui sont accessibles publiquement, et répertorie sur la page du projet des images de gens qui posent devant l'installation comme s'ils posaient devant un coucher de soleil (fig 4.4). De même, des cartes postales virtuelles des images des *Suns* ont été fabriquées pour être distribuées dans Second Life, une plateforme virtuelle interactive où les usagers construisent des environnements (Umbrico 2018). Il était également possible d'acquérir un morceau des *Suns from Flickr*. Sur son site, la fondation Aperture mettait en vente une édition signée et numérotée du projet. Lorsque quelqu'un se décidait à faire l'acquisition de l'œuvre, il devait choisir une des pages de la section *Suns* de la monographie de l'artiste, *Penelope Umbrico (photographs)*. L'artiste imprimait ensuite chacune des images se retrouvant sur la page sélectionnée en format 4 x 6, qui étaient ensuite ordonnées et

encadrées. Chacune des pages de ce livre était reproduite de cette manière qu'une seule fois : une fois la page sélectionnée, aucun autre client ne pouvait plus la sélectionner pour son impression⁶⁹.

Dans une courte entrevue pour le magazine *Art in America*, Umbrico propose une réflexion sur l'indétermination des images qui semble avoir inspiré la tenue du projet *Suns (from Sunsets) from Flickr*. Elle y affirme :

Pictures are not still anymore - no longer tied to any particular substrate (or life extension), they're constantly moving and forever changing. The image torrent is actually alive, emergent and perhaps more indexical than photography has ever been in the past. The sheer quantity and accessibility of digital images neutralizes the personal, particular, individual and transforms the local into the impersonal, abstract, collective and global. All images (artful, authored, pedestrian or unauthored) become unassignable and anonymous in this unlimited exchange of visual information, and function as a collective visual index of data that represent us - a constantly changing and spontaneous auto-portrait. [...] When I wanted this abstracted world as though a documentary photographer on a quest for meaningful subjects, I find them. (Umbrico 2012, 81)

En quelques lignes, l'artiste pose de manière synthétique les enjeux qui nourrissent une partie de la réflexion des premiers chapitres de cette thèse. Elle propose elle aussi l'hypothèse d'une indétermination des images photographiques, aidée par l'ampleur des réseaux de circulation de celles-ci sur des interfaces numériques ; elle considère que la quantité effarante d'images circulant à chaque jour rend de plus en plus difficile une considération de l'image unique, ce qui nous encourage à penser la production artistique comme faisant partie d'une massification indéterminée des images. Au sein de sa démarche, Umbrico propose de multiplier l'accès au contenu photographique en

⁶⁹ La vente de ces épreuves est maintenant terminée. Sur la boutique en ligne d'*Aperture*, Umbrico vend maintenant des reproductions de pages de *Range*, un projet plus récent où l'artiste utilise différentes applications de téléphones intelligents pour numériser des clichés de montagnes pris par plusieurs photographes reconnus du 20^e siècle. Voir <https://aperture.org/shop/penelope-umbrico-range-2014-limited-edition>.

faisant usage de modes de circulation non-conventionnels de l'image artistique, là où circulent les images les plus banales : la plateforme virtuelle, les réseaux sociaux, les économiseurs d'écran.

4.1 D'abord, une précision méthodologique

Avant de poursuivre l'analyse, notons tout de suite que quelques incongruités surgissent dans l'argument général proposé dans cette thèse ; du moins, dans l'écart entre la charge idéaliste de la réflexion, qui serait d'en arriver à considérer toutes les photographies en dehors de leur première catégorisation, qu'elle soit stylistique, historique ou disciplinaire, et la méthode somme toute traditionnelle d'analyse employée pour arriver à cette *décatégorisation* qui semble caractéristique du régime actuel de constitution et de consultation des images photographiques. En utilisant *An American Index of the Hidden and Unfamiliar* de Taryn Simon comme cas-type pour réfléchir l'indistinction qui serait caractéristique d'une culture photographique actuelle, et en faisant appel à la pensée des philosophes et des théoriciens pour composer une pensée sur la pratique de cette artiste, chaque acteur/outil reste à sa place et il lui est demandé de faire ce qu'il ferait (stéréo)typiquement. Les penseurs pensent, les photographes photographient, les artistes font de l'art. Lorsque l'on fait appel à la pensée d'un auteur, on fait le choix en apparence judicieux de ne considérer que ce qu'il ou elle a écrit spécifiquement sur le sujet qui nous intéresse, sans considérer cet écrit à la lumière des réflexions générales de ce même auteur sur d'autres sujets. Le principe de *décatégorisation*, s'il s'applique à l'analyse des images, doit aussi se rapporter aux textes employés.

L'atopie, méthodologie potentielle de ce chapitre, nous permet de souligner certains des problèmes de catégories dans lesquels s'est placée l'histoire de la photographie depuis sa double intégration dans l'espace du musée, d'une part, et, d'autre part, dans

les discours de l'histoire de l'art. En outre, les études photographiques sont elles aussi parfois aux prises avec la force restrictive de la catégorie, alors que la volonté d'étudier la photographie comme un phénomène étendu à toutes les sphères de la société se confronte aux catégories préétablies de l'histoire de l'art, qui résiste encore à accueillir l'image non-artistique ou qui fonde des disciplines connexes, comme la culture visuelle, pour mener l'analyse. Dans un ouvrage portant sur l'état des études en photographie, le commissaire Marvin Heiferman (2012, 12), citant Geoffrey Batchen, rappelle que la photographie, « malgré qu'elle soit un phénomène culturel étendu qui habite virtuellement tout aspect de la vie moderne, est constamment exclue de sa propre histoire, puisque seules quelques photographies choisies sont incluses dans l'histoire de l'art du médium ».

Ya'ara Gil Glazer (2016, 40-41) remarque quant à elle que, dans le contexte anglophone, l'ouvrage *History of Photography from 1839 to the Present* de Beaumont Newhall, s'il est vertement critiqué, reste le récit canonique employé par les histoires récentes de la photographie (Rosenblum 2008; Hirsch 1999), séparant les images selon leur fonction artistique ou documentaire et étudiant en grande majorité la photographie comme forme d'art. Depuis que les photographies ont intégré les collections muséales, à la fois la présentation et l'étude de l'image dépendent d'un glissement de valeur, de l'usage à l'exposition, reprenant la distinction maintenant classique établie par Walter Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*. Comme le remarquait justement Rosalind Krauss dans *Photography's Discursive Spaces*, « le discours esthétique se développant au 19^e siècle s'est organisé autour de ce qu'il convient d'appeler l'espace de l'exposition » : à la fois l'espace physique de la galerie ainsi que l'espace discursif et critique qui légitime les pratiques artistiques et qui fait « que tout ce qui est exclus de l'espace d'exposition devient marginalisé par rapport à son statut en tant qu'Art » (Krauss 1982, 312). Andy Grundberg, en 1983, notait quant à lui qu'il existait deux camps dans les études photographiques de l'époque : ceux qui « conçoivent la photographie comme une branche récente de l'histoire de l'art, et ceux qui se rebellent à l'idée que la photographie soit esthétisée [...] puisque cette

muséification de la photographie lui enlève son importance réelle » (cité dans Glazer 2016, 22-23).

Or, le constat posé à la fin du chapitre précédent était qu'il devient envisageable de réfléchir toute production photographique comme *tekhnè* ou comme *poiesis* et que, ce faisant, l'expérience actuelle de la photographie serait *atopique*. Ce passage est rendu possible par une compréhension de la photographie comme une *technologie* imposant un certain rapport au monde qui serait transhistorique et qui réfuterait le déterminisme technique imposé aux études photographiques depuis qu'une distinction entre argentique et numérique est maintenue. Pour ce faire, il apparaît important de procéder à une lecture de la photographie actuelle en continuité avec les usages et les valeurs accolées à la photographie aux 19^e et 20^e siècles, en comparant des images contemporaines avec des productions photographiques des siècles précédents, en minant la pensée d'auteurs qui ont réfléchi à la photographie comme système sans faire des particularités techniques du médium le seul garant de son existence en tant que notion, en considérant tour à tour des photographies d'artistes et de non-artistes, d'amateurs et de professionnels. Cette continuité nous permet de relever des usages actuels de la photographie similaires à ceux pensés aux siècles précédents.

Cette lecture se voit par la suite enrichie par l'examen d'images artistiques et non-artistiques, par l'étude d'écrits d'artistes et par l'analyse de textes issus de plusieurs disciplines qui ont traité directement ou indirectement de l'*atopos*. Nous établirons ainsi des liens entre les structures d'analyse de la technologie chez Martin Heidegger et la présence de l'*atopie* dans les textes de Roland Barthes dès les années 1950. Nous ferons également référence à un projet d'application concrète de l'*atopie* dans un texte de l'artiste américain Robert Smithson. Par cette multiplication des sources, nous souhaitons définir la photographie comme une technologie *atopique*, critiquant l'essentialisme et le déterminisme technique par lesquels technologie et photographie ont été abordées aux 20^e et 21^e siècles (Feenberg 2014, 43-46).

4.2 L'atopie et la confrontation du stéréotype

En 1977, peu après avoir été choisi pour faire partie du club sélect des titulaires de chaires au Collège de France, Roland Barthes faisait publier, aux éditions du Seuil, un étrange objet intitulé *Fragments d'un discours amoureux*. Étrange objet, puisqu'il détonne de la production textuelle de Barthes jusqu'à cette date, qui était plutôt ancrée dans l'étude des signes culturels et sociaux (Barthes 1957 ; Barthes 1961) et dans la poursuite d'une réflexion sur la sémiologie inspirée notamment des travaux de Ferdinand de Saussure. Les *Fragments*, selon l'analyse de Jonathan Culler (2001, 10), indiqueraient même un refus de la « *professorialité* ». Barthes décide de répondre à l'ostentation du poste par un revirement du signe - habituellement bourgeois, du moins dans les *Mythologies* - vers le personnel, le romantique, voire l'érotique ou le libidinal (Kritzman 1984).

Tel que l'indique Barthes (1977b, 5) dans la courte préface qui accompagne son lexique, le discours amoureux « est peut-être parlé par des milliers de sujets [...] mais il n'est soutenu par personne; il est complètement abandonné des langages environnants : ou ignoré, ou déprécié, ou moqué par eux, coupé non seulement du pouvoir, mais aussi de ses mécanismes (sciences, savoirs, arts) ». Ainsi, le sentiment amoureux est perçu comme étant coupé du pouvoir. Barthes avait posé une théorie de la mort de l'auteur une décennie auparavant : les *Fragments* sont l'occasion pour lui de proposer un autre rapport au langage, dans un abandon de l'autorité, un plaisir des liens possibles dans l'acte d'écriture. Il s'agit, en somme, d'une entreprise de dé-spécialisation (ou dé-spécification) de l'écrivain. Pour ce faire, la stratégie de Barthes (1977b, 7) consiste en un « renoncement des exemples » et une substitution d'une description du discours amoureux par une « simulation » sans « métalangage ».

S'en suit une liste d'idées qui, par l'emploi de figures que Barthes (1977b, 8) définit comme « gymnastique[s] ou chorégraphique[s] », évoquent l'expérience fragmentée et

discontinue du sentiment amoureux. L'une de ces figures est *Atopos*, que Barthes (1977b, 43-4) lie à la philosophie socratique. L'*atopos*, c'est « l'autre que j'aime et qui me fascine », et qui ne peut être classé puisqu'être « Unique », « Image singulière venue miraculeusement répondre à la spécialité de mon désir » (Barthes 1977b, 43). La figure atopique se confronte au « type » du dragueur (« voilà mon type! ») pour faire du corps aimé un corps original, « inclassable » (Barthes 1977b, 43-4). « L'autre fait trembler le langage », puisqu'il est atopique, remarque-t-il ; il refuse « tout attribut », qui est « faux, douloureux, gaffeur, gênant » (Barthes 1977b, 44). Barthes constate à la fin du texte que l'originalité tant souhaitée tient au stéréotype de l'autre – ou au stéréotype affectif – ébranlé par le principe de mise en relation.

Cette activation atopique proposée par Barthes, qui jaillit pour la première fois dans les *Fragments*, est pourtant en filigrane de la plupart de ses écrits, qui s'obstinent à ne jamais répéter ce qui précède. Obéissant à sa propre définition, l'*atopie* en tant que concept se répercute d'ailleurs dans de nombreux textes de toutes disciplines, incertaine quant à sa place, proposant une multiplicité indéterminée de positions. Puisqu'il propose une catégorisation du *topos* (à la fois comme site, comme expérience et comme discours), il est peu surprenant que le concept d'*atopie* ait été récupéré par les théoriciens de l'architecture (Eisenmann 1988 ; Gregotti 1996), des jeux vidéos (Wark 2007), de la littérature (Roncatto 2008). Dans la mesure où le monde contemporain se comprend en partie dans la répétition de lieux communs et de scénarios politiques et économiques, dans l'indétermination entre le temps du travail et le temps libre, dans la dématérialisation des transactions économiques et dans l'effacement du national au profit du global, il n'est pas non plus étonnant que le concept ait été réinvesti par les politologues et les théoriciens de l'économie (Willke 2005).

Que désignerait une photographie comme *atopie*? Est-ce que l'*atopie* photographique est radicalement différente des autres conceptions spatiales de l'*atopie*? En quoi se

distingue-t-elle de la post-photographie⁷⁰? Dans quels espaces et à quels moments peut-on constater cette expérience atopique? En quoi la photographie atopique peut-elle emprunter simultanément à l'architecture, aux études culturelles et aux sciences économiques?

Point de départ étonnant, mais révélateur, la pensée de Roland Barthes sur l'atopos fournit un *leitmotiv* pour poursuivre notre réflexion sur la photographie actuelle, elle aussi atteinte par la force du stéréotype de sa mort annoncée. Le concept d'atopie nous semble particulièrement important puisqu'il n'exclut ni le plaisir d'une expérience poétique, ni la portée politique potentielle de cette expérience, proposant plutôt l'esthétique et la politique comme deux manifestations complémentaires, interdéterminantes. Afin de le mettre au travail, confrontons le stéréotype par un détour olympique.

4.3 Les images des Jeux olympiques comme manifestation d'une atopie négative

Au moment de la rédaction de ce chapitre se tenaient les 31^e Jeux olympiques d'été à Rio de Janeiro, non sans controverse. Le spectre de l'échec semblait accompagner les Jeux⁷¹, alors que le Brésil au grand complet est pris dans la tourmente depuis le début de 2016 (Watts 2016). Jonathan Watts (2016), dans un article du *Guardian*, note la succession, en quelques mois, de la destitution de la présidente Dilma Rousseff, d'une récession économique, d'un enchaînement de scandales sur la corruption des élus dans les différentes instances politiques nationales, de l'épidémie du Zika ainsi que des dépassements de coûts pour les installations olympiques qui, estimait le gouverneur de Rio de Janeiro, pourraient conduire à « un effondrement total de la sécurité publique,

⁷⁰ Le terme « post-photographie » accompagne la réflexion sur le passage de la photographie au régime numérique. Nous y revenons plus longuement au chapitre suivant.

⁷¹ Une recherche Google avec les mots-clés « Rio olympics as failure », menée le 10 août 2016, retourne plus de deux millions de résultats.

de la santé, de l'éducation, du transport et de la gestion environnementale » (Watts 2016). Devant cette myriade de problèmes, les autorités brésiliennes ont choisi d'éliminer toute trace de dissensus des espaces publics, ajoutant à l'espace des nombreuses favelas des installations olympiques, limitant le droit de manifester, mettant de l'avant une stratégie de militarisation de l'espace et en effectuant un contrôle serré sur les images du pays qui circuleront dans l'espace médiatique (Azul 2016; Barbara 2016; Campoy 2016; Mendes 2016; Van Auken 2016). L'effet de la tenue des Jeux olympiques, associé à d'autres crises économiques et sociales, est en quelque sorte une atopie négative, fondée non pas sur le potentiel créatif mais sur l'effacement d'un lieu au profit d'un spectacle, allant jusqu'à l'expropriation de certains citoyens – 4120 familles, selon les chiffres du *New York Times* (Barbara 2016). Comme beaucoup de Jeux olympiques tenus récemment, les Jeux de Rio font mentir l'« effet olympique », que certains (Rose et Spiegel 2011) voient encore comme un outil bénéfique pour la libéralisation des économies émergentes – comme si cette libéralisation était souhaitable et qu'elle n'allait pas s'accompagner de problèmes sociaux, urbanistiques et politiques.

L'intérêt de ces méga-événements pour notre réflexion tient au fait qu'ils rendent possible une double analyse de l'espace, à la fois dans sa production et dans sa représentation. Les Jeux exposent une expérience de l'espace qui est typique de notre époque, expérience qui semble atopique à plusieurs égards. Toutefois, cette atopie diffère légèrement de celle définie à la fin du chapitre précédent. Il s'agirait plutôt d'une atopie telle qu'elle se déploie dans les tergiversations du marché et de l'économie contemporaine, une atopie négative comme la qualifie le sociologue allemand Helmut Willke. Pour Willke (2005, n.p.), « l'utopie du marché se confronte à l'atopie des transactions », qui « marque le début de la fin de l'importance de la localité en général » ; cette atopie « est une utopie du non-espace (*placelessness*) », ce que démontrent « les transactions numériques gratuites et quasi en temps réel sur Internet ». Willke constate également la « destruction [...] des régimes de régulation économique monopolisés par les états-nations et les piliers des supra-structures

publiques », régimes « devenus invalides avec la globalisation des marchés » (Willke 2005, n.p.). Ce régime sous-tendu par le concept de nation est remplacé par « une vastitude et une universalité atopique », comme dans « l'ubiquité et l'uniformité de McDonald's et de Coca-Cola » (Willke 2005, n.p.).

En tant qu'activités économiques globales, supportées financièrement par une organisation internationale mais aussi par l'argent des multinationales, les Olympiques récents sont des exemples parfaits d'un effacement potentiel de la distinction entre national et global au profit d'une conception par intervalles de la singularité et du commun (Millet 2013). Évidemment, comme le comprend Willke, cela ne veut pas dire une absence du local ou du national dans la culture ou même dans l'activité économique ; cela veut plutôt dire que le régime spatial le plus important n'est plus celui de l'état-nation, remplacé par l'espace des transactions économiques internationales. Cette superposition des espaces du national et du global, mis en commun par le régime évènementiel des Olympiques, rappelle la superposition des espaces dans plusieurs pratiques photographiques (ou artistiques) contemporaines, comme nous pourrons l'observer subséquemment.

Alors que se compliquent les rapports actuels au sport, au nationalisme, aux Jeux olympiques en soi et à leurs effets supposément positifs sur les pays hôtes, la photographie est toutefois appelée à remplir des rôles paradoxaux et contradictoires qui reflètent l'indétermination de l'espace (et de l'image) olympique. Isaac Marrero-Guillamón, dans un article de 2012, s'intéresse aux usages de la photographie et des images générées par ordinateur en marge des Jeux olympiques d'été de Londres. Il rappelle d'abord que pendant la construction des installations olympiques à l'est de Londres, les autorités ont bâti une immense clôture autour du site pour en assurer la sécurité. Cette barrière s'accompagnait d'une « restriction intense des activités publiques autour du site », dont « l'interdiction de prises de photographie », créant autour de l'endroit un « état d'exception » (Marrero-Guillamón 2012, 132). La rhétorique visuelle du Comité olympique pour présenter les futures installations

comptait plutôt sur des images générées par ordinateur, comme celles normalement utilisées pour présenter de nouveaux projets d'urbanisme ou d'architecture (fig 4.5). Ces images, présentant une version idéalisée et nettoyée des sites prévus, comptent d'abord sur le « blackout » photographique imposé par les autorités, remplacé par une « virtualisation » des images qui permet « l'exercice d'une imagination politique pure » qui n'est plus dépendante de l' « obligation indiciaire de la photographie traditionnelle » (Marerro-Guillamón 2012, 133-4). À cette production officielle d'image s'oppose le travail de Chris Dorley-Brown et Alessandra Chilà, deux photographes étudiés par Marerro-Guillamón (2012, 136-139), qui utilisent le montage photographique et le jeu entre le texte et l'image pour compliquer la lecture des sites olympiques et offrir des regards critiques sur la transformation de l'espace urbain pour son usage spectaculaire (fig 4.6. et 4.7.).



Figure 4.5 Olympic Delivery Authority, en collaboration avec The London Organising Committee for the Olympic and Paralympic Games, *Games Branding n° 9, 'Cycling'*, non daté (2011 ou avant).

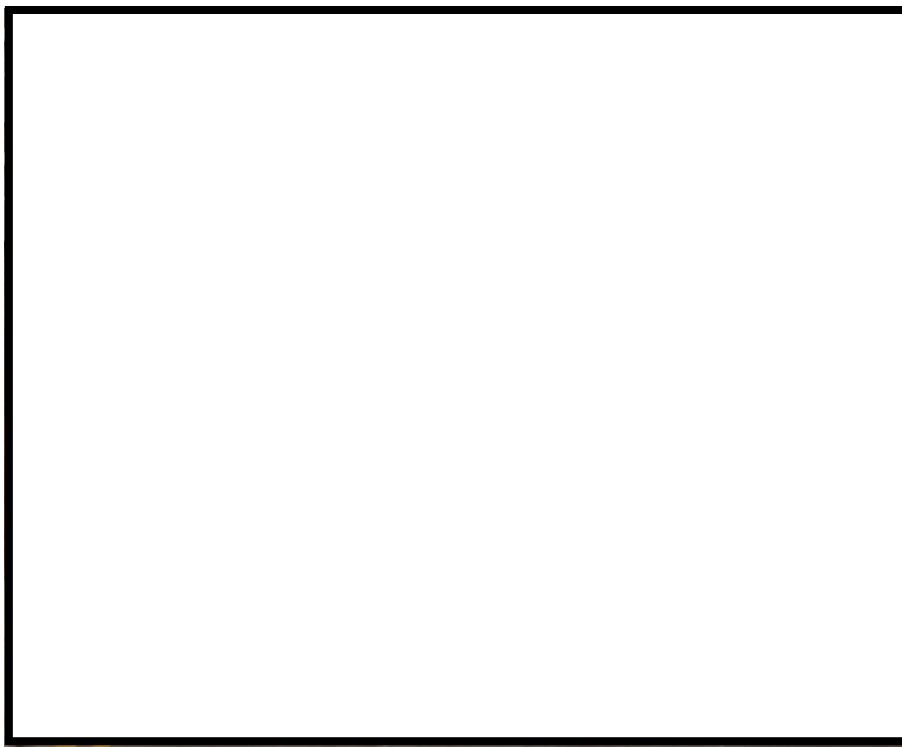


Figure 4.6 Chris Dorley-Brown, *Early Shift Arriving*, 2011. Image numérique. Dimensions variables. Tiré du compte Flickr de l'artiste. La clôture bleue au fond de l'image cache le site de construction des Jeux olympiques de Londres.



Figure 4.7 Alessandra Chilà, *Lea Valley*, 2007. Image numérique. Dimensions variables. Tiré du blogue de l'artiste. La photographie documente le quartier de Hackney Wick avant sa démolition partielle en vue des Jeux olympiques de Londres.

L'accélération de la désuétude des installations olympiques après la tenue des Jeux en fait également un sujet idéal pour les photographies de ruine selon Rojon (2014, 85). Les installations défailtantes des Jeux olympiques d'hiver de Sotchi, en 2014, ont été documentées systématiquement par les journalistes présents pour couvrir les jeux, ainsi que par les athlètes en compétition, qui ont regroupé leurs impressions sur les médias sociaux en employant le mot-clic #sochiproblems (Know Your Meme 2016). Quelques semaines après la tenue de ces mêmes Jeux, un photoreportage titré *Photos of Sochi Looking Like a Ghost City One Month After The Olympics* a circulé abondamment sur le Web (fig. 4.8.) (Duchesneau 2014), laissant voir le village olympique neuf complètement désert, alors que les installations olympiques sont abandonnées une fois l'évènement terminé.



Figure 4.8 Alexander Valov, *An Unfinished Construction Site*, 2014. Image numérique. Dimensions variables.

Évidemment, les sites de Sotchi ne sont pas les seuls à avoir été documentés ainsi : en 2014, peu après les Jeux d'hiver, plusieurs médias ont fait circuler des photoreportages des sites d'Athènes maintenant abandonnés, 10 ans après les Jeux olympiques d'été⁷². Plus récemment, la version en ligne du *Daily Mail* (Beers 2016) proposait une étrange compilation de photographies des ruines olympiques de Sarajevo, Cortina, Athènes, Beijing et Berlin.

À l'image de tout évènement sportif international d'envergure, les Jeux de Rio font l'objet d'une médiatisation constante, alors que conglomerats médiatiques et plateformes de nouvelles agglomèrent à leur programmation habituelle les résultats des compétitions et déplacent les contenus normalement produits pour mieux accueillir le spectacle olympique. Dans le déploiement de cette infrastructure médiatique, la photographie occupe une place de choix⁷³. L'image photographique a été mobilisée à maintes reprises pour transmettre l'importance des manifestations sportives dans le déploiement des pouvoirs totalitaires, comme l'indique l'utilisation de contenu photographique dans les cartes postales de Gustav Klutssis produites pour les Spartakiades soviétiques de 1928, ou encore l'embauche de Leni Riefenstahl, cautionnée par les Nazis, pour documenter les Jeux olympiques de 1936 dans *Olympia* (Roche 2000, 99-103). L'efficace impérialisante/totalitarisante de la photographie rappelle d'ailleurs l'exportation du sport par les Anglais au 19^e siècle, dont la pratique avait été répandue dans leurs colonies simultanément pour amuser les élites délocalisées par l'effort colonial et pour assurer une certaine hégémonie culturelle dans les sociétés colonisées (Roche 2000, 102).

⁷² Le 13 août 2014, *The Guardian* publiait un photoreportage du photographe grec Yannis Kolesidis de l'European Pressphoto Agency, montrant les installations désuètes et vides des sites olympiques, que l'on peut voir ici : <https://www.theguardian.com/sport/gallery/2014/aug/13/abandoned-athens-olympic-2004-venues-10-years-on-in-pictures>. La même journée, le tabloïd *Daily Mail* publiait un photoreportage de l'Associated Press avec le même genre d'images, ponctuée d'images des Jeux de 2004 pour accentuer l'effet dramatique des images de 2014 : <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2723515/Athens-Olympics-leave-mixed-legacy-10-years-later.html>.

⁷³ Le sport a longtemps été et reste un motif de prédilection pour les photographes. Une exposition récente organisée par la commissaire Gail Buckland au Brooklyn Museum, intitulée *Who Shot Sports: A Photographic History, 1843 to the Present*, témoigne de la récurrence du sport dans les pratiques amateurs et professionnelles du 19^e et 20^e siècle.



Figure 4.9 Pascal Le Segretain/Getty Images, *Scandinavian supporters arrive on the Olympic Park in Barra de Tijuca wearing Viking helmets, 2016.* Image numérique. Dimensions variables. Dans la galerie de photos *Spectators enjoy Rio 2016* du site des Jeux olympiques de Rio.



Figure 4.10 Shaun Botterill/Getty Images, *Doaa Elghobashy of Egypt reacts during the match against Laura Ludwig and Kira Walkenhorst of Germany at the Beach Volleyball Arena, 2016.* Image numérique. Dimensions variables. Dans la galerie de photos *Scream for me!* du site des Jeux olympiques de Rio.

À ces usages quasi-propagandistes de la photographie, les Jeux de Rio n'ont pas fait exception. Le site officiel des Jeux comporte une section où sont téléversées quotidiennement les meilleures photographies des compétitions sportives, que les agences d'information pouvaient utiliser pour accompagner leur couverture des activités sportives (fig 4.9) (Rio 2016). Parmi ces photographies, on trouve également des sélections d'images du public brésilien et international profitant des installations publiques construites pour l'occasion ; une de ces sélections, intitulée *Spectators enjoy Rio 2016*, laisse voir 6 images de gens rassemblés dans divers sites des Jeux (fig. 4.9) (Rio 2016). Une section intitulée *Opening Ceremony: party of selfies*, regroupe 6 images prises pendant la cérémonie d'ouverture de contingents variés – France, États-Unis, Canada, Nouvelle-Zélande, Russie – où les athlètes utilisent leurs téléphones intelligents pour produire des égoportraits. Une autre section, intitulée *Scream for me*, laisse voir 8 images d'athlètes de toutes les disciplines et de toutes les nationalités en train de crier, soit pendant ou après leur performance (fig. 4.10).

Si l'on tentait d'attribuer un sens à cette collection d'images, quel serait-il? Nous avancerons l'hypothèse première d'une lecture post-nationale, où la fierté et le patriotisme sont mis à l'arrière-plan devant la similitude des attitudes devant l'image. Ces images semblent dire : peu importe le pays, l'image règne. Plutôt que de distinguer chacune des nations paradant par leurs costumes, leurs athlètes, le discours proposé en est un d'unification, d'attitudes partagées. L'unification des attitudes devant l'image rappelle les théories d'Helmut Willke sur la société atopique, une société qui « marque le début de la fin de l'importance du national » puisque « l'assomption de la différence des espaces se fond dans l'unité d'une accessibilité globale, sans coûts supplémentaires et sans délai remarquable », accessibilité qui comprend « comme nouveau critère l'accès (ou non) aux réseaux respectifs des transactions numériques » (Willke 2005, n.p.). Willke utilise cet exemple pour réfléchir aux transformations des transactions économiques qui ne dépendent plus « des régimes de régulation monopolisés par les états-nations » ; cette transition rappelle l'histoire de la photographie qui, dès ses débuts, se voit monopolisée pour démontrer et représenter

les avancées techniques d'une nation sur une autre mais qui, aujourd'hui, quitte cette idéologie proprement nationale pour interagir sur des plateformes étendues.

De même, l'impératif de l'égoportrait, au-delà d'une preuve potentielle du narcissisme contemporain, rappelle l'indétermination de la figure du sportif dans le spectacle olympique. Le sportif qui parade en cérémonie d'ouverture est simultanément le public et le spectacle, le contenu et le contenant, le *Spectator* et l'*Operator* de la photographie (Barthes 1980). Il est un des véritables matériaux de l'infrastructure olympique, de sorte qu'il devient assujéti à cette volonté, à la fois dans les épreuves sportives et dans les manifestations publiques. À l'heure où l'on conseille aux personnalités publiques de prendre le contrôle de leurs représentations sur les réseaux sociaux, le sportif doit obéir à des impératifs professionnels de documentation photographique, rôle traditionnellement relayé aux journalistes et aux photoreporters. Ajoutons que les photographies recueillies sur le site officiel des Jeux olympiques brouillent la distinction claire entre le travail de l'hôte, du public, du sportif et du journaliste, en fournissant à ces derniers une banque d'images cautionnées qu'ils et elles peuvent utiliser dans leurs reportages.

Mais, si les méga-événements olympiques sont à la fois l'occasion d'une réactualisation des valeurs propagandistes de la photographie et d'une réactivation d'un pseudo documentaire rendu, lui, désanthropomorphisé par le pouvoir sentimental de la ruine, il faut également de se pencher sur les usages connexes de la photographie. Si les Jeux olympiques sont l'occasion d'une réactivation du sentiment nationaliste à l'ère de la globalisation, ils sont aussi l'occasion d'une constatation de la valeur économique de l'attention mondiale, alors que les plages publicitaires sont achetées à grand prix par les compagnies du monde entier. À cet effet, la collection d'images d'athlètes en plein *selfie* fait apparaître une autre fonction : l'image comme véhicule publicitaire, servant à mettre en valeur l'objet de consommation (le iPhone) avant tout, remplissant la fonction transactionnelle de l'atopie de Willke.

À cette présence subreptice de la publicité dans les images du site officiel des Jeux de Rio, il est intéressant de juxtaposer une autre collection d'images, celle amassée par Apple dans le cadre d'une campagne publicitaire. Rappelons d'abord que l'acte de collectionnement, celui qui fonde l'expérience de la photographie pour le grand nombre au 19^e siècle, alors que les techniques de capture photographique sont difficiles à maîtriser, n'a pas perdu de sa pertinence au 21^e siècle. Au contraire, l'expérience de la photographie se fait encore et toujours dans la constitution, la diffusion et la réception d'une collection d'images, constamment réordonnée sous des variations thématiques différentes (Fiset 2016).

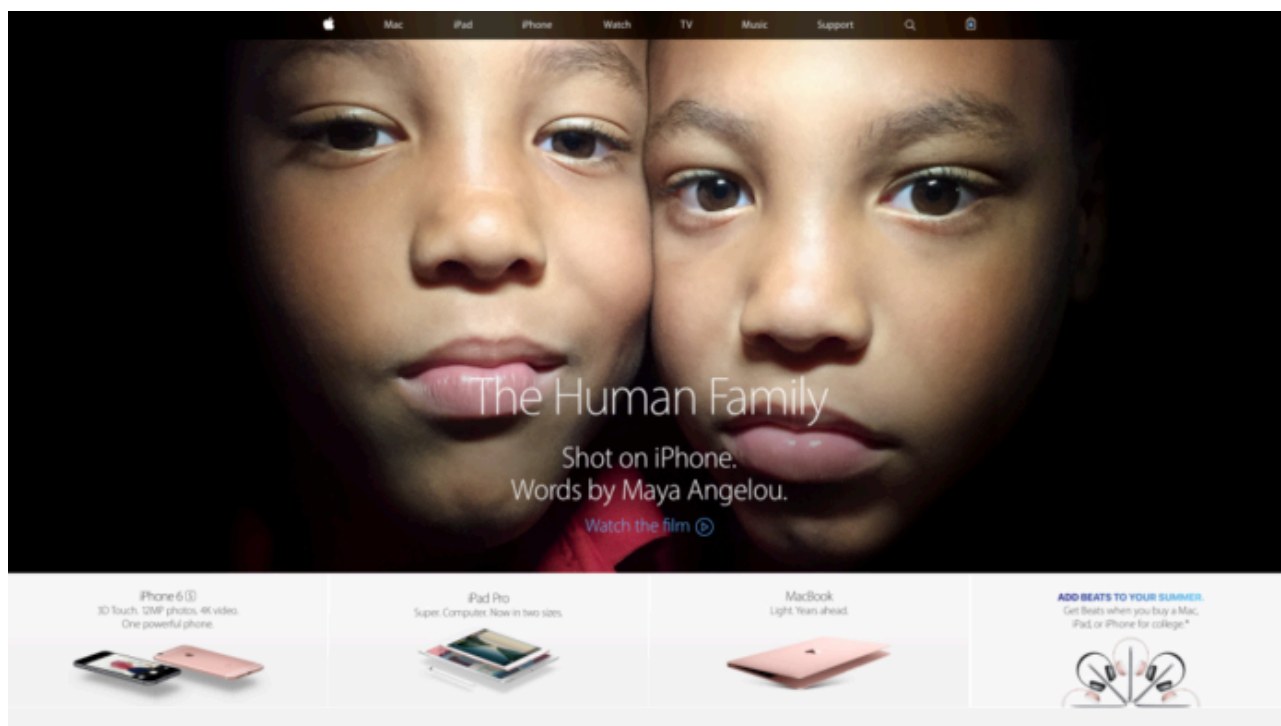


Figure 4.11 Apple, *The Human Family*, 2016. Campagne publicitaire basée sur des images d'utilisateurs de iPhone, narrée par Maya Angelou. Capture d'écran du site web d'Apple présentant la campagne.

Juste à temps pour les Jeux olympiques de Rio, la multinationale américaine Apple a lancé *The Human Family*, campagne publicitaire qui fait partie de sa grande série *Shot on iPhone*, lancée sur plusieurs plateformes dès 2015 (fig. 4.11). Pour *The Human Family* comme pour les autres publicités de la campagne *Shot on iPhone*, Apple a fait

affaire avec des photographes - amateurs ou professionnels - d'un peu partout dans le monde qui utilisent leurs iPhones pour photographier et éditer leurs images. *The Human Family* se déploie sur plusieurs plateformes, dont des méga-panneaux publicitaires posés dans l'espace urbain. Une publicité d'un peu plus d'une minute a été produite et est diffusée simultanément à la télévision et sur Internet, alors qu'une version plus courte apparaît comme contenu sponsorisé sur des applications comme *Instagram*.

Comme le remarquent certains commentateurs (Raab et Laurent 2015), la campagne *Shot on iPhone* marque un changement de stratégie important pour Apple, qui avait l'habitude d'utiliser des images des produits à vendre comme éléments visuels centraux de leurs publicités. La campagne *Shot on iPhone* marque donc un déplacement de l'objet produit vers l'expérience de cet objet produit⁷⁴, son résultat, alors que le public concerné par les publicités, de plus en plus habitué à l'allure d'un iPhone, n'a plus besoin de se faire présenter la chose en soi mais plutôt de se faire rappeler de ce qu'il est possible de faire avec cette même chose.

La version longue de la publicité *The Human Family* est narrée par la poétesse américaine Maya Angelou, alors qu'Apple reprend un enregistrement réalisé en 2014 par *Scientific American*⁷⁵.

⁷⁴ Remarquons que ce déplacement de l'objet à l'expérience suit, d'une part, la transition de la photographie argentique à la photographie numérique et, d'autre part, la dématérialisation générale de l'économie alors qu'elle transite d'une économie industrielle centrée sur l'objet à une économie post-industrielle centrée sur l'expérience, la connaissance et l'information (Rifkin 2011). Cette transition, importante pour l'étude de la photographie contemporaine, sera traitée subséquemment dans ce chapitre.

⁷⁵ Un enregistrement est disponible à cette adresse : <http://www.scientificamerican.com/podcast/episode/maya-angelou-s-human-family/>.

Version intégrale

I note the obvious differences
in the human family.

Some of us are serious,
some thrive on comedy.

Some declare their lives are lived
as true profundity,
and others claim they really live
the real reality.

The variety of our skin tones
can confuse, bemuse, delight,
brown and pink and beige and purple,
tan and blue and white.

I've sailed upon the seven seas
and stopped in every land,
I've seen the wonders of the world
not yet one common man.

I know ten thousand women
called Jane and Mary Jane,
but I've not seen any two
who really were the same.

Mirror twins are different
although their features jibe,
and lovers think quite different thoughts
while lying side by side.

We love and lose in China,
we weep on England's moors,
and laugh and moan in Guinea,
and thrive on Spanish shores.

We seek success in Finland,
are born and die in Maine.
In minor ways we differ,
in major we're the same.

I note the obvious differences
between each sort and type,
but we are more alike, my friends,

Version éditée pour publicité d'Apple

I note the obvious differences
in the human family.

Some of us are serious,
some thrive on comedy.

I've sailed upon the seven seas
and stopped in every land,
I've seen the wonders of the world
not yet one common man.

I know ten thousand women
called Jane and Mary Jane,
but I've not seen any two
who really were the same.

Mirror twins are different
although their features jibe,
and lovers think quite different thoughts
while lying side by side.

I note the obvious differences
between each sort and type,
but we are more alike, my friends,

than we are unalike.

We are more alike, my friends,
than we are unalike.

We are more alike, my friends,
than we are unalike.

than we are unalike.

We are more alike, my friends,
than we are unalike.

Dans la version écourtée du poème d'Angelou utilisé par Apple, on retire toute mention de pays ou de région, ce qui a pour effet de modifier de manière évidente le rapport à l'espace dessiné par le poème original. Pour Angelou, mentionner la Chine, l'Angleterre, la Guinée, l'Espagne, la Finlande ou le Maine a pour but de renforcer la conclusion du texte : « I note the obvious differences between each sort and type ». La différence remarquée par Angelou est doublement fondée : il s'agit de la différence individuelle, mais aussi de la distinction nationale, collective, imaginée. Si la phrase « I note the obvious differences » conclut également la publicité d'Apple, c'est qu'on laisse le soin aux images photographiques de nous désigner la distinction entre les différentes régions représentées.

Essentiellement, la stratégie de *The Human Family* est quasi-identique à celle proposée par *The Family of Man*, méga-exposition de photographies organisée par Edward Steichen (2002) et analysée, après son passage à Paris en 1956, par Roland Barthes dans l'une de ses *Mythologies*. Dans « La grande famille des hommes », Barthes expose la logique de ces expositions universalisantes avec une clarté remarquable. Il note : « on affirme d'abord la différence des morphologies humaines, on surenchérit sur l'exotisme, on manifeste les infinies variations de l'espèce, la diversité des peaux, des crânes et des usages, on babelise à plaisir l'image du monde » (Barthes 1957, 191). Ensuite, il remarque : « de ce pluralisme, on tire magiquement une unité » :

« [L]'homme naît, travaille, rit et meurt partout de la même façon; et s'il subsiste encore dans ces actes quelque particularité ethnique, on laisse du moins entendre qu'il y a au fond de chacun d'eux une 'nature' identique, que leur diversité n'est que

formelle et ne dément pas l'existence d'une matrice commune »
(Barthes 1957, 191).

The Family of Man, comme *The Human Family*, postule ainsi, comme le dirait Barthes (1957, 191), « une essence humaine » formée dans la succession des distinctions entre individus, subsumée sous la généralité de l'acte humain : tous naissent, meurent, mangent, dorment, se lavent. L'effet de *The Human Family* est d'ajouter une action de plus à la liste des universaux : tous photographient – et la plupart de ceux-là se photographient eux-mêmes. À la manière des athlètes de la cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques, la publicité d'Apple prouve le pouvoir de l'autoreprésentation photographique dans la constitution du soi contemporain. Suivant la réflexion d'Helmut Willke (2005), la photographie devient atopique puisqu'elle permet de critiquer l'hypothèse que la modernité est une célébration de l'individualisme, puisque la modernisation représente à ses yeux « une réduction de l'individuel, remplacé par le quota, la moyenne, les tendances globales ». Si le premier geste, en consultant la publicité d'Apple, est de considérer l'individualité de chacune des représentations photographiques qui défilent devant nous, le deuxième geste, qui vient tout de suite après, est de proposer la mise en commun de cette individualité sous le principe d'une nouvelle universalité, encouragée par les transactions numériques/économiques, qui préfère à la conception critique des politiques identitaires une massification des usages. Le non-lieu de l'atopie, dans ce cas, ne se constitue pas par l'effet fédérateur du concept d'état-nation, par lequel on était à même de délimiter et de définir idéologiquement un territoire, mais par la puissance des transactions commerciales qui compte sur l'indétermination du lieu pour exister.

Il suffit de défaire la maille d'une des images sélectionnées pour la publicité d'Apple pour remarquer la persistance de cette atopie négative dans la production photographique actuelle. La première image de la publicité est un autoportrait de l'artiste-joaillière Arpana Rayamajhi, renommée Arpana R. pour les besoins de la publicité d'Apple. Rayamajhi est la fondatrice d'ArpanaJewels, une compagnie de bijoux fabriqués main qui « font usage de matériaux soigneusement choisis et

provenant d'un peu partout dans le monde » et qui s'inspirent, entre autres, « des cultures tribales/ethniques et populaires » (Rayamajhi 2014). À cet effet, nous sommes à même de demander : quelles cultures populaires? Et surtout : quelles cultures tribales/ethniques? Fait surprenant, Rayamaji est également co-fondatrice de la revue en ligne *Dispose* (2014), qui a pour mandat de publier des photographies prises par des gens de partout dans le monde après leur avoir distribué des caméras jetables pour qu'ils et elles captent leur quotidien (fig. 4.12).

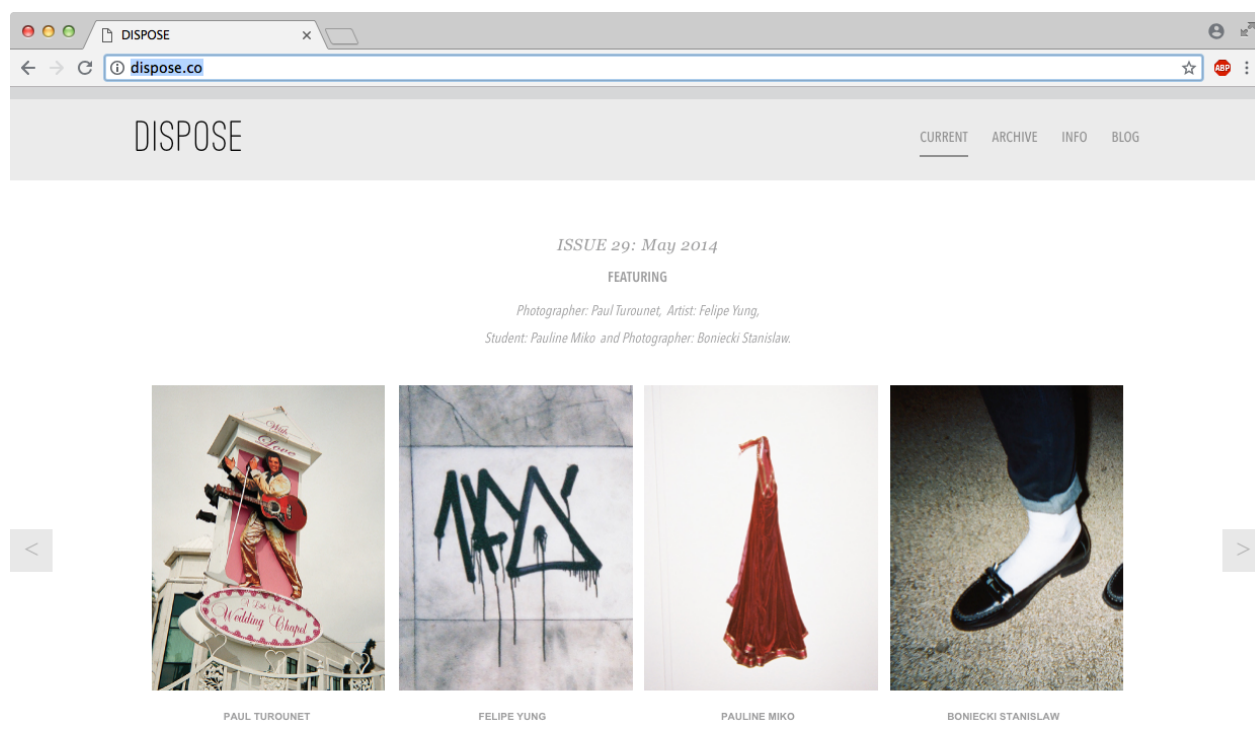


Figure 4.12 Arpana Rayamajhi, *Dispose*, 2014. Capture d'écran du site web.

Les images prises par les photographes amateurs choisis peuvent se classer en catégories récurrentes : scènes de rue, graffitis, nourriture consommée, vues d'architecture du quotidien, moyens de transport empruntés, portraits. Si l'esthétique se veut moins léchée que celle des publicités d'Apple, l'effet de *Dispose* est similaire à celui de *The Human Family* : si, partout, on retrouve les mêmes lieux, alors on ne retrouve plus de lieux du tout. « We are more alike, my friends, than we are unalike » : la

dernière strophe du poème d'Angelou, si elle est souvent comprise comme le constat fédérateur d'un « humanisme classique » (Barthes 1957, 192) qui écrase toute particularité identitaire, indique plutôt le besoin d'un « humanisme progressiste » qui « doit toujours penser à [...] décapier sans cesse la nature, ses 'lois' et ses 'limites' pour y découvrir l'Histoire et poser enfin la Nature comme elle-même historique », voire économique (Barthes 1957, 192).

4.4 Roland Barthes et la poursuite de l'atopie plaisante

« *Fiché* : je suis fiché, assigné à un lieu [intellectuel], à une résidence de caste [sinon de classe]. Contre quoi une seule doctrine intérieure : celle de l'*atopie* [de l'habitable en dérive]. L'*atopie* est supérieure à l'*utopie* [l'*utopie* est réactive, tactique, littéraire, elle procède du sens et le fait marcher] » (Barthes 1977b, 73).

Jusqu'à maintenant, en considérant les différents usages atopique de la photographie lors des Jeux olympiques de Rio, l'*atopie* est envisagée à la façon dont Heidegger décrivait la technique moderne dans « The Question Concerning Technology » : toutes deux sont des phénomènes négatifs, qui imposent un contrôle sur le monde. Pourtant, de la même manière que la technique peut être comprise comme la possibilité d'un rapport juste et renouvelé avec le monde, l'*atopie* n'est pas qu'un constat d'échec. La lecture proposée par Willke de l'économie et des entreprises comme entités toutes puissantes s'approche elle aussi dangereusement du stéréotype que Roland Barthes cherchait plutôt à ébranler dans *Fragments d'un discours amoureux*. Soucieux de ne pas figer l'*atopie* dans un usage qui n'aurait pour effet que de diminuer sa richesse

réflexive, il apparaît donc nécessaire d'effectuer un glissement méthodologique guidé par l'indétermination des actants appelés et des discours analysés.

Il faut d'abord signaler son apparition graduelle dans les écrits de Roland Barthes, notamment dans *Mythologies* (1957), « Le message photographique » (1961), « Rhétorique de l'image » (1982 [1964]), *Le plaisir du texte* (1973), *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), *Fragments d'un discours amoureux* (1977b), *Le Neutre* (1977) et *La chambre claire* (1980). Par la lecture barthienne de l'atopie, il est possible d'ajouter quelques caractéristiques à celles identifiées auparavant : l'atopie est distincte de l'utopie, cette dernière ne pouvant se séparer du poids de l'idéologie ; l'atopie est une tentative de libération de l'institutionnalisation ; l'atopie est une attitude d'écriture ; l'atopie est un concept qui est simultanément spatial et discursif ; l'atopie est une notion qui peut s'envisager dans la production imagière de tout photographe ; et la photographie numérique est une écriture qui est essentiellement appelée à se dématérialiser et se re-matérialiser pour qu'on la consulte, faisant d'elle une image qui, par sa constitution même, rend impossible une catégorisation fermée par l'usage unique.

Évidemment, le choix s'explique partiellement par l'importance que prend l'image photographique dans la réflexion de Barthes dès *Mythologies*, réflexion qui culmine de manière quasi-mythique avec l'écriture de *La chambre claire*. Le choix se justifie également par la grande variété d'objets d'étude ayant été considérés par l'auteur, qui nous encourage à penser que l'effort d'analyse est tout aussi important lorsque l'on considère l'étude d'une représentation en dehors des canaux traditionnels de légitimation qu'offrent le milieu artistique. Tel que le remarque Jonathan Culler (2001, 2), si Barthes a été le champion de l'avant-garde littéraire européenne de la deuxième moitié du 20^e siècle, en mettant par exemple de l'avant le travail des auteurs du Nouveau Roman, il a néanmoins puisé dans l'histoire de la littérature française pour ses analyses (Balzac, Proust, Racine), prouvant qu'il était possible de réfléchir conjointement ce qui se fait devant soi de ce qui s'est fait derrière.

L'objectif de *Mythologies*, selon Kritzman (1984, 196), est double : définir le stéréotype culturel (le catch, le détergent, la cuisine ornementale, le visage de Greta Garbo) pour « démystifier le *dogme pétrifié* des fables bourgeoises ». Dans une préface de *Mythologies* rédigée en 1970, Barthes confirme « deux déterminations » : « une critique idéologique portant sur le langage de la culture dite de masse », suivi d'un « démontage sémiologique de ce langage » (Barthes 1957, 7). Il poursuit : « ce qui demeure, outre l'ennemi capital (la Norme bourgeoise), c'est la conjonction nécessaire de ces deux gestes : pas de dénonciation sans son instrument d'analyse fine, pas de sémiologie qui finalement ne s'assume comme une *sémioclastie* » (Barthes 1957, 8).

Dans un texte particulièrement inspiré au sujet des recettes publiées par le magazine féminin français *Elle*, Barthes note la succession dans les pages du périodique de « perdreaux dorés piqués de cerises, chaud-froid de poulet rosâtre, timbale d'écrevisses ceinturées de carapaces rouges, charlotte crémeuse enjolivée de dessins de fruits confits, génoises multicolores, etc. », comme autant de manifestations du « nappé », alors que les photographes et stylistes culinaires « s'ingé[n]t à glacer les surfaces, à les arrondir, à enfouir l'aliment sous le sédiment lisse des sauces, des crèmes des fondants et des gelées » (Barthes 1957, 120). Au nappé, qui sert à élaborer une « cuisine du revêtement et de l'alibi », s'ajoute l'ornementation, qui sert à modifier le produit consommable au point qu'il ne devienne que pure visualité : « citron ouvragé », « arabesque de fruits confits » (Barthes 1957, 120).

Dans « Cuisine ornementale », l'approche de Barthes semble spécifiquement atopique, abordant avec humour la stimulation sensorielle – visuelle dans ce cas, mais préfigurant le gustatif et l'odorant – qui accompagne la consultation d'un magazine comme *Elle*. L'atopie existe dans la considération d'une histoire en dehors de l'Histoire, en étudiant ce genre mineur qu'est la photographie culinaire pour mieux l'édifier comme image nappée de la bourgeoisie médiatique française. À cet effet, la pétrification évoquée par Kritzman est une métaphore prégnante pour parler de l'oppression bourgeoise par le

signe, puisqu'elle suppose le « naturel » d'une construction culturelle qui est nécessairement « historique » (Barthes 1957, 8). Cela revient donc à s'engager vers un humanisme progressiste (Barthes 1957, 191), quittant les présupposés d'universalité de l'humanisme classique, proposant plutôt de dégager les mécanismes de distinction d'une culture donnée.

Dans « Le message photographique », Barthes (1961, 127-128) se confronte ensuite à la difficulté de ne pas avoir d'outil pour une « analyse structurale du message photographique » ; il propose de développer une approche qui étudie distinctement texte et image comme deux « structures séparées ». Ayant déjà développé, dans les années 1950 et 1960, un système d'analyse linguistique, Barthes se concentrera plutôt sur les particularités essentielles de la photographie, qu'il comprend non pas comme une « transformation » mais comme « un message sans code » et « continu », l'une des « reproductions analogiques de la réalité » (Barthes 1961, 128). À ce rapport analogique au réel s'ajoute ce que Barthes identifie comme le « style de la reproduction », qui correspond à un « traitement de l'image » qui renvoie à une « culture de la société qui reçoit le message » (Barthes 1961, 128). La photographie est simultanément une « dénotation » et une « connotation », et c'est sa connotation qui la fait entrer dans une « réserve de stéréotypes » (Barthes 1961, 129).

Barthes installe une catégorisation effective de l'image dans « Le message photographique » : « la photographie de presse [...] n'est jamais une photographie 'artistique' », puisque la photographie de presse se targue d'une objectivité (Barthes emploie également neutralité, ce qui n'est pas anodin) qui serait au final « mythique » (Barthes 1961, 129). Barthes (1961, 130-131) énumère ensuite une série de stratégies photographiques qui sont « des procédés de connotation », imposant un « sens second au message photographique » : truquage, pose, sens des objets photographiés, photogénie, esthétisme. Ces cinq premiers procédés sont connus et étudiés depuis l'arrivée de la photographie au 19^e siècle. La sixième stratégie, que Barthes identifie

comme la syntaxe, apparaît comme l'une des plus pertinentes dans les cas qui nous occupent.

Loin d'en faire un simple outil, l'auteur fait de l'atopie ce qui permet de transcender le stéréotype dans la charge libidinale (Barthes 2010, 35), d'envisager un autre rapport au discours (au « topo », blague-t-il) (Barthes 2010, 36). Tel que l'affirme Lawrence D.

Kritzman :

« Dans l'idiolecte barthien, l'*atopie* est considéré comme un idéal, une entreprise textuelle dynamique dont l'énergie cinétique l'empêche de la transformer en relique ou en monument de la pensée. Plutôt que d'établir l'autorité de l'instruction, l'essai critique barthien devient une nouvelle forme de littérature expérimentale qui déstabilise les significations acceptées et renverse le pouvoir inhérent aux catégories traditionnelles » (Kritzman 1984, 190).

Kritzman (1984, 189), dans une étude de l'œuvre tardive de Roland Barthes, indique que « le but de la quête barthienne est de mettre au défi le privilège d'un modèle systématique ou transcendant de pensée conceptuelle », ce qui fait que « l'écriture de Barthes se libère de toute rhétorique entropique qui engendrait l'omniscience et l'autorité du critique [Barthes lui-même] ». La production discursive de Barthes est alors envisagée comme un remède contre « l'anxiété de l'institutionnalisation », qui aurait pour effet de « menacer l'énergie libidinale de l'écrivain » en « préfigurant la mort » (Kritzman 1984, 189).

Selon la lecture que fait Kritzman des écrits de Barthes, l'image est adjectivale – c'est à dire que sa fonction sémantique première est de définir, de classer, de catégoriser. Pour le démontrer, l'auteur cite un court passage de *Roland Barthes par Roland Barthes* : « il supporte mal toute *image* de lui-même, souffre d'être nommé. Il considère que la perfection d'un rapport humain tient à cette vacance de l'image » (Kritzman 1984, 189). Le processus d'écriture, chez Barthes, contribue à la désépécification, s'inscrit en résistance à l'effet de l'image. Cette lecture négative du rôle de l'image

traverse les écrits de Barthes, de *Mythologies*, où il s'amuse à utiliser l'écriture pour déboulonner les signes modernes, jusqu'à *La chambre claire*, où la photographie de sa mère participe à une réflexion sur l'anxiété du deuil et le manque que révèle l'image.

La sentimentalité de Barthes dans *La chambre claire* est d'autant plus dramatique qu'elle le force à devenir stéréotype : le fils, émotionnellement paralysé, esseulé parmi ce qui reste. La force du stéréotype est double : la réponse affective est stéréotypée, devenant un trope culturel, et la mort en elle-même est le seul stéréotype qui ne peut être évacué. La mort est désignée comme « indialectique » (cité dans Kritzman 1984, 208), participant à un « rien à dire » (Kritzman 1984, 209) ; c'est-à-dire que par elle ne peut plus exister la liberté du langage qui décatégorise. L'écriture barthienne est une pratique du refus : refus de la catégorie, de la voix autoritaire que porte normalement le critique, de la continuité avec le passé, du stéréotype, d'une lucidité scolastique, du *discours du maître* (Kritzman 1984, 191). Du stéréotype, Barthes note l'étymologie : « *stéréos*, qui veut dire solide » (Kritzman 1984, 191).

Dès 1977, année de publication de *Fragments d'un discours amoureux* et du décès de sa mère Henriette, Barthes occupera la chaire de sémiologie au Collège de France et ce, jusqu'à sa mort en 1980. À l'hiver 1978, il propose aux étudiants du Collège un séminaire de treize semaines sur le Neutre⁷⁶ – ou plutôt, comme il le précise d'entrée de jeu, sur « le Désir de Neutre » (Barthes 2002 [1977-1978], 25).

En guise d'introduction, après la lecture de quatre textes de différents auteurs, Barthes (2002, 31) expose l'argument principal de son cours : une conception du Neutre comme « tout ce qui déjoue le paradigme », insistant que cette conception n'est pas une définition mais la désignation, le rassemblement d'actes et de stratégies sous un

⁷⁶ Sauf indications contraires, les informations biographiques sur Roland Barthes proviennent de Culler 2001. Les détails sur le séminaire du Neutre proviennent des transcriptions des cours du Collège de France, édités par Thomas Clerc à partir des enregistrements audio et des notes de Barthes (Barthes 2002 [1977-1978]). Les enregistrements des séminaires de Barthes de 1977 et 1978 sont aussi disponibles en ligne, à l'adresse suivante : <http://www.ubu.com/sound/barthes.html>.

vocable, le Neutre. Le paradigme est ici compris comme l'une des dimensions, avec le syntagme, de la linguistique structurale de Ferdinand de Saussure.

Pour Barthes (2002, 31), le paradigme est « le ressort du sens », alors que le sens « repose sur le conflit [du] choix d'un terme contre l'autre ». Choisir un sens, c'est repousser l'autre. Par le Neutre, Barthes (2002, 32) souhaite « déjouer », « esquiver ». Toutefois, il est important de souligner la distinction entre le Neutre, comme principe structural, d'une neutralité qui serait une qualité d'impression, comme une « grisaille », une « indifférence » (2002, 32). Vouloir le Neutre est une « activité ardente, brûlante » pour l'auteur (Barthes 2002, 32).

Cette activité du Neutre est d'abord poursuivie par la lecture, non pas guidée par l'exhaustivité du concept ou par un principe scientifique quelconque, mais par une « perte de rigueur méthodologique [...] compensée par l'intensité et la jouissance de la lecture libre » (Barthes 2002, 34). Fait important, ce parcours du Neutre se fait non pas dans le lieu de travail de l'auteur, mais dans la maison de vacances, dans une *bibliothèque autre*, constituée, on le comprend en filigrane, par les choix familiaux et par les « hasards voyageurs de [sa] propre vie » (Barthes 2002, 34).

L'anxiété de l'institutionnalisation, bien qu'elle soit identifiée par Kritzman comme une obsession singulière de Barthes, pourrait tout autant décrire la nécessité d'un rapport atopique à la représentation, puisque l'atopie garantit la délocalisation (ou la déspécification) de l'image. William Petersen (2015), pour sa part, associe le concept d'atopie à la pratique personnelle d'écriture de Roland Barthes, notamment l'écriture du journal intime, faisant de lui « un auteur qui veut restaurer une curiosité générative pour ce qu'est l'écriture, pour ce que fait (ou peut faire) l'écriture, une curiosité sur le fonctionnement de l'écriture, au-delà de tout engagement à un genre [spécifique] ». Ainsi, l'atopie est une « habitation flottante », une « doctrine » qui permet de « défier les exigences politiques de l'identité strictement dénomminative », un « combat contre l'ennui » (Petersen 2015).

Un parallèle peut être établi entre la production photographique des usagers des réseaux sociaux actuels et la conception particulière que se fait Petersen du rôle du journal intime chez Barthes. Alors qu'on pourrait avoir tendance à associer l'écriture du journal au déversement d'une subjectivité isolée dans un dispositif intime, le parallèle entre réseau social et journal intime se fait non pas sous l'apparence du caractère privé de ce qui est dit, mais du caractère essentiellement informel de ce qui y est présenté. Dans une forme comme dans l'autre, aucune obligation à la causalité, à l'ordre.

Rudolphus Teeuwen (2012, 1) remarque que « les formes utopiques » qui émergent dans la réflexion de Barthes sur le neutre « sont remarquablement discrètes (*low-key*) et privées », l'utopie/atopie étant « une retraite privée dans laquelle la conception du monde ne peut plus s'exercer sur l'individu ». Selon Petersen, Barthes est conscient de « l'impossibilité d'écrire sincèrement ». Cela ne veut pas dire que l'auteur du journal ne peut relater honnêtement des faits ou des opinions : cela implique plutôt que, suivant « la psychanalyse, la critique de Sartre de la mauvaise foi et la critique marxiste des idéologies », « la confession est futile », « la sincérité [...] un répertoire d'images de second degré » (Petersen 2015).

4.5 Robert Smithson et la photographie comme atopie

« There is something abominable about cameras, because they possess the power to invent many worlds. As an artist who has been lost in this wilderness of mechanical reproduction for many years, I do not know which world to start with. » (Smithson 1971, 371)

La double nature conceptuelle de l'atopie est d'intérêt : à savoir qu'elle peut qualifier à la fois l'expérience particulière d'un espace et la qualité d'un discours, d'une narration à propos de cette même expérience. Il s'agit donc de comprendre l'atopie photographique à la fois dans la production des images et dans la production de

discours, l'une ne pouvant se réfléchir sans l'autre. Les relations atopiques du texte et de l'image, telles que nous les avons posées précédemment, sont une condition de l'image contemporaine, qui, comme le souligne Rubinstein et Sluis (2013, n.p.), nous permet de questionner « les ontologies traditionnelles de la photographie [qui] maintiennent une identité entre le moment de l'exposition et toutes les images, copies et impressions subséquentes ».

Pourtant, comme nous l'avons remarqué chez Roland Barthes ou chez d'autres, l'atopie n'est évidemment pas réservée aux écologies et économies du numérique, bien que celles-ci encouragent une déspécification de l'image et une multiplicité de ses classifications possibles. Nous proposons de consacrer un moment à une utilisation du concept d'*atopie* chez Robert Smithson. En 1965, l'artiste américain expose une sculpture intitulée *Quick Millions* dans l'exposition *Art '65 : Lesser Known and Unknown Painting – Recent Sculpture*, organisée par Brian O'Doherty et Wayne Anderson pour le pavillon American Express de la Foire internationale de New York. *Millions* consiste en un assemblage de pièces triangulaires et rectangulaires en plastique noir, bleuté et orangé, qui semble presque arraché de la coque d'un vaisseau spatial construit pour un film de science-fiction (fig 4.13).

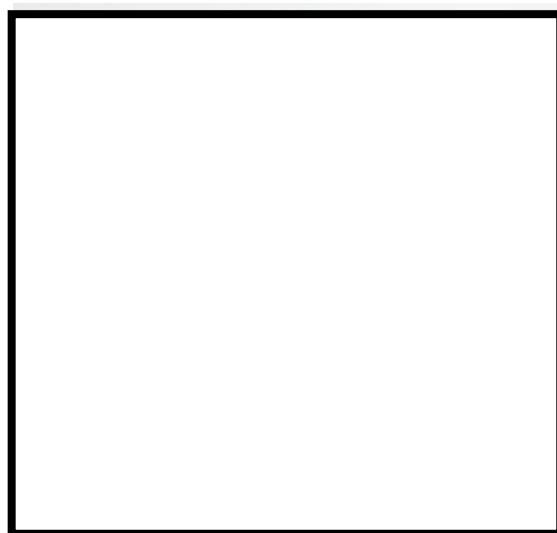


Figure 4.13 Robert Smithson, *Quick Millions*, 1965. Plastique coloré. 137.16 x 142.24 cm.

Dans un texte qui accompagne l'œuvre, Smithson parle du choix des matériaux pour cette sculpture en ces mots : « I like plastic as a medium because it can be both real and/or unreal, according to your mood. Plastic exists between a solid specific and a glittering generality » (Smithson 1996 [1965], 3).

Quick Millions est le premier des textes recueillis dans une anthologie éditée par Jack Flam des écrits de Robert Smithson en 1996 ; alors que ce texte est très court et qu'il ne parle ni d'atopie, ni de photographie, les deux choses qui nous concernent ici, il parvient tout de même à cristalliser certaines des préoccupations que nous avons abordé jusqu'à maintenant dans ce chapitre. D'abord, le contexte de présentation de cette œuvre, une foire *internationale*, s'apparente à ces autres méga-événements que sont les Jeux olympiques, qui mettent en scène une hésitation entre la célébration nationale et l'effacement possible des frontières nationales sous un contexte de présentation qui est, lui, global, ou du moins universalisant, et encouragé par l'hégémonie des entreprises sur l'organisation sociale et culturelle. Cette ambiguïté (inter)nationale se fait sentir dans la distribution des pavillons de la Foire de 1965 (ou de New York). Plusieurs de ces pavillons sont nationaux : Espagne, Japon, Mexique, Suède, Thaïlande, Pakistan, Irlande. D'autres sont américains, tenus par des états (Wisconsin, Louisiane) ou des organismes gouvernementaux (NASA). Beaucoup sont financés et organisés par des entreprises, pour la plupart américaines : General Motors, IBM, Bell, Westinghouse, Sinclair Oil, Ford Motors, Chunky Candy. C'est dans cette dernière catégorie que s'insère American Express, qui cherche à présenter avec *Art '65*, comme le fait comprendre un communiqué de presse annonçant l'exposition aux médias, « le talent [...] du futur » en montrant au public de la Foire « les œuvres de 60 artistes et sculpteurs, Américains et étrangers » (Elkins 1965, 1). À la manière d'Apple et d'autres entreprises qui font des Olympiques le moteur de campagnes publicitaires qui cherchent à définir l'universalité du genre humain, si *Art '65* cherche à « fournir un plan pour le futur » par la « concentration de l'expérience de nouveaux talents » dans le

pavillon American Express (Elkins 1965, 1-2), ce futur se veut universalisant et n'est pas commandé par l'État ou le gouvernement mais bien par l'entreprise.

Nous souhaitons également souligner les remarques de Smithson sur le plastique, qu'il utilisera comme matériau dans quelques œuvres du milieu des années 1960 avant de se tourner vers la pierre, la poussière, les miroirs, la colle, le verre et les sédiments naturels. C'est que le plastique, semble-il, est un matériau absolument atopique pour l'artiste, puisque simultanément général et particulier. Malléable et hésitant entre le réel et l'irréel, à la manière de la photographie en régime actuel, le plastique sait se fondre absolument partout.

L'apparition de l'atopie dans la réflexion de Smithson viendra quelques années plus tard, dans sa collaboration à un numéro de l'influente revue d'art *Artforum* – elle aussi un organisme pris entre le désir d'une couverture artistique globalisée et une célébration quasi-patriotique de la force de la création artistique américaine. À la rentrée de l'automne 1971, *Artforum* fait paraître une édition consacrée aux liens entre le film et les arts visuels, où l'on traite notamment de la place grandissante que prend l'art vidéo dans la production artistique américaine des années 1970 et des liens entre le cinéma et l'avant-garde moderne européenne dans la première moitié du vingtième siècle.

Dans ce numéro, le *land artist* américain Robert Smithson propose « A Cinematic Atopia », un court article qui conçoit que le cinéma est une expérience particulière du site, expérience qui serait *atopique*. Cette réflexion est guidée en partie par un projet non-réalisé de Smithson, qui consiste en la construction d'un cinéma dans une caverne, qui projetterait comme seul et unique film la documentation du « processus de construction » de ce cinéma à « l'écran creusé dans le roc et peint en blanc » et aux « bancs en rocher » (Smithson 1996 [1971], 142).

Plus exactement, Smithson s'intéresse à la qualité de l'expérience cinématographique en général, qu'il entrevoit comme une « immobilisation du corps », une « perception sans entrave », alors que le spectateur est appelé à « regarder et écouter », « impassible », « muet », « assis », dans un espace où « disparaît le monde extérieur alors que les yeux sondent l'écran » (Smithson 1996 [1971], 138). Difficile de ne pas voir ici un parallèle étonnant avec le régime de consultation des images photographiques sur les nouveaux dispositifs que sont les téléphones intelligents, les tablettes et les autres écrans omniprésents. Regarder un film/regarder une photographie ne peut ainsi s'envisager qu'en tant que passivité assommante, encouragée à la fois par le dispositif en lui-même et par la quantité de films qu'il est possible de voir. Pour décrire l'expérience écrasante d'un entassement de films, Smithson fait se succéder les métaphores, décrivant l'accumulation comme une « contrée sauvage d'ailleurs » (« *a wilderness of elsewhere* »), des « mirages », des « étendues stagnantes », des « restes submergés », un « dédale » (Smithson 1996 [1971], 138). L'écrasement de tous ces films est tel qu'il devient difficile pour l'artiste de discerner un bon film d'un mauvais, de se remémorer un film en particulier.

De plus, l'ambiguïté entre la photographie comme document et la photographie comme œuvre dans la pratique de Smithson est un cas d'étude intéressant, dans la mesure où elle fait se rencontrer deux dispositions complémentaires de l'image photographique qui se confrontent encore dans la culture actuelle. Elle se trouvait déjà chez Taryn Simon, dans la mesure où les images du *American Index* sont à la fois des documents du passage de l'artiste dans des endroits difficiles d'accès ou interdits. D'une manière plus conceptuelle, elle est également au cœur de *Suns from Flickr* d'Umbrico, qui choisit d'éviter l'instrumentalisation esthétique de l'image photographique au profit d'un réinvestissement massif de l'image vernaculaire, présentée tant au musée qu'en ligne. Considérons ces deux images côte à côte (fig. 4.14 et 4.15) :



Figure 4.14 Huw Porter, « *Suns from Flickr* » on Flickr, 2007. Image numérique, dimensions variables.

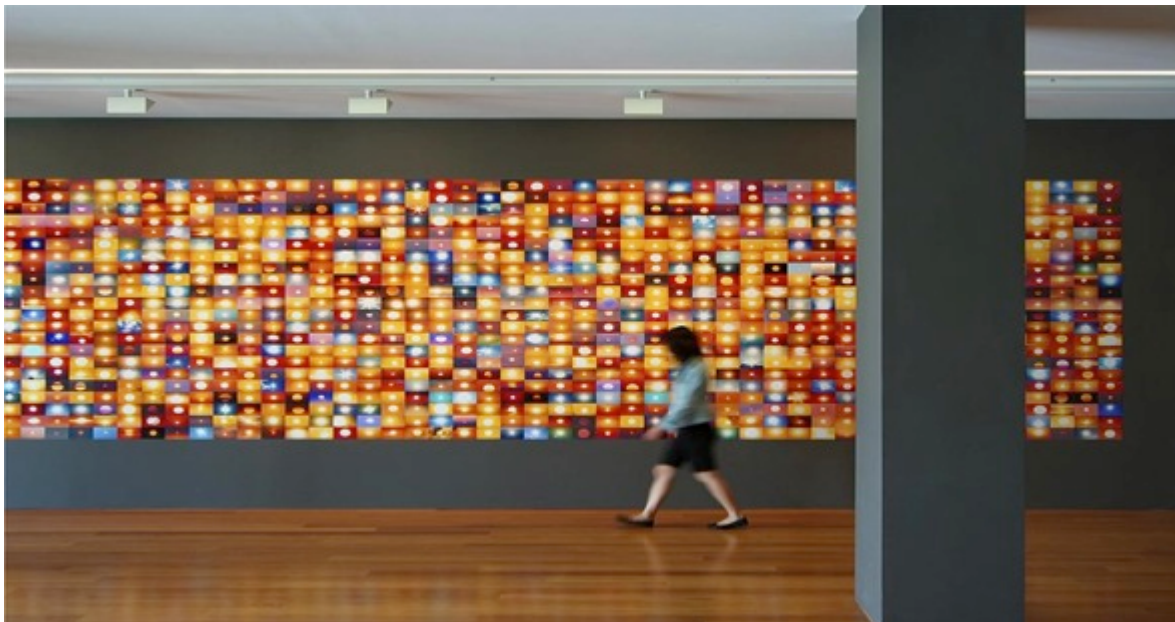


Figure 4.15 Penelope Umbrico, *2,303,057 Suns (from Sunsets) from Flickr*, 2007. Épreuves chromogènes (nombre inconnu). Chaque épreuve : 10.16 x 15.24 cm. Vue d'installation, Gallery of Modern Art, Brisbane.

La première (fig. 4.14) est une image prise par Huw Porter et relayée sur son compte Flickr. Il s'agit d'une prise de vue de l'installation *Suns (from Sunsets) from Flickr* de Penelope Umbrico, présentée à la Gallery of Modern Art de Brisbane en 2007.

Umbrico, active elle aussi sur Flickr, reprend l'image d'un amateur qui visite le musée (Albers 2013, n.p.) pour en faire la documentation de son exposition et l'intégrer au projet (fig. 4.15). De ces deux images, absolument identiques, laquelle est œuvre et laquelle est document? Voici illustré un des enjeux de la photographie en tant qu'atopie : dans une image se dédoublant jusqu'à l'infini, deux statuts se rencontrent.

CHAPITRE 5. FIXATIONS PARADOXALES. LA PHOTOGRAPHIE COMME PRATIQUE MÉTAMODERNE.

« Mais alors un regard suffisamment aigu, posé sur ce qu'est l'Arraisonement en tant qu'un destin de dévoilement, ne pourrait-il faire apparaître, dans sa naissance même, ce qui sauve? Comment "ce qui sauve" croit-il aussi, là où il y a danger? »

Martin Heidegger, « La question de la technique », 1958

« For, indeed, that is the "destiny" of the metamodern wo/man: to pursue a horizon that is forever receding ».

Timotheus Vermeulen et Robin van den Akker, *Notes on Metamodernism*, 2010

5.1. Atopie, entre utopie et dystopie

La lecture de l'atopie déployée dans les deux derniers chapitres peut avoir des relents d'utopie, puisqu'elle propose de réfléchir les pratiques photographiques de manière ouverte, voire quasi-naïve. La réflexion développée dans la thèse jusqu'à maintenant refuse de s'en tenir aux présupposés d'une définition unique et close de la photographie, et demande à ce qu'on la considère au-delà de ses catégories de production ou de réception. Cette première définition pourrait être associée à une histoire techniciste de la photographie, qui divise le récit en moments analogique et

numérique, ou encore à une histoire esthétique de la photographie qui considère les processus de légitimation artistique des images par leur entrée dans l'histoire de l'art. Un effet secondaire possible de la réflexion ouverte issue de cette thèse serait que les photographies auraient le privilège de la flexibilité (Harvey 1989), et leur capacité d'adaptation en ferait des objets résistants à toute forme de critique, puisque capables de se muer d'une chose à son contraire.

Cette mutation mérite d'être problématisée, car elle semble d'abord privilégier certaines représentations aux dépens d'autres qui sont victimes des hiérarchies de valeur héritées du jugement esthétique appliqué à la photographie depuis son invention. C'est le cas des photographies reçues comme artistiques, qui portent en elles des usages ou des valeurs complémentaires qui se juxtaposent à leur qualité esthétique : dans le cas de Taryn Simon, il s'agit de la qualité de témoignage et de l'aspect documentaire, alors que chez Umbrico, on peut parler de la logique de l'archive, du recueillement et du collectionnement. Si l'objet photographie est toujours en oscillation entre art et non-art, manipulé par des professionnels et/ou des amateurs, la mise en valeur de certaines photographies comme oeuvres d'art lui a assuré une continuité historique, à la fois dans l'appareil théorique et dans l'acte de légitimation muséale par la collection et la mise en exposition. Plus encore, les images artistiques auraient une position privilégiée puisqu'elles seraient fortes de leur considération en tant qu'oeuvres d'art qui mobilisent une quantité importante de capital culturel, social, symbolique et économique. Il est donc facile de jouer au non-art si les images retournent sagement dans leurs cadres une fois l'exercice terminé.

Nous précisons donc qu'à l'issue de la réflexion lancée ici, les images ne seraient pas libres d'agir comme elles veulent, où elles veulent, sans égard à l'intention de ceux et celles qui les ont produites, ou ceux et celles qui les consomment et les instrumentalisent à leurs propres fins. Le cas échéant, l'effet serait similaire à celui de l'ontologie orientée vers l'objet (Harman 2011; Bryant 2011; Morton 2013), un courant qui met en doute la dichotomie sujet/objet mais qui, par le fait même, propose une

conception de l'objet fortement anti-critique qui anthropomorphise les rapports entre les objets⁷⁷. Cette conception matérialiste, qui naît d'un effort louable pour décentrer la réflexion philosophique de son acharnement sur la production du discours, encourage dans une certaine mesure une déresponsabilisation de la subjectivité humaine, réduite à l'état d'objet équivalent. Ce piège est aussi présent dans les écrits de Martin Heidegger, notamment dans la deuxième partie de la « Question de la technique », où le philosophe s'attache à déterminer les dangers de l'« Arraînement » et de la « provocation » des techniques modernes, qu'il situe comme étant « non plus *dans* l'homme seulement, ni *par* lui d'une façon déterminante » (Heidegger 1958, n.p. ; Heidegger 2010, 32).

Mais, plus que les représentations en soi, ce sont les *modes* de présentation de celles-ci qui en révèlent beaucoup sur l'ouverture (ou l'indétermination) des images contemporaines et exposent les pratiques artistiques comme une série de choix. Par exemple, dans *Suns of Flickr* de Penelope Umbrico, les images des autres photographes sont le matériau de travail de l'artiste, mais aussi le propos. En recadrant et en sélectionnant, l'artiste opère elle-même une prise de vue. En délocalisant les images de leurs fonctions ou identités premières, l'artiste les libère de l'obligation de la catégorie.

Le but de la réflexion n'est donc pas de créer une catégorie imaginaire toute puissante à partir des images artistiques, qui aurait pour effet de nier l'importance de la production non-artistique en proposant l'indétermination de la photographie comme un concept écrasant, une masse. Nous rejetons cette vision *top-down* pour privilégier une vision horizontale, qui cherche à établir l'agentivité de tout photographe, voire de tout consommateur d'image. Cette agentivité serait conditionnée par un renouvellement dans les dispositifs de consultation, de circulation et de modification des photographies, par une accessibilité grandissante aux contenus photographiques

⁷⁷ Pour une critique de la récurrence des philosophies orientées vers l'objet, voir Cole 2013 et Morgan 2017.

professionnels et amateurs, par la mise en place de réseaux fondés sur l'indétermination des images photographiques comme condition de leur circulation. La logique du choix qui est au coeur des pratiques artistiques étudiées est tout aussi imposante pour les pratiques non-artistiques : de la prise de vue au mot-clic, octroyé par l'auteur ou par un autre, tout est une question de sélection, voire de *resélection* perpétuelle. La vision horizontale, atopique, est aussi encouragée par la porosité des institutions muséales qui, si elles sont parfois réticentes à collectionner des images d'amateur, accueillent de plus en plus d'expositions qui portent directement sur la photographie vernaculaire, ou intègrent cette dernière dans une histoire élargie de la photographie (McCauley 2005).

S'il faut nuancer, voire critiquer l'aspect potentiellement utopique de la photographie contemporaine lorsque réfléchi sous l'angle de l'indétermination, il faut rester tout aussi vigilant face à une certaine tendance au nihilisme dans l'étude de corpus photographiques récents. Certains chercheurs, comme l'allemand Helmut Willke (2005), ont tendance comme nous l'avons signalé à faire de l'atopie un concept négatif, s'apparentant moins à une utopie réalisable qu'à une dystopie réalisée. Avant de poursuivre cette réflexion, il nous apparaît nécessaire de réfléchir de manière concrète au potentiel atopique de la photographie en investiguant un autre *topos* qui prévaut dans les commentaires culturels contemporains, soit la *dystopie*.

Hoda Zaki, dans un article de 1990, rappelle que le rôle d'un texte dystopique est généralement de « mettre le lecteur en alerte quant à la possibilité d'une catastrophe imminente » (Zaki 1990, 244). Zaki, reprenant une distinction de Soren Baggesen, départage le pessimisme utopique, qui isole la dystopie dans des éléments matériels précis du récit et fait miroiter la possibilité de sa fin après un passage à l'action, du pessimisme dystopique qui propose, lui, la dystopie comme une condition ontologique irréversible et indélébile (Zaki 1990, 244). L'usage de la *dystopie* réfléchit celui de l'*atopie*, puisque les deux *topos* peuvent définir à la fois des systèmes d'organisation de l'espace (la ville comme dystopie ou atopie), des qualités d'expérience dans les

rapports aux objets (une perception dystopique ou atopique) ainsi que des tropes discursifs ou culturels (la dystopie comme genre de fiction, l'atopie comme un engagement dans l'écriture).

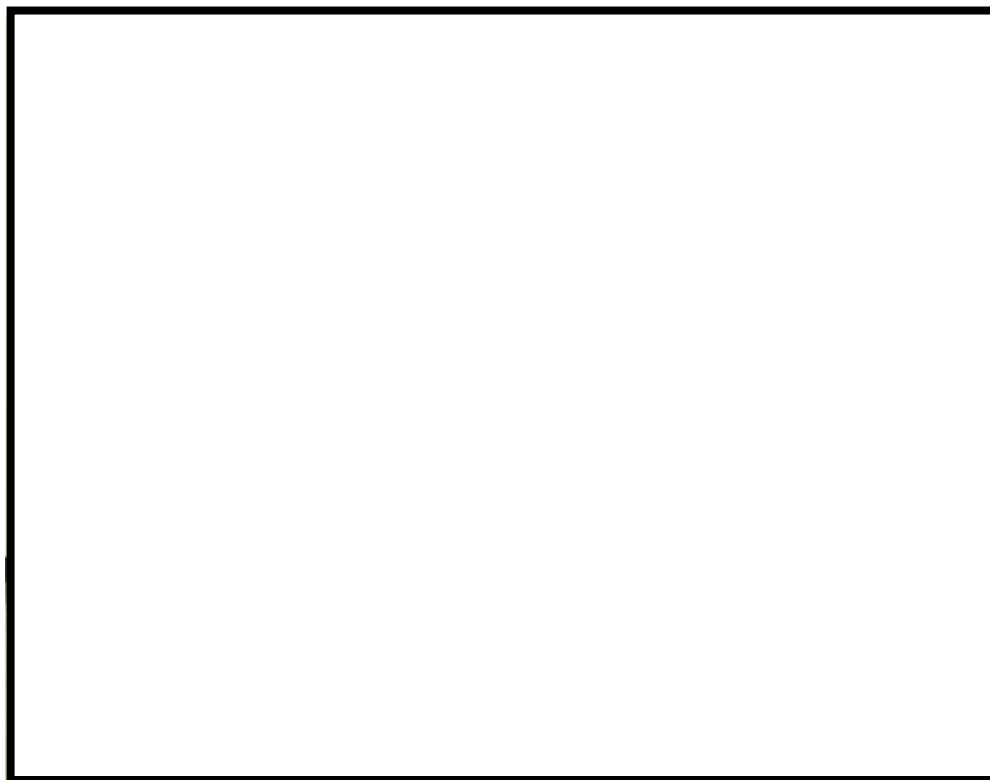


Figure 5.1 Taryn Simon, *Transatlantic Submarine Cables Reaching Land*, VSNL International, Avon, New Jersey, 2007. Épreuve chromogène. 94.6 x 113.7 cm.

Pour préciser notre pensée, nous proposons de retourner brièvement à une dernière image de l'*American Index* de Taryn Simon (fig 5.1). Simon présente, par cette photographie, un autre lieu méconnu de la société états-unienne : les câbles qui traversent l'Océan Atlantique et qui permettent la communication intercontinentale entre l'Amérique du Nord et l'Europe. À l'instar de toutes les images de l'*American Index*, celle-ci est accompagnée d'un texte qui décrit l'objet photographié :

Transatlantic Submarine Cables Reaching Land, VSNL International, Avon, New Jersey These VSNL submarine telecommunications cables extend 8,037.4 miles across the

Atlantic Ocean. Capable of transmitting over 60 million simultaneous voice conversations, these underwater fiber-optic cables stretch from Saunton Sands in the United Kingdom to the coast of New Jersey. The cables run below ground and emerge directly into the VSNL International headquarters, where signals are amplified and split into distinctive wavelengths enabling transatlantic phone calls and internet transmissions. (Simon 2018, n.p.)

L'image analysée nous apparaît comme particulièrement intéressante car elle semble résister, de prime abord, à une lecture atopique, privilégiant plutôt une approche dystopique. Cette lecture dystopique est encouragée par le discours de Taryn Simon sur cette image. Dans une entrevue accordée au quotidien *The Guardian* à propos de *Transatlantic Submarine Cables Reaching Land*, elle témoigne :

For this image, I planned to scuba dive and discover the point where submarine telecommunications cables, carrying more than 60m simultaneous conversations, reach land after crossing the Atlantic, from Saunton Sands in the UK to New Jersey. I went to the US point of arrival and opened the manhole they come up through: it was heavily piped, dark, uninteresting.

This is the room where they leave the manhole. When I took the picture I thought it was a failure. I had anticipated a murky, underwater image with cables peeking out from a heroic finish line on the ocean floor. Instead, I ended up in a banal room with a few dinky cables climbing the walls and a shabby guard rail. But the simplicity is what I later appreciated: instead of a fantastical feat, there's a vulnerability. You sense that 60m conversations could be easily interrupted – snipped – by a hand and scissors (Hunter 2012, n.p.).

Lors de plusieurs entrevues et conférences, Simon reprend cette anecdote, insistant sur l'inquiétante fragilité du dispositif protégeant les câbles – et les échanges d'information transatlantique qu'elles contiennent. Alors que l'idée de la communication transatlantique pourrait être le lieu de projection idéal pour un fantasme de l'hyper-sécurité typique de notre époque, la salle photographiée par Simon semble révéler à quel point les contenus échangés entre les usagers de divers

réseaux de communications sont exposés au danger de l'interruption, alors que n'importe quel quidam pourrait faire irruption dans la salle des câbles et décider de les couper, mettant ainsi fin à l'entente entre deux continents – entente au sens littéral (je t'entends, tu m'entends) comme au figuré (l'entente économique, l'entente de bon principe).

Dans cet extrait d'entrevue, Simon est à même de déboulonner un des mythes qui aurait pu structurer sa pratique, soit celui de l'artiste comme découvreuse (Tatarkiewicz 1980, 265), une figure intrépide et romantique qui était aussi activée par la photographie des déchets nucléaires. Avant la prise de l'image, l'artiste projette un voyage tortueux, une plongée dans les profondeurs sous-marines qui débouche sur une salle hautement protégée. L'histoire rend au dispositif de communication représenté le gravitas esthétique que l'artiste aimerait qu'il possède, alors qu'on s'imagine que l'architecture de cette salle a été conçue pour déployer une rhétorique de la sécurité.

La salle photographiée est finalement le contraire de la projection de l'artiste. Rien de plus banal que l'objet qui est photographié, qui est cadré de manière à ce que sans la légende, il serait difficile de déterminer ce qu'il y a de caché ou d'inconnu dans cette photographie. La photographie de Simon est un exemple frappant de cette « désacralisation de la culture » du capitalisme, désignée par Deleuze et Guattari puis reprise par Mark Fisher dans *Capitalist Realism* (2009, 7). Le capitalisme tardif étant « un système qui n'est plus gouverné par aucune Loi transcendante », ses limites « ne sont plus déterminées par décret, mais plutôt définies (et redéfinies) de manière pragmatique et improvisée » (Fisher 2009, 7).

On pourrait alors supposer que le rapport à la technologie mis de l'avant par le discours de l'artiste serait plutôt *dystopique*, au sens où le décrit Andrew Feenberg dans ses travaux sur la technologie. Feenberg (2014, 42-44) est critique de ce qu'il identifie comme « la modernité dystopique », une modernité circonscrite « aux

techniques occidentales des deux derniers siècles », des « techniques de conquête qui prétendent à une autonomie sans précédent ». La modernité dystopique est encadrée par un déterminisme technique qui trouve ses origines dans les théories sur la rationalisation de Max Weber, et qui tient à deux préceptes. Premièrement, « le progrès technique suit une trajectoire unilinéaire, une piste balisée, pour avancer d'une configuration à une autre », ce qui implique que « le progrès technique avance vers des stades de développement toujours plus élevés » et que le « développement peut suivre une seule succession d'étapes nécessaires » (Feenberg 2016, 45-46). Deuxièmement, toujours selon Feenberg (2014, 46), le déterminisme technique impose une hiérarchie où « les institutions sociales doivent s'adapter aux 'impératifs' de la base technique ».

La projection dystopique de l'artiste se confronte au caractère atopique du lieu réel où arrivent les fils qui permettent la communication intercontinentale. Cette image, tout comme *Nuclear Encapsulation Waste and Storage Facility*, traduit un rapport particulier à la technologie qui serait, lui, atopique. Par technologie, nous entendons simultanément un rapport au dispositif de production des images, un rapport au dispositif de consultation de ces mêmes images, ainsi qu'un rapport à la technologie qui est elle-même figurée dans la photographie de Simon. Tout comme *Nuclear Waste Encapsulation, Transatlantic Submarine Cables Reaching Land* active les deux caractéristiques de l'atopie relevées par Yves Millet (2013) : une « délocalisation de l'œuvre d'art » qui est appelée à circuler du musée au livre au blogue au site Web au média de masse, suivi d'une « identité [de l'artiste] plurielle ou atopique » qui fait se succéder des rôles complémentaires de la représentation : rôle esthétique, rôle politique, rôle social.

5.2 D'un rapport à l'espace à un rapport au temps : l'atopie par-delà le post-photographique

Dans les chapitres précédents, nous nous sommes attardés à des représentations photographiques artistiques ainsi que non-artistiques, afin de postuler une existence de la photographie comme technologie de dévoilement (*aletheia*). Cette technologie de dévoilement, à la fois redevable aux modes de la « pro-vocation » et de la « production » présents dans la pensée heideggerienne, serait à même de produire des espaces photographiques et textuels proprement *atopiques*, donc indéterminés. L'atopie, à la fois un concept et une méthodologie, nous permet donc de définir la qualité spatiale de la photographie dans son moment contemporain, suivant l'idée de Philippe Dubois (1990) selon laquelle l'acte photographique effectue une coupe spatio-temporelle.

Il est maintenant nécessaire de définir, en plus de la qualité des espaces produits par la photographie, le rapport au temps et à l'histoire induit par la photographie contemporaine. Nous postulons que les corpus photographiques contemporains, tout comme les corpus historiques, sont maintenant diffusés comme des images indéterminées, ce qui demande de revoir la construction du récit de l'histoire de la photographie déterminée par des changements médias : le passage de l'analogique au numérique dans les modes de production et de distribution des images, ou, dans sa version plus dégagée de la technicité, le passage de la photographie à la post-photographie.

5.2.1 L'atopie contre la post-photographie

Dans la publication qui accompagnait l'édition 2015 du Mois de la Photo à Montréal, maintenant rebaptisé *Momenta : Biennale de l'Image*, l'artiste et théoricien Joan Fontcuberta fait remonter à 1988 la première apparition de la « post-photographie »

dans un texte théorique. Depuis, cette notion occupe une place de plus en plus importante dans les études photographiques. La première édition du livre de Martin Lister *The Photographic Image in Digital Culture*, parue en 1995, contient un texte de Kevin Robins qui fait déjà état de l'obsession de l'époque pour le terme, qui, au-delà d'un indicateur du passage de l'analogique au numérique, en est venu à désigner à la fois une périodisation historique (l'ère post-photographique) et une culture paradigmatique de l'image, qui impose à toute représentation certaines conditions d'intelligibilité (le post-photographique comme catégorie sémantique, par opposition au photographique kraussien). À ce sujet, Robins affirme :

The debate on post-photography has become obsessed with the 'digital revolution' and how it is transforming epistemological paradigms and models of vision. The overriding concern is with formal and theoretical issues concerning the nature and the status of the new images. Strangely, we seem now to feel that the rationalization of vision is more important than the things that really matter to us (love, fear, grief...). Other ways of thinking about images and their relation to the world have been devalued (we are being persuaded that they are now anachronistic). There is even the danger that the 'revolution' will make us forget about what we want to do with images—why we want to look at them, how we feel about them, how we react and respond to them. (Robins 1990, n.p.)

Il apparaît essentiel d'interroger la récurrence du paradigme post-photographique dans les études photographiques contemporaines, récurrence qui laisse deviner une anxiété généralisée entourant le statut de l'image photographique. Ainsi, nous en arrivons à questionner l'établissement d'une coupe franche entre le « photographique » et le « post-photographique », pour proposer une lecture atopique de la photographie comme technologie de dévoilement, nous permettant de reconsidérer une « expérience critique des objets » (Osborne 2010, 60), de questionner l'historicisation des discours actuels sur la photographie et de privilégier une approche globalisée qui tiendrait simultanément compte de la photographie et de la post-photographie.

Une lecture atopique se définit donc *contra* les prédicats du post-photographique lorsqu'il est conçu comme une catégorie sémantique quasi-nihiliste découlant d'un certain régime d'historicité (Hartog 2003) qui postule que la production photographique contemporaine se lit nécessairement dans l'après-coup d'une mort certaine de la photographie (Robins 1995 ; Kelsey et Stimson 2008) et sans considération pour un passé ou un futur, près de ce que François Hartog (2003, 22) identifie comme l'effet du présentisme.

Le philosophe Peter Osborne (2010, 63) avance que l'anxiété photographique actuelle se loge dans l'écart entre le moment de la capture de l'image, maintenant défini comme « la traduction en code binaire d'une distribution d'intensités de lumière captées par le capteur », et la consultation de l'image, alors que cette dernière vient au regardeur par « la production [et la lecture par un dispositif] d'un code binaire ». Cet écart indique une scission dans la continuité photographique, alors que « l'homogénéité de matière entre les choses et les images » se brise pour laisser place à la « conversion de la matière en image » (Rouillé 2015). C'est dans cette « disjonction » (Osborne 2010, 63) que se logerait la panique de la post-photographie, qui implique qu'« il n'est plus possible de croire qu'une photo représente un objet spécifique situé à un lieu spécifique à un moment spécifique » (Lipkin 2006, 9).

Pourtant, comme le remarque assez justement Peter Osborne, cette anxiété du regardeur n'est pas exclusive à la photographie numérique : il s'agit plutôt d'une anxiété errante, qui s'est « accrochée à la photographie numérique » puisqu'elle la comprend « comme un site culturel qu'elle doit investir, de par son importance sociale mais également de par l'incertitude courante quant aux diverses fonctions documentaires de la photographie » (Osborne 2010, 63). De plus, cette disjonction (ou scission) qui semble si caractéristique du régime numérique est tout autant centrale à l'obtention d'une image analogique, tout particulièrement dans le moment de l'image latente contenant tous les désirs comme toutes les angoisses (Dubois 1990).

L'anxiété canalisée dans l'image photographique témoigne ainsi d'une crise du réel dans les sociétés actuelles; cette crise s'expliquerait par le « caractère abstrait des liens sociaux dans les sociétés qui se fondent sur des rapports d'échange » (Osborne 2010, 64). Osborne se rapporte aux phénomènes de l'économie mondiale pour faire se confronter deux définitions du « réel ». D'une part, il comprend le réel comme ce qui est matériel, ce dont nous pouvons faire l'expérience tangible en tant que sujet. Le réel désigne ici ce qui a le statut d'objet. D'autre part, le réel chez Osborne est compris comme ce qui est déterminant, comme ce qui agit sur quelque chose : la valeur de réalité d'un objet a moins à voir avec son aspect proprement matériel, et plus à voir avec la causalité qui lui est implicite, sa capacité à s'inscrire dans un processus déterminant. L'auteur prend comme exemple la crise financière de 2008. Pour lui, c'est justement le capital financier, perçu par certains comme irréel puisque essentiellement abstrait et intangible (et inaccessible à la grande majorité des citoyens) qui a la plus grande valeur de réalité, puisque c'est ce capital financier qui a eu le plus d'effet sur l'économie mondiale et sur la vie des citoyens.

Cette double valeur du réel est le nœud du débat entourant la post-photographie depuis les années 1990, puisque ce sont justement les dimensions « matérielles » et « déterminantes » du réel qui se confrontent dans la photographie numérique. Malgré les transformations radicales encouragées par l'omniprésence des réseaux numériques de partage des images, la chaîne d'opérations photographiques déterminantes existe toujours, sous sa forme plus ou moins traditionnelle : la production d'une image, sa mise en circulation, sa réception par le regardeur. C'est plutôt le rapport au matériel, alors que nous passons du grain au pixel, de la surface photosensible au code binaire, qui sort changé de l'ubiquité numérique. Or, le problème de cette double valeur du réel ne peut être abordé sans réinvestir le concept de la technique en photographie, puisqu'il s'agit du premier endroit où se rencontrent les aspects matériels (les dispositifs utilisés) et déterminants (la manière dont l'image vient à nous) de la photographie. Il ne s'agit certes pas de plaquer d'anciennes théories technocentristes sur la photographie contemporaine ou de retourner à un mode de réflexion qui ne serait plus critique envers la portée idéologique de la photographie. Il s'agit plutôt d'envisager

la photographie actuelle en continuité avec son histoire, en dialogue avec celle-ci; de revoir la façon par laquelle nous envisageons la photographie en nous assurant de ne pas faire des changements techniques le seul vecteur par lequel comprendre la photographie.

Ainsi, plutôt que de discuter d'une histoire technique (voire techniciste) ou utopique/dystopique de la photographie, nous privilégions les appellations technologique (au sens heideggérien) et atopique. Technologique, puisque l'histoire déployée est sensible aux changements techniques de la photographie, notamment à l'omniprésence des dispositifs de production et de consultation numériques des images. Atopique, puisque le terme qualifie l'espace d'indétermination dans lequel les images numériques circulent actuellement. Nous l'avons vu avec *l'American Index of the Hidden and Unfamiliar* de Taryn Simon, où les représentations profitent d'une visibilité muséale tout en circulant dans les espaces sociaux du web, révélant une histoire qui est simultanément cachée et hypervisible. Chez Penelope Umbrico, l'imposante matérialité des images imprimées et les choix de présentation opérés par l'artiste renforcent le caractère social de la pratique photographique, qui opère comme une mise en commun du monde, un lieu sans lieu.

Il est donc nécessaire d'analyser (voire de questionner) le schisme entre photographie et post-photographie apparu à la fin des années 1980 pour décrire le rapport des sociétés aux images du capitalisme tardif ou du capitalisme numérique (Schiller 1999). Pour ce faire, nous ferons appel à la notion de métamodernisme telle qu'elle s'est déployée au début des années 2010 dans les articles de Luke Turner et de Timotheus Vermeulen et Robin van den Akker.

D'entrée de jeu, dans leur article « Notes on Metamodernism », Vermeulen et van den Akker remarquent le moment de crise dans lequel se constituent les sociétés contemporaines : « l'écosystème est gravement perturbé, le système financier est de plus en plus incontrôlable, et la structure géopolitique est récemment apparue comme

plus instable qu'elle ne l'a jamais été ⁷⁸» (Vermeulen et van den Akker 2010, 2). Cette crise, qui rappelle l'anxiété identifiée par Peter Osborne dans son analyse de l'image photographique numérique, aurait un impact grandissant sur le déploiement des représentations esthétiques contemporaines. Les artistes, en réaction à l'instabilité du monde qui les entoure, auraient « abandonné les préceptes de déconstruction, de *parataxis* et de pastiche pour les notions *esth-éthiques* de reconstruction, du mythe et de la *metaxis* » (Vermeulen et van den Akker 2010, 2). De ce fait, ils et elles rejetteraient d'emblée les codes esthétiques et méthodologiques de la postmodernité pour un nouveau courant fondé sur « un espoir (bien souvent prudent) et une sincérité (parfois feinte) » (Vermeulen et Van den Akker 2010, 2). Cette « structure de la sensation (*structure of feeling*) », comme se plaisent à l'appeler les auteurs, cadre l'émergence d'un nouvel agencement du modernisme désigné comme le « métamodernisme ».

Vermeulen et Van den Akker suggèrent une temporalité nette du métamodernisme, qui serait induite par les crises économiques, géopolitiques et sociales vécues depuis le début du 21^e siècle. Notons que le concept lui-même fait état de fluctuations terminologiques et conceptuelles, tant au plan actuel que depuis ses premières apparitions dans les années 1970. Alors qu'il regagne en popularité après la publication de l'article de Vermeulen et Van den Akker au début des années 2010, des auteurs remarquent en effet que le concept précède de quelques décennies sa popularité récente⁷⁹. Par exemple, le théoricien de la littérature Mas'ud Zavarzadeh théorise, en 1975, le métamodernisme dans son article « The Apocalyptic Fact and the Eclipse of Fiction in Recent American Prose Narratives ». Mais, alors que Zavarzadeh fait une lecture du métamodernisme qui s'applique *stricto sensu* au roman de la deuxième moitié du 20^e siècle (Abramson 2015), Vermeulen et Van den Akker remarquent avec

⁷⁸ Pour cette citation comme les citations suivantes, nous traduisons de l'anglais.

⁷⁹ Notons que cette temporalité fait écho à la popularité du terme post-photographie dans les années 2000 et 2010, alors que le terme nous vient d'une série d'écrits des années 1980. Le terme est alors inchangé alors qu'il désigne deux changements radicalement distincts dans l'histoire de la photographie : la première révolution numérique, induite par l'arrivée des caméras numériques, et la deuxième révolution numérique, caractérisée par un renouvellement des plateformes sociales de diffusion et d'engagement avec le contenu photographique.

raison qu'une attitude métamoderne persiste dans les habitudes de production et de consommation culturelles récentes. Nuançant la temporalité stricte qui sépare le modernisme romantique du postmodernisme ironique, le métamodernisme vient agir comme un pendant supplémentaire : plutôt que d'offrir le contraire du modernisme par la stratégie de l'ironie postmoderniste (que Vermeulen et Van den Akker identifient comme *neither-nor*), le métamodernisme brouille les pistes, permettant aux objets culturels d'être tout à la fois (*both-neither*) (Vermeulen et Van den Akker 2010, 8-9). Nous inférons que la qualité de la photographie d'être *both-neither* fait partie de son histoire depuis le 19e siècle : le métamodernisme, un caractère qui serait essentiellement photographique, permet donc de tracer une continuité entre les pratiques des 19e, 20e et 21e siècles en tenant compte des aspects techniques et esthétiques de la photographie sans faire de ceux-ci les finalités d'une pratique.

5.3 Le Saut dans le vide comme image de l'attitude métamoderne

Pour développer au sujet de ce qu'il convient d'appeler une attitude métamoderne de la photographie, qui irait de pair avec une définition technologique et atopique de la photographie, nous allons nous intéresser à un objet, produit au milieu du 20e siècle, qui nous semble incarner le substrat de ce métamodernisme (fig 5.2). Nous choisissons délibérément de nommer ce qui nous intéresse *objet* plutôt qu'image ou photographie, puisqu'au coeur de l'étude se dressera l'impossibilité de circonscrire le cas qui nous concerne à une image, à un seul usage.

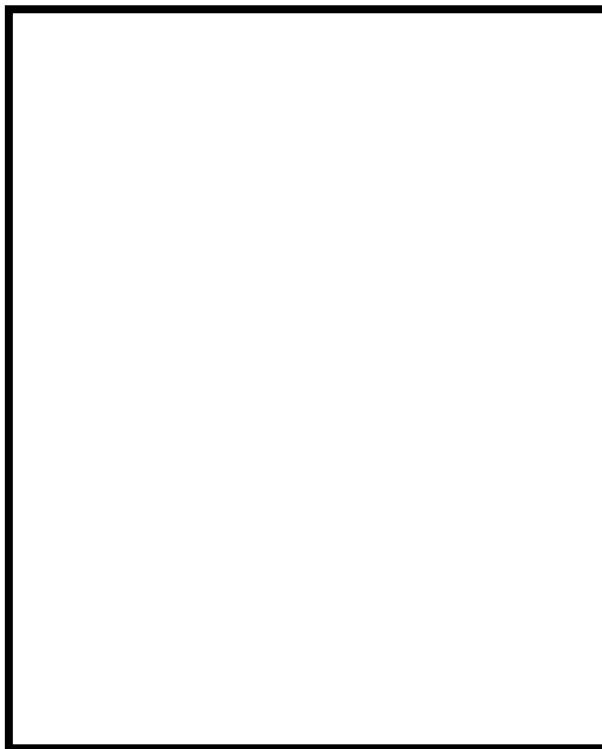


Figure 5.2 Yves Klein, *Le saut dans le vide*, 1960. Épreuve au gélatino-bromure d'argent. 25.9 x 20 cm. Metropolitan Museum of Art, New York. Photo : Harry Shunk et Janos Kender.

Concentrons-nous sur les différentes modalités d'apparition de l'image du saut dans le vide d'Yves Klein prise par Shunk/Kender en 1960 à Fontenay-aux-Roses, de sa diffusion originale dans le média imprimé jusqu'à ses nombreuses reproductions numériques, sans compter les prises de vue alternatives et les reperformances de l'action originale. Menée sur le mode comparatif, cette analyse permettra de dégager les modalités de circulation des images photographiques de Klein avant et après l'arrivée des révolutions numériques. Le constat est que cet objet, exemplaire des pratiques de documentation des performances des années 1960 et 1970, est un cas d'image indéterminée qui, dans ses différents modes d'apparition, voire de révélation, offre une métaphore de l'indétermination même du corps photographique en régime contemporain, indétermination qui serait essentiellement *métamoderne*.

Prenons d'abord une incarnation de cet objet qui est d'assez bonne résolution, et disponible pour consultation sur le site du Metropolitan Museum of Art de New York (fig. 5.2). Il s'agit apparemment d'une reproduction numérisée de *Le saut dans le vide*, une oeuvre d'Yves Klein réalisée en 1960. La photographie est de format portrait, en noir et blanc, sans encadré. Au fond, ceinturant l'image à l'horizontale, une clôture, des toits foncés, quelques arbres à travers lesquels perce un ciel qu'on devine bleu, sans nuages. Au bas de la clôture, on aperçoit une intersection ; alors qu'une rue longe la clôture à l'horizontale, l'autre, en diagonale, pointe vers l'avant de l'image. À la droite de la rue en diagonale, un homme en bicyclette, qui porte un long manteau foncé, continue son chemin dos à la caméra. À la gauche de l'image se dresse une maison de brique et de pierre, surmontée d'un toit à mansarde, flanquée d'arbres. Près du toit, en hauteur, un homme semble surgir d'une ouverture, comme s'il s'était lancé de la fenêtre pour s'envoler. L'homme, en complet noir, est ébouriffé, mais son expression laisse deviner une sorte de rictus de bonheur.

Les informations textuelles qui accompagnent la photographie reproduite dans la base de données du Metropolitan Museum of Art indiquent de quelle manière l'institution souhaite cadrer l'image étudiée et pointent vers sa métamodernité oscillante. D'abord, le Met fait une distinction entre l'artiste de l'oeuvre, Yves Klein, qui performe le geste photographié, et les fabricants de l'image (*the makers*), Janos Kender et Harry Shunk. Ce choix diffère de la manière dont nombre d'autres institutions muséales qui possèdent l'image dans leurs collections respectives ont choisi de la répertorier sur leurs bases de données. Le MoMA identifie Janos Kender et Harry Shunk comme des artistes collaborateurs ; le Museum of Fine Arts de Houston identifie plutôt Kender et Shunk comme les artistes de l'image. Le site de la Albright-Knox Art Gallery identifie Harry Shunk comme l'auteur de la photographie, en fait la première image de la page d'artiste d'Yves Klein. Déjà, aucun musée ne semble s'entendre sur l'auteur de l'image, bien qu'ils soient prêts à concéder une paternité partagée à celle-ci entre Klein, Shunk et Kender.

Alors que la première information de la base de données du Metropolitan Museum of Art insiste sur le geste performé par l'artiste, l'objet est pourtant identifié comme une photographie (une impression au gélatino-bromure d'argent, classée dans la collection des photographies, mesurant 25.9 par 20 cm sans cadre). Un court texte répète les informations généralement véhiculées sur la performance de Klein dont nous étudions la représentation photographique : les deux photographes sont embauchés pour documenter une action artistique de Klein, qui souhaite recréer sur image un prétendu saut dans le vide qu'il avait réalisé un peu plus tôt en 1960. Le texte précise qu'un groupe de judokas amis de l'artiste, invisibles sur l'image, l'attendent au bas de la rue avec une toile tendue pour amortir la chute : ce groupe a été supprimé grâce à la superposition de deux négatifs par les photographes, l'un montrant l'action de Klein, l'autre montrant la rue déserte (sauf pour l'homme à bicyclette).

La base de données du Metropolitan Museum of Art a ici été sélectionnée pour deux raisons assez simples. D'abord, elle est peut-être la plus détaillée en ce qui a trait aux aspects techniques de la photographie, et indique que la photographie est à la fois l'objet physique répertorié dans les collections du musée et sa reproduction consultable sur le web. Ensuite, la base de données du Metropolitan Museum of Art apparaît souvent dans les premiers résultats de recherche lancée pour trouver une reproduction d'une image artistique; elle est extensive (tout comme la collection du MET), met en lien les images de la collection entre elles et fournit aux usagers des informations complémentaires simples mais rigoureuses sur celles-ci.

Attardons-nous maintenant à une autre présentation de cet objet, dans un contexte tout autre. Du 18 octobre au 2 décembre 2010, les vitrines du hall administratif de la Mairie de Fontenay-aux-Roses ont accueilli des facsimilés de divers documents et photographies venant commémorer le cinquantième anniversaire du *Saut dans le vide* d'Yves Klein (Fontenay-aux-Roses 2017). Par la même occasion, les responsables de la Mairie préparent un document PDF, accessible sur le site web de la ville de Fontenay-aux-Roses, présentant de la documentation photographique des vitrines, ainsi que des

vignettes expliquant brièvement le lien entre la ville et Klein (Annexe 1). Sur un mur rouge-orangé sont apposés divers documents en vitrine. La première photographie laisse voir une vitrine consacrée au Saut dans le vide, avec une reproduction d'assez grand format de la photographie prise par Shunk/Kender de cette performance, ainsi qu'une reproduction de la couverture de *Dimanche – le Journal d'un Seul Jour*, fascicule de quatre pages produit par Klein pour être distribué lors du Festival d'Avant-Garde de Paris en 1960 et qui contient l'image du *Saut dans le vide*. Deux tablettes, en bas des grands documents, montrent d'autres prises de vue de la performance ainsi que des bribes de textes, imprimées sur fond blanc et présentées à la diagonale. Parmi les documents retrouvés dans la deuxième vitrine, on remarque ce qui semble être un registre des naissances, accompagné de quelques photographies d'Yves Klein enfant; des images de l'endroit où Yves Klein a sauté dans le vide prise avant la performance; une tablette présentant des ouvrages et objets liés au judo et au Japon; et deux autres qui font état de la popularité d'Yves Klein dans l'histoire de l'art contemporain par un éventail de publications en plusieurs langues. Au centre de cette disposition de documents et d'archives diverses, à Fontenay-aux-Roses, se retrouve donc cette même photographie de Shunk/Kender de la performance d'Yves Klein réalisée en 1960, que nous venons de décrire en détail. Dans ce cas-ci, le *Saut dans le vide* est un moteur pour la commémoration d'une figure historique, qui devient le point d'honneur d'une petite municipalité. L'aspect proprement artistique du geste est amoindri par la nature de témoignage de l'image de Shunk/Kender.

Presque deux ans plus tard, le samedi 8 septembre 2012, est inauguré dans la ville de Fontenay-aux-Roses une plaque commémorative en présence de Rotraut Klein-Moquay, veuve d'Yves Klein, et du maire de la ville. Cette plaque est apposée devant le 5 rue Gentil-Bernard, lieu qui a abrité la performance d'Yves Klein; à la même occasion, une petite exposition est présentée à Fontenay-aux-Roses pour souligner les liens entre l'artiste et la municipalité. Une recherche Google Street View (fig 5.4) indique que la maison qui se dressait au 5 rue Gentil-Bernard a été détruite ; on y voit plutôt la cour d'une maison, avec une voiture garée. Le *Saut dans le vide*, document d'un geste

artistique, devient la trace d'une architecture détruite, permettant de refigurer l'architecture de la ville au milieu du 20e siècle.



Figure 5.3 Recherche Google Street View, mot-clé « 5 rue Gentil Bernard, Fontenay-aux-Roses ». Menée le 6 juin 2018. Capture d'écran.

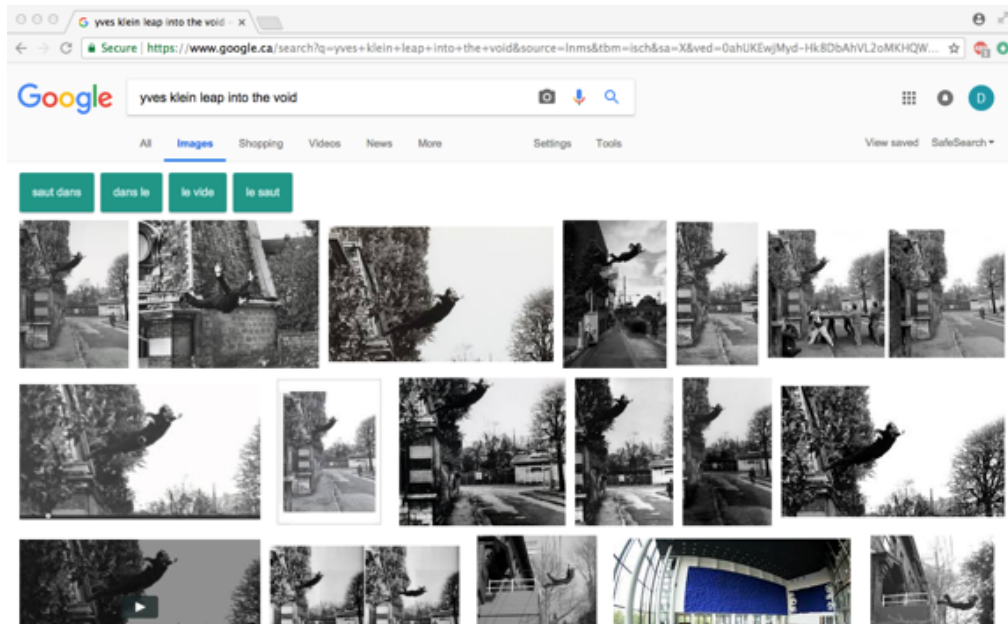


Figure 5.4 Recherche d'images Google, mot-clé « yves klein leap into the void ». Menée le 6 juin 2018. Capture d'écran.

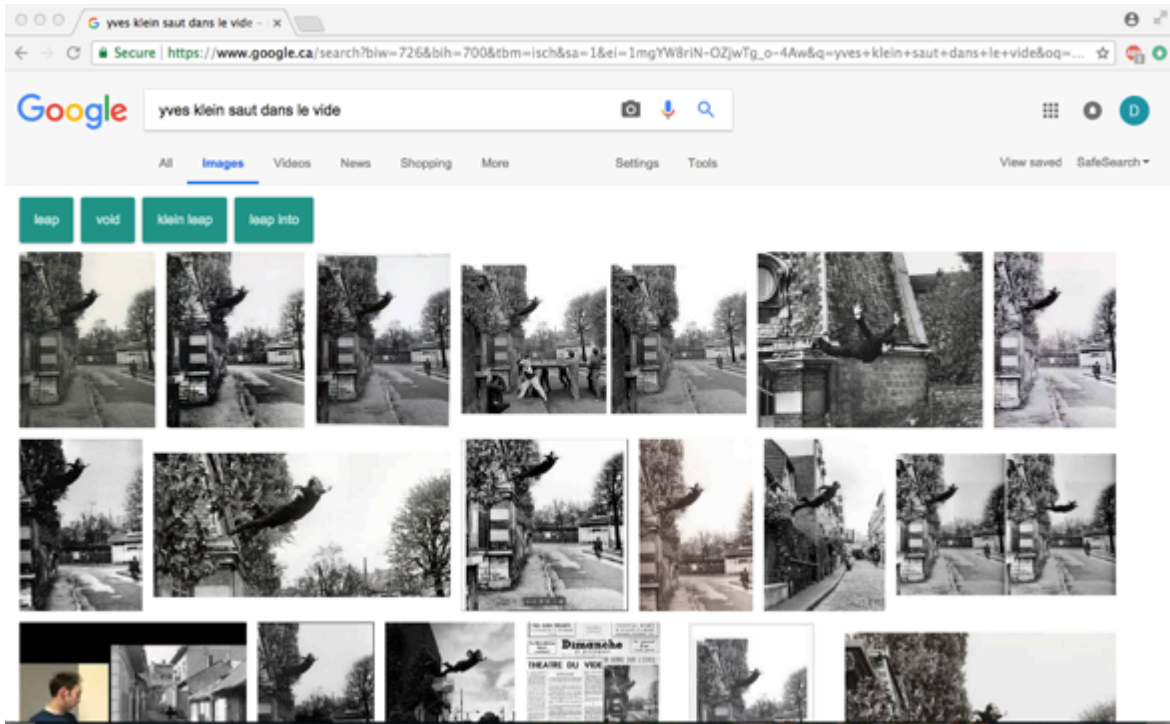


Figure 5.5 Recherche d'images Google, mot-clé « yves klein saut dans le vide ». Menée le 6 juin 2018. Capture d'écran.

Remarquons ensuite une capture d'écran du premier résultat lorsque nous lançons une recherche sur Google avec les mots « yves klein leap into the void » (fig. 5.4). Les images suivantes sont assez similaires au premier résultat. Quant aux mots « yves klein saut dans le vide » (fig. 5.5), ils nous amènent à une sélection un peu plus resserrée de la même photographie d'Yves Klein, dont les différences semblent tenir aux tons des reproductions photographiques (plus jaunes ou plus rouges pour certaines), au (re)cadrage de l'image (quelques gros plans sur Klein).

Il y a, dans ce cas d'étude, de nombreuses instances d'indétermination qui méritent d'être approfondies. Ces indéterminations ont à voir autant avec la création de l'image qu'avec sa diffusion massive sur différentes plateformes artistiques, sites d'archives et autres médias sociaux. En quelque sorte, l'indétermination avec laquelle joue Klein, qui est assez symptomatique du rapport paradoxal qu'entretient la photographie avec le réel et la performance avec sa documentation, devient une indétermination de la photographie en elle-même, prise à être tout en même temps : oeuvre, fiction,

document, archive, leurre, médium de masse, trucage, indice. Il serait donc juste d'affirmer que l'indétermination avec laquelle joue Klein, qui est représentative des pratiques photographiques et performatives du 20e siècle, réfléchit le statut fluctuant des photographies médiées par les plateformes numériques, comme dans un effet de miroir.

La base de données du Metropolitan Museum of Art, qui indique à la fois Klein et Shunk/Kender comme auteurs de l'image, illustre l'oscillation entre l'autorité de l'artiste et celle des photographes documentaires dans la constitution de l'objet. Également, le fait que l'image de Klein fasse partie de nombreuses collections de musées, collections qui ont été numérisées et qui sont maintenant accessibles en ligne pour consultation, pointe vers une impossibilité de localiser une *image première*. Cela indique que les musées eux-mêmes ne s'entendent pas sur une manière unique d'identifier l'image en tant qu'oeuvre d'art.

L'image expose un problème assez typique, sur lequel se sont penchés de nombreux théoriciens et historiens de l'art de la performance. Alors que la performance devient objet historique (voire se canonise), les images qui documentent les actions réalisées remplacent le geste comme référent historique (Auslander 2006). Se pose alors la question de la pérennité de la performance, dépendante des différents types de documentation (la photographie au premier chef) pour s'historiciser. L'image de Klein est exemplaire de cette tension, mais ajoute une complexité supplémentaire à la réflexion. Ce n'est plus seulement que la performance nécessite la photographie pour perdurer dans le temps et exister de manière canonique; sans la photographie, la performance imaginée par Klein n'a tout simplement pas lieu. Le trucage photographique élémentaire, où Shunk/Kender superposent deux négatifs pour créer l'illusion du saut dans le vide, est la condition même de la performance imaginée par Klein. Alors qu'on pense parfois à la photographie comme un outil documentaire qui serait à même de relever les ratés d'une performance ou d'en exposer les coulisses, elle est ici l'outil de construction de la fiction.

Il faut ainsi considérer l'action à l'origine de la photographie comme un mode de présentation, un script à être reperformé par d'autres pour remplir une finalité de l'objet photographie. Deux images supplémentaires, qui ajoutent à la lecture de l'image de Klein, insistent sur des aspects différents de l'image originale. Chez Ciprian Muresan, l'original de Klein devient le fragment d'une performance prolongée, que Muresan se plaît à poursuivre dans une nouvelle fiction; chez Yasumasa Morimura, le geste performatif qui constitue l'originalité de la figure de l'artiste est lu comme un acte à reprendre, un script à renouveler dans un autre lieu, une autre période, un autre contexte.

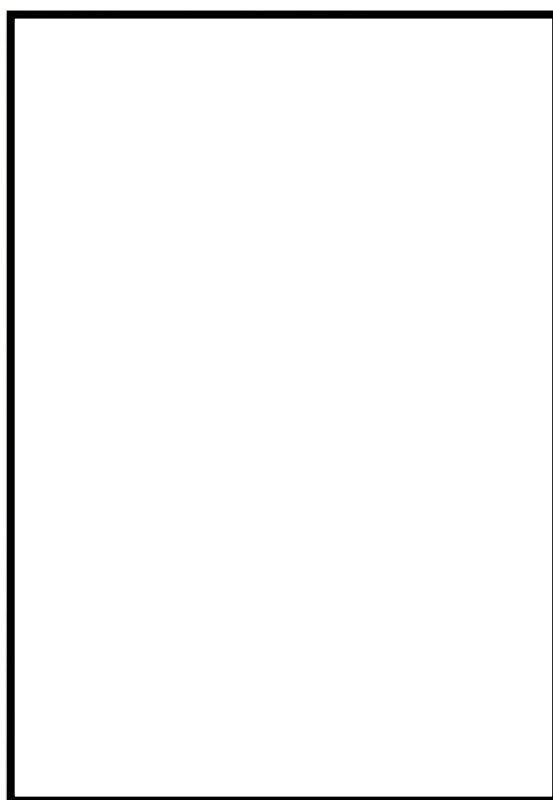


Figure 5.6 Ciprian Muresan, *Saut dans le vide – après trois secondes*, 2004. Épreuve au gélatino-bromure d'argent. 140 x 100 cm. Tate Modern, Londres.

Saut dans le vide - après trois secondes (fig 5.6) est une photographie de l'artiste roumain Ciprian Muresan produite en 2004. Bien qu'elle soit elle aussi orientée à la verticale et en noir et blanc, un examen détaillé des deux images indique que les prises de vue ont été faites à des endroits et des moments différents. Notons les éléments-clés que l'artiste a choisi de conserver dans la composition de sa photographie. On y retrouve un homme à vélo, à la manière d'une des versions du *Saut dans le vide* de Klein : il est toujours dos à la caméra, poursuivant son chemin sur une rue qui tranche une diagonale dans le bas de l'image. Le pavé des rues et les pierres des maisons indiquent une ville d'Europe, et la scène est aussi calme chez Muresan que chez Klein. L'homme photographié, qui ne peut être Klein (il est mort en 1962), gît au centre de la rue. Il a le même complet noir que l'homme du *Saut dans le vide*, et il semble avoir la coiffure ébouriffée par la descente de la même manière que Klein sur la photographie de Shunk/Kender. En entrevue, Muresan affirme que l'image se veut un commentaire sur le statut des artistes en Roumanie et la place qui est accordée à la culture dans la vie quotidienne des Roumains (Nathan 2011). Alors que l'image de Klein réactive la figure de l'artiste romantique, capable de s'élever (littéralement) au-dessus de la masse par ses capacités quasi-magiques, l'homme de l'image de Muresan apparaît comme son pendant sombre : tous deux tracent une figure de l'artiste qui est à la fois spectaculaire et maudite.

La figure de l'artiste est tout aussi importante dans une autre reprise de l'image de Klein réalisé par l'artiste japonais Yasumasa Morimura. Depuis les années 1980, la pratique artistique de Yasumasa Morimura consiste en l'insertion de sa figure, par les stratégies doubles de la mise en scène physique et de la manipulation numérique des images, dans une variété de représentations canoniques tirées de l'histoire de la peinture et des médias de masse. Rappelant les mises en scène des artistes de la *Pictures Generation*, comme Cindy Sherman, et les manipulations de Nancy Bursen, Morimura mobilise décors, costumes et maquillages et outils de manipulation numérique pour s'insérer dans les discours imagiers dominants des siècles derniers.



Figure 5.7 Yasumasa Morimura, *A Requiem: Theater of Creativity/Self-portrait as Yves Klein*, 2010. Épreuve au gélatino-bromure d'argent. 120 x 90 cm. Tate Modern, Londres.

Self-Portrait as Yves Klein (fig. 5.7) fait partie du troisième chapitre du projet *A Requiem*, que l'artiste a débuté en 2006. Ce chapitre, intitulé *Theater of Creativity*, est composé d'une collection d'autoportraits de Morimura réalisés en 2010, où il pose pour l'objectif déguisé en divers artistes japonais et occidentaux : Pablo Picasso, Jackson Pollock, Andy Warhol, Léonard Foujita, Sergei Eisenstein, Tezuka Osamu, Marcel Duchamp, Salvador Dali et Joseph Beuys. La série de Morimura se fonde sur des images devenues iconiques des artistes choisis. Pour ressembler, l'artiste ne se fonde plus seulement sur la physiologie du visage, modifiée par des maquillages et prothèses, mais compte aussi sur la construction de l'image de ces artistes par ces photographies qui ont beaucoup circulé. C'est le cas de l'autoportrait en Jackson Pollock, dont le cadrage est une référence directe à la série de clichés de Pollock dans son atelier prises par Hans Namuth en 1950, puis reprises dans plusieurs magazines subséquemment. Ainsi, la référence à Pollock ne passe non pas seulement par les prothèses et le maquillage appliqués au faciès de Morimura, mais plus généralement

par le mimétisme de la composition de l'image qui, au-delà d'une ressemblance physique exacte, nous aide à identifier la référence. Le fait d'être artiste devient l'occasion d'une performance continue. Morimura s'intéresse moins à l'acte perpétré par l'artiste qu'à la valeur identitaire, culturelle de cette performance, valeur qui range Klein au rang des icônes de la culture et de l'art contemporain au même titre que les autres autoportraits d'après vedettes.

L'analyse croisée des productions de Muresan et de Morimura expose la complexité de l'aspect performatif qui est central au *Saut dans le vide* d'Yves Klein. L'image de Klein se lit à la fois comme un document d'une performance ayant véritablement eu lieu sur la rue Gentil-Bernard le 19 octobre 1960 et comme une reperformance d'un événement ayant lieu plus tôt. L'image de Muresan, une mise en récit de la chute de l'artiste après la lancée dans les airs, inscrit l'acte de Klein comme causalité, performé par Muresan. Muresan fait se continuer la fiction proposée par l'acte photographique, en imaginant les moments subséquents à la chute (qui ne se sont pas déroulés ainsi, puisque Yves Klein a été retenu par un filet tenu par des membres de son école de judo).

5.4 Oscillation dans la thématique même : corps flottant, corps tombant

En haut de la reproduction de la photographie de Shunk/Kender dans *Dimanche - le journal d'un seul jour*, on peut lire « Un homme dans l'espace ! », suivi, en bas de la reproduction et en plus petits caractères, de la phrase « Le peintre de l'espace se jette dans le vide ! ». La légende qui accompagne la photographie, au même titre que les mots-clés des réseaux sociaux nous permettant de mieux cerner les conditions de circulation de l'image étudiée, indique une certaine ambiguïté quant à la finalité de l'action performée par l'artiste. Tout d'abord, un homme est dans l'espace. Supposons-nous qu'en se jetant dans l'espace, de la même manière qu'un astronaute sur la Lune, le corps n'obéit plus aux lois de la gravité terrestre, préférant flotter? Dans

quel vide se jette le peintre de l'espace? Le vide entre son corps en hauteur et le sol sur lequel il viendra se fracasser?

Le cas d'Yves Klein nous servira de point d'appui pour l'étude d'un corpus plus général d'images de gens dont les corps semblent à la fois flotter et tomber. Ces images, qui laisseront elles aussi voir des modes distincts d'organisation et de circulation du contenu photographique, participent à une définition de la photographie comme objet technologique oscillant.

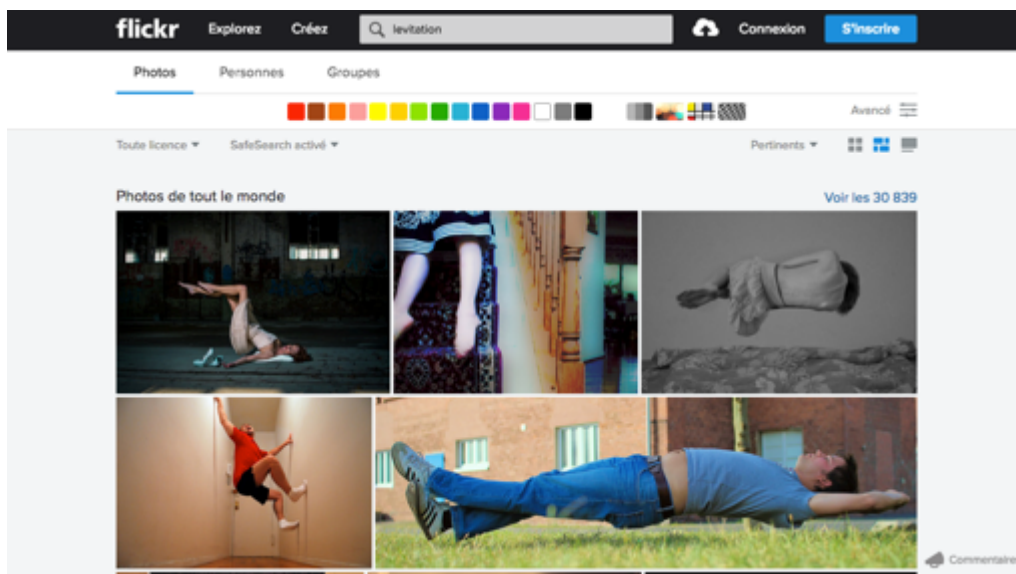


Figure 5.8 Recherche Flickr. Mot-clé « levitation ». Capture d'écran.

À ce jour⁸⁰, on compte 30 839 images portant le mot-clic « levitation » sur la plateforme de partage des images *Flickr* (fig 5.8). Les images varient dans leur contenu comme dans leur esthétique. Instagram, de son côté, répertorie plus de 285 000 images avec le mot-clic « levitation » au moment de l'écriture de cette thèse⁸¹. Il est important de noter la distinction entre l'image unique de Klein et la pluralité des images qui fourmillent sur les réseaux sociaux. Il est tout aussi important de noter que le mot-clic levitation, sur Flickr comme sur Instagram, signale des images de la performance de Klein, parmi

⁸⁰ Recherche menée le 26 août 2018.

⁸¹ Recherche menée le 26 août 2018

d'autres images. La photographie de Klein a donc à la fois un statut absolument unique comme image artistique et absolument banal comme image de lévitation, qui en fait une image métamoderne par excellence du *both-neither* : à la fois art et non-art, commun et singulier.

Il semble particulièrement important de relever l'omniprésence de photographies de corps en lévitation dans les espaces publics qui se déploient physiquement et virtuellement, alors que nous questionnons l'indétermination du statut des photographies contemporaines. Au début des années 2010, le mouvement Montréal Art Public (MAP) fait circuler dans la métropole une exposition collective intitulée *La vie est un sport extrême/Let's Play* (Bemma 2009). On peut y voir, sur de grands panneaux placés aux abords de certains espaces publics, le travail de Li Wei (fig. 5.9), photographe chinois de plus en plus connu du milieu de l'art international ; le MAP expose ses photographies d'hommes et de femmes en lévitation au dessus d'autoroutes, de parcs ou aux bords de fenêtres de gratte-ciels. L'artiste obtient la majorité de ses clichés en se suspendant lui-même ou en suspendant ses sujets au bout de câbles, qu'il cache ensuite à la prise de vue ou par des effets de miroir, sans aucune retouche par ordinateur (Chunchen 2008).



Figure 5.9 Li Wei, *Flying over Venice*, 2017. Épreuve couleur. 155 x 132 cm.

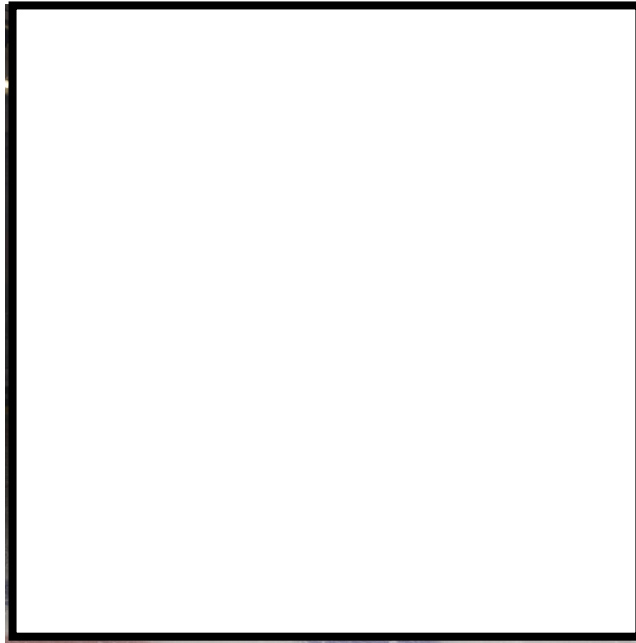


Figure 5.10 Wendy McMurdo, *Avatar (i)*, 2009. Épreuve laserchrome. Dimensions variables.

À la même période, Sylvia Wolf (2010) organise une exposition sur la photographie numérique dans l'art contemporain à la Corcoran Gallery de Washington, intitulée *The Digital Eye*, dans laquelle elle inclut le travail photographique de Wendy McMurdo (fig. 5.10), qui met en scène une jeune fille en plein milieu d'un saut acrobatique sur la patinoire d'un aréna, semblant elles aussi en lévitation au-dessus de la glace. L'image rappelle une version retravaillée des photographies qui documentent les performances sportives lors des Jeux olympiques, avec une esthétique un peu plus léchée et un travail des couleurs et du cadrage.



An Alternate Route. Many has done photography with levitation effect, but only few can create the effect with very natural feel, such as this dazzling work.

(Image Source: [brookeshaden](#))

Figure 5.11 Alvaris Falcon, *Levitation Photography: 65 Stunning Examples and Tutorials*, 2012 (mis à jour en 2018). Capture d'écran montrant une des images choisies par Falcon.

Alvaris Falcon, un des blogueurs associés à Hongkiat, un site web regroupant des articles pour amateurs de design et de nouvelles technologies, publie au même moment un texte avec 65 exemples de photographies, repêchées un peu partout sur les réseaux sociaux, qui laissent voir hommes et femmes flottant dans les airs en autant de poses incongrues (fig. 5.11). Si certains clichés sont obtenus simplement en déclenchant le retardateur, puis en sautant devant l'objectif, d'autres sont le résultat d'un long travail de retouche numérique, les images étant recadrées, fondues, découpées, recollées et recolorées pour obtenir l'effet de lévitation (Falcon 2012). Falcon, s'extasiant devant la créativité des moyens techniques développés par les photographes, fournit aux visiteurs les liens pour retrouver chacune des images sur son site original, sans mentionner précisément leur provenance (Falcon 2012). À la consultation de la source de chacune des images se profile une faune bigarrée de

photographes de divers horizons. Certains sont artistes, d'autres sont des photographes professionnels ayant vendu leurs images à des magazines ou à des compagnies, comme matériel publicitaire ; beaucoup sont des amateurs qui font circuler leurs images sur la toile à l'aide de Flickr ou de blogues personnels.

Les trois exemples ici décrits ne représentent qu'un court aperçu des images de corps en lévitation trouvées sur le Web ; il semble effectivement que ce thème hante la représentation contemporaine. Les photographies à l'étude, toutes apparues sur la toile au même moment et partageant des similitudes stylistiques et techniques indéniables, témoignent du besoin d'une redéfinition du concept de reproductibilité technique explicité par Walter Benjamin ; d'une reproductibilité technique de l'image, la photographie contemporaine semble être passée à l'ère d'une reproductibilité *technologique du procédé* permettant d'obtenir l'image.

Cette reproductibilité technologique, qui s'inspire d'un rapport renouvelé à la technologie en accordance avec les théories heideggériennes examinées tout au long de la thèse, encourage une série de remix et de reperformances des images canoniques de l'histoire de l'art, mais voit aussi à ce que ces images performées et reperformées se déploient dans les espaces atopiques que sont les réseaux sociaux, sans égards pour l'autorité des photographes les ayant produites. C'est le cas d'Instagram, où les comptes personnels de photographes croisent ceux qui recueillent des images d'artistes et de photographes d'un peu partout pour les faire recirculer dans un nouveau format. C'est aussi le cas de Tumblr, qui encourage les usagers à se créer des comptes où ils peuvent faire s'immiscer la photographie professionnelle dans un assortiment d'images autres.

Si la lévitation - ou l'indétermination du corps lévitant - est un motif privilégié des représentations photographiques contemporaines, il fait néanmoins écho à un renouveau iconographique du corps flottant avec l'arrivée du gélatino-bromure d'argent

dans les années 1870. Parmi ces photographies anciennes, plusieurs exemples rappellent les photographies de corps contemporains en lévitations : sauts en hauteur captés soit au moment de la lancée, soit au moment de la chute, ou encore plongeurs arrêtés (fig 5.12 et fig. 5.13).



Figure 5.12 Kimm, *Berné*, 1888. Tirage au papier albuminé d'après négatif au gélatino-bromure d'argent. 12 x 16.9 cm.



Figure 5.13 Gaston de Landreville, dit Vedastus, *Nancy 1887. Prouesse photographique*, 1887, Tirage au papier albuminé d'après négatif au gélatino-bromure d'argent. 13.8 x 9.8 cm.

Mais, alors qu'on pourrait croire que l'arrivée de motifs de l'instantanéité dépendent uniquement des capacités techniques du gélatino-bromure d'argent, André Gunthert fait la démonstration que la recherche de l'instantanéité est au coeur du programme de la photographie, au-delà des capacités techniques à l'obtenir (Gunthert 1999, 20-21). La relation indéterminée entre le désir d'obtenir une image et les capacités techniques à obtenir cette même image vient compliquer les récits de l'histoire de la photographie qui seraient simplement esthétiques ou techniques. Dès le début de son histoire, la photographie est aux prises avec une double condition esthétique/technique, ce qui fait d'elle une image flottante. De la même manière que les photographes du 19e siècle utilisent les particularités techniques de leur dispositif pour produire des images inédites et indéterminées, qui pointent néanmoins vers un désir général d'une photographie *en flottement*, les photographes actuels utilisent les particularités techniques des dispositifs de production et de consultation des images pour produire des images similaires.

La reconsidération des pratiques du 19e siècle nécessite également un retour sur les figures du professionnel et de l'amateur, qui ont eu un rôle important à jouer dans la constitution et la légitimation historiques de la photographie. L'entrée au musée reste le marqueur d'une acceptation canonique de la photographie dans le grand récit de l'histoire de l'art. Pourtant, alors que les images de plusieurs photographes du 19e siècle se voient relues sous l'angle de l'esthétique, elles n'en perdent pas moins leur caractère initial de document ou de pratique amateur. Rosalind Krauss en fait un examen tout à fait convaincant dans « Photography's Discursive Spaces: Landscape/View » : l'esthétisation des photographies de Timothy O'Sullivan ou d'Eugène Atget se fait de manière distincte des usages premiers de cette photographie, mais aux dépens de ces usages mêmes, pour forcer une entrée au musée. Or, si les images photographiques du 20e siècle ont fait l'objet d'une recontextualisation par un processus d'« artification » (Shapiro et Heinich 2012), il est d'autant plus vrai que les images artistiques, en régime numérique, sont simultanément

dans un processus de « désartification » qui nous force à les considérer sous d'autres angles.

Ces nouveaux angles rappellent la construction de la distinction entre professionnels et amateurs qui est un jalon de l'histoire de la photographie du 20e siècle, alors qu'amateurs et professionnels étaient des catégories sémantiques floues pour les praticiens du 19e siècle. Dans son étude sur la présence de la photographie populaire dans les discours sur la photographie de la fin du 19e siècle jusqu'aux années 1930, Anne McCauley remarque que la distinction entre amateurs et professionnels, du moins avant les années 1880 et 1890, n'était pas aussi nette, qu'il « y avait de bons et de mauvais opérateurs, mais pas de réel sentiment de fracture en raison des différences de pratique ou d'appartenance sociale » (McCauley 2005). Les pratiques photographiques actuelles remettent également en question le maintien des catégories d'amateur et de professionnel, alors que les photographies amateurs sont repiquées par les artistes, que les amateurs jouent à l'artiste dans des montages et trucages photographiques et que ces mêmes amateurs sont sollicités par des agences comme Getty Images aux fins de vendre leurs photographies.

Le Saut dans le vide est un exemple parmi tant d'autres d'une persistance des usages dans la photographie qui va au-delà des spécificités techniques du médium. Elle propose la photographie comme un outil de contrôle de l'espace, près de ce que Heidegger appelle arraisonement. Toutefois, l'image, dans ses déclinaisons multiples et son indétermination, indique un potentiel pour une autre forme de photographie qui serait, elle, redevable de la *tekhnè*, et non plus concernée uniquement par le contrôle de l'espace.

5.5 Une image indéterminée de la photographie

À la fin de *Notes on Metamodernism*, Vermeulen et Van den Akker remarquent :

If the modern thus expresses itself by way of a utopic syntaxis, and the postmodern expresses itself by means of a dystopic parataxis, the metamodern, it appears, exposes itself through a-topic metaxis. The Greek/English lexicon translates atopos (atopow), respectively, as strange, extraordinary, and paradoxical. However, most theorists and critics have insisted on its literal meaning: a place (topos) that is no (a) place. We could say thus that atopos is, impossibly, at once a place and not a place, a territory without boundaries, a position without parameters. We have already described metaxis as being simultaneously here, there, and nowhere. In addition, taxis (means ordering. Thus, if the modern suggests a temporal ordering, and the postmodern implies a spatial disordering, then the metamodern should be understood as a spacetime that is both*neither ordered and disordered (Vermeulen et Van den Akker 2010, 12).

Gilbert Simondon, dans l'introduction de son *Mode d'existence des objets techniques*, remarquait déjà, en 1958, que « [l']opposition dressée entre la culture et la technique, entre l'homme et la machine, est fautive et sans fondement; elle ne recouvre qu'ignorance ou ressentiment » (Simondon 1958, 9). Aidée par des dispositifs de circulation des images (à la fois la collection muséale, la présentation publique ou l'articulation par le réseau social) qui comptent de plus en plus sur l'indétermination des représentations, l'autorité floue et distribuée de la photographie se joue de ces distinctions. Elle est simultanément art et non-art, document et fiction, produit d'artistes, de professionnels ou d'amateurs.

L'analyse du caractère indéterminé de l'image de Klein, qu'on pourrait aussi appeler l'image de Shunk/Kender, est plurielle. L'indétermination se localise à la fois dans l'autorité de l'image (qui l'a réellement créé?), dans la difficulté à déterminer sa première catégorie de production (oeuvre ou document?) et de diffusion (preuve,

trucage, script à performer de nouveau?). Tracer l'historique de cette photographie revient à indiquer les tensions entre art et non-art qui forment le noeud des études photographiques, tensions qui sont amplifiées par les modes de présentation numériques tels que les bases de données, les galeries en ligne, les médias sociaux et les blogues. Simondon affirme d'ailleurs que la distinction entre technique et culture a tendance à cacher les objets techniques au profit des objets esthétiques, qui ont droit d'être considérés à part entière (Simondon 1958, 9). La recontextualisation d'une photographie normalement reçue comme artistique, mais recalibrée par les différents modes de diffusion qui la rendent disponible à un public actuel, permet de rééquilibrer ce débalancement entre culture et technique. La *technologie*, forme éclairée (et éclairante) de la technique, puisque réfléchie (et réfléchissante), devient alors l'opérateur essentiel de la recontextualisation.

Simondon (1958, 10) parle avec justesse d'un déséquilibre entre culture et technique, fondé par un jugement hâtif des buts finaux des « objets esthétiques », à qui on « accorde droit de cité dans le monde des significations », alors que les « objets techniques » sont relayés « dans le monde sans structure de ce qui ne possède pas de significations, mais seulement un usage, une fonction utile ». Ce déséquilibre, cette hésitation entre la chute et le flottement, entre le sens et l'usage, se place au coeur des images étudiées dans ce dernier chapitre. D'abord, la sélection d'images apparaît comme une parade de corps sur lesquels le procédé photographique opère une fixation paradoxale : alors qu'ils sont pris entre sol et ciel, ils deviennent des figures du glissement, du détournement, de l'oscillation. Mais, et c'est là le noeud de notre étude sur la photographie contemporaine, le motif privilégié par les photographes sélectionnés apparaît comme un miroir de la condition photographique actuelle : des images qui ont des usages et des sens complémentaires et contradictoires non pas seulement lorsqu'elles sont mises en rapport l'une avec l'autre, mais également au sein d'une seule et même image.

Plutôt que d'opposer la technique à l'art, ce qui reviendrait à perpétuer un schème de valeurs hérité du début de l'histoire de la photographie, engageons-nous à analyser les représentations artistiques et non-artistiques comme *technologies*. Reconnaissons le pouvoir pluriel des images photographiques actuelles, réaffirmons le dialogue qu'elles opèrent avec l'histoire : ne pratiquons plus la photographie de manière systématique ou innocente. Les images se veulent réfléchies.

Comme le formule Heidegger à la fin de « La question de la technique », « [l']essence de la technique n'est rien de technique : c'est pourquoi la réflexion essentielle sur la technique et l'explication décisive avec elle doivent avoir lieu dans un domaine qui, d'une part, soit apparenté à l'essence de la technique et qui, d'autre part, n'en soit pas moins foncièrement différent d'elle » (Heidegger 1958, n.p.). Tout comme le philosophe, nous croyons que « l'art », inscrit dans la production plus générale de la *tekhnè*, « est un tel domaine » (Heidegger 1958, n.p.).

Toutefois, comme le précise encore Heidegger, l'art est un domaine de réflexion sur la technique « seulement lorsque la médiation de l'artiste, de son côté, ne se ferme pas à cette constellation de la vérité que nos *questions* visent » (Heidegger 1958, n.p.).

Précisions qu'il s'agit non pas de l'art comme un « secteur de la production culturelle », relégué à sa catégorie : l'art est plutôt un « dévoilement qui pénètre » (Heidegger 1958, n.p.). Étant donné la pénétration du contenu photographique dans nos vies quotidiennes, via les dispositifs et les plateformes de production et de diffusion, et la porosité à l'intérieur de ces structures entre les représentations artistiques et non-artistiques, les définitions élargies que Heidegger identifie comme *poiétiques* sont d'autant plus pertinentes. Alors qu'on s'obstine à faire de la valeur esthétique le point de salut de la photographie, sa pratique étendue nous encourage à faire de toute photographie un site de la pensée, un site à penser.

CONCLUSION

« Questionnant ainsi, nous témoignons de la situation critique où, à force de technique, nous ne percevons pas encore l'être essentiel de la technique, où à force d'esthétique nous ne préservons plus l'être essentiel de l'art. [...] Plus nous nous approchons du danger, et plus clairement les chemins menant vers 'ce qui sauve' commencent à s'éclairer. Plus aussi nous interrogeons. Car l'interrogation est la piété de la pensée ».

Martin Heidegger, *La question de la technique*, 1958

Par l'analyse d'images qui relèvent à la fois du domaine artistique et des pratiques amateurs, cette thèse a pour objectif de mieux comprendre les modes par lesquels se définit aujourd'hui la photographie, qu'elle soit reçue ou non comme art. Comme première hypothèse de recherche, nous posons l'idée d'une persistance des habitudes photographiques qui ont été établies depuis l'invention du médium au 19^e siècle. Nous remarquons cette persistance dans la récurrence des valeurs et des usages prêtés au médium depuis ses débuts, et ce malgré une transition technique du procédé argentique vers le procédé numérique. Nous observons que les photographies actuelles, si elles sont obtenues différemment, partagent le même genre de visées, peu importe la manière dont elles sont produites.

Cette persistance des usages et des valeurs, qui permet d'associer les pratiques photographiques contemporaines à celles des 19^e et 20^e siècles, s'accompagne toutefois d'une accélération de la consommation et de la production des photographies. L'accélération remarquée se traduit par une explosion de la quantité

d'images produite à chaque instant et par une prolifération du nombre de photographes en activité, ce qui brouille les frontières entre le professionnel et l'amateur. Ces changements sont typiques du mode économique dans lequel les sociétés occidentales évoluent depuis la naissance du médium. Ainsi, si la photographie a suivi le développement du capitalisme qui l'a engendré, tous deux sont maintenant entrés dans leur mode tardif (Jameson 1991). Si certains ont choisi d'analyser ce mode tardif à l'aune de la post-photographie, proposant une scission entre la photographie argentique et la photographie numérique par laquelle adviendrait la mort du médium, nous avons plutôt opté pour une étude de la photographie qui va au-delà des spécificités techniques de sa production. De la même manière que le capitalisme tardif tend à effacer les limites entre le temps du travail et le temps libre par diverses stratégies de consommation et de monétisation⁸², la photographie vient s'immiscer dans tous les coins de notre quotidien, du café matinal au dernier égo-portrait avant le sommeil. La réflexion sur la photographie se pose donc dans le moment de son ubiquité absolue, qui en fait un objet d'étude incontournable.

Afin de mieux situer les pratiques photographiques actuelles dans l'histoire de la photographie, nous avons d'abord proposé un regard sur les études photographiques au 20^e siècle. L'état de la question du premier chapitre indique les tensions sous-jacentes à la construction de la théorie de la photographie comme champ disciplinaire. Nous avons ainsi remarqué que l'histoire de la photographie se compose par oscillations. D'une part, les théoriciens de la première vague des études photographiques ont cherché à comprendre dans quel but on souhaitait photographier, tentant d'y dégager une essence ou une finalité. D'autre part, les théoriciens qui ont

⁸² Nous pensons ici à la transition d'une économie de production d'objets à une économie du savoir et de la créativité, où la production de connaissances (souvent immatérielles ou intangibles) devient l'objectif premier du travail performé (Lyotard 1979). Nous pouvons également penser à la soi-disant économie de partage, qui permet à ses participants de monétiser leur maison (AirBnB), leur voiture (Uber, Turo) ou leur temps libre (TaskRabbit) en le louant à autrui. L'omniprésence du commerce en ligne sur les réseaux sociaux, qui encouragent leurs usagers à faire la promotion d'objets à vendre ou à échanger, est un autre exemple probant de cette monétisation du temps libre. Au sujet de l'érosion du temps libre en régime capitaliste tardif, voir Cray 2013. Au sujet de l'économie du savoir, voir Raunig 2013.

pensé le postmodernisme (et dont plusieurs ont œuvré dans un courant qui serait « poststructuraliste ») ont fait de la photographie le symptôme de la modernité, caractérisée par la surveillance, le contrôle politique et la violence idéologique.

L'oscillation s'observe également dans la façon dont les repères historiques de la photographie ont été conçus, tendant à former d'un côté une histoire technique, et une histoire esthétique, de l'autre. Ces deux catégories, il faut le souligner, sont loin d'offrir un portrait complet de l'intégration des pratiques photographiques dans la vie de tous les jours, puisqu'elles occultent nécessairement une immense partie de la production photographique qui est faite de manière privée, intime ou restreinte. Cette production, rendue de plus en plus visible par la mise en place de plateformes qui encouragent les usagers, quels qu'ils soient, à révéler leurs images massivement, viennent compliquer le récit technico-esthétique simple de l'histoire de la photographie.

Les deux pôles rappellent ce que Martin Heidegger identifie dans « La question de la technique » comme la « représentation courante de la technique », soit une « conception instrumentale », d'une part, et « anthropologique », d'autre part (Heidegger 1958, 10). La réflexion de Martin Heidegger sur la technique, détaillée au deuxième chapitre de cette thèse, nous permet de réfléchir une histoire de la photographie qui va justement au-delà de ces histoires esthétique ou technique. De la même manière que Heidegger tente de questionner cette première conception de la technique en proposant une interrogation philosophique, il nous a fallu établir un mode d'investigation de la photographie actuelle qui irait au-delà de ces catégories restreintes. L'objectif de la thèse était, entre autres choses, de mettre en évidence une ouverture de la pratique artistique et de l'histoire de la photographie aux pratiques *non-esthétiques*. Cette volonté d'ouverture s'accompagne d'une croyance et d'un engagement envers l'art comme site de réflexion critique, par lequel nous sommes à même de voir au-delà de la question strictement esthétique. C'est ainsi que nous avons suggéré l'usage du terme *technologie* pour réfléchir à la photographie, intégrant simultanément ses dimensions techniques et réflexives, et échappant à la dichotomie

moderne/postmoderne dans laquelle les études photographiques se sont déployées depuis quelques décennies.

Les pratiques artistiques étudiées aux troisième et quatrième chapitres exposent une variété de stratégies d'intégration des images généralement comprises comme non-artistiques dans des œuvres d'art. L'art devient alors un site privilégié pour réfléchir aux conditions de la représentation contemporaine. Chez Taryn Simon, nous avons considéré les fonctions journalistiques et documentaires de la photographie, alors que Penelope Umbrico nous demande de considérer la photographie vernaculaire dans *Suns (from Sunsets) from Flickr*. Ces images *extra-artistiques* se retrouvent alors à devenir soit le matériau de l'art, soit une image équivalente à celle produite par l'artiste. Dans les deux cas, l'intégration de ces images autres nuance la position qu'aurait l'artiste par rapport aux représentations contemporaines : s'y dévoile une posture de l'artiste qui a simultanément tout le contrôle en ne produisant rien de nouveau.

Chez Taryn Simon, la figure de l'artiste se déploie comme une autorité qui permet l'accès aux sites interdits et se place à pied d'égalité avec les pouvoirs politiques ou économiques. Par la même occasion, la redistribution de l'*American Index of the Hidden and Unfamiliar* sur de multiples plateformes (matérielles ou dématérialisées) place l'image artistique dans un rapport direct avec des images radicalement différentes: soit strictement documentaires, soit prises par des amateurs de façon illicite ou interdite.

Pour Penelope Umbrico, l'immensité de la production photographique amateur contemporaine devient le matériau par lequel se figure l'amplitude de la consommation imagière à l'heure actuelle, le travail de l'artiste devenant lui aussi une plateforme par laquelle transitent des contenus rassemblés sous un même concept, mais aux vocations indéterminées, voire contradictoires. Il est tout à fait juste de remarquer que pour Umbrico comme pour Simon, le travail est reçu comme photographique, mais il va au-delà de la prise de vue avec la caméra. Les artistes créent des ensembles et des

plateformes, autant assemblages d'images démontrant une ouverture de la logique de la coupe et du choix. Le choix ne se situe plus uniquement au moment où l'obturateur s'ouvre et se ferme : il est plutôt une opération structurante du travail artistique. Ces assemblages, s'ils rappellent les traditions du livre d'artiste ou la présentation sérielle muséale, en sont distincts par la multiplicité de leurs réceptions potentielles. Autrement dit, ces pratiques artistiques ne sont plus confinées au cercle de diffusion restreint du monde avisé de l'art, mais coexistent avec d'autres images qui se battent toutes pour notre attention.

La mise en circulation des images photographiques sur plusieurs plateformes web devient alors le fil conducteur de notre réflexion, et devient le lieu par lequel nous évaluons les particularités de la condition photographique contemporaine. La mise en circulation actuelle des images est caractérisée par la reconnaissance d'une multiplicité des valeurs et des usages accolés à la photographie : elle nous encouragerait ainsi à développer un rapport *techno-logique* avec les images contemporaines. Les photographies sont diffusées dans un réseau ayant une technicité propre, certes, mais ce réseau est formé de différents acteurs qui ont la capacité de transformer la lecture du contenu d'une photographie selon les sites de diffusion, ainsi que les métadonnées et les mots-clés qui l'accompagnent. Par sa démultiplication, la photographie nous offrirait un des exemples les plus probants d'un rapport renouvelé à l'organisation du temps et de l'espace dans les sociétés actuelles, qui convoque le passage au capitalisme tardif observé depuis plusieurs décennies.

Les photographies, plutôt que d'être utopiques ou dystopiques, seraient caractérisées par leur nature *atopique*, mues par leur impossibilité de se situer dans une catégorie unique, de n'être produites que pour un seul but et par un seul auteur. Les pratiques d'Umbrico et de Simon deviennent alors des exemples probants de ce que nous comprenons comme *l'atopie* photographique, mode d'organisation de l'espace qui se caractérise par le « refus de la catégorie », pour emprunter une expression de Roland Barthes (Kritzman 1984, 191). Ce refus est remplacé par une demande persistante :

que la photographie incarne à la fois la chose et son contraire, qu'elle doive se reformer et s'adapter aux demandes de ceux qui l'instrumentalisent, puisqu'elle a toujours été mobile, mouvante, sans lieu fixe.

Si Umbrico et Simon créent des images dans un contexte technique habituellement désigné comme post-photographique, appellation que nous critiquons au cinquième chapitre de cette thèse, il est important de souligner que des images photographiques qui précèdent l'invention de la caméra numérique et des médias sociaux nous encourageaient déjà à penser une indétermination des valeurs accordées à la photographie. C'est le cas du *Saut dans le vide* d'Yves Klein, image qui existe déjà dans la multiplicité et qui nous permet de poser des questions importantes sur le statut de l'image artistique. En plus de problématiser l'autorité de l'image, partagée entre Klein qui performe pour la caméra et Shunk/Kender à la prise de vue et au collage photographique, l'analyse du *Saut dans le vide* démontre la succession de rôles que joue la photographie : d'œuvre d'art à document, de preuve à fiction. Au cours des siècles suivants, l'image de la performance de Klein est devenue un script qui en appelle à l'aspect performatif de la photographie : si le *Saut dans le vide* s'est vu retravaillé par amateurs et artistes dans les décennies subséquentes à sa création, Klein fait lui-même un clin d'oeil (volontaire ou non) à des pratiques amateurs du 19e siècle. Le cas de Klein nous permet ainsi de considérer une photographie qui ne serait plus moderniste (soit rattachée à ses conditions techniques), ou postmoderniste (soit rattachées à une critique par l'esthétique de ses conditions idéologiques). La photographie serait maintenant métamoderne, préférant aux positionnements fermes des deux régimes présents l'oscillation entre la chose et son contraire, souvent intégrés au sein d'une seule et même image.

Au début de cette thèse, nous avons considéré un écart potentiel entre photographie et magie. La magie a ce caractère d'obscurcissement qui semble opposé au médium photographique, qui aurait pour fonction de faire voir, de réduire l'écart, de le ramener au regard. Pourtant, la photographie a longtemps été une alliée de la magie, qui

comptait sur sa capacité de manipulation et sur l'aura de véracité qui l'accompagnait pour leurrer le regard, pour faire voir autrement, pour truquer. On remarquait aussi que la magie s'était immiscée dans la photographie par le commerce et que la simplicité de l'opération photographique, après la révolution Kodak (Brunet 2000), participait de cette magie. La photographie avait maintenant le charme de l'aisance. Force est de constater que cette aisance structure encore nombre de nos échanges avec les images.

À un moment où l'image photographique s'intègre avec insistance dans toutes les sphères du quotidien, il devient urgent de contrer la *pensée magique* de la photographie. Nous insistons finalement sur le *logique* de technologique, croyant que toute production imagière doit s'accompagner d'une réflexion profonde sur les visées et les portées de cette production. Cela vaut pour les images reçues comme artistiques, qui se doivent d'être réfléchies en dehors de leur cadre esthétique, comme pour les images d'amateurs, qui questionnent certaines des barrières établies entre art et non-art, entre document et fiction. Il convient ici, une dernière fois, de citer Heidegger : « [P]lus nous nous questionnons en considérant l'essence de la technique et plus l'essence de l'art devient mystérieuse. » (Heidegger 1958, 48). Plus que jamais, l'art se dévoile comme un espace critique, qui (nous) questionne autant qu'il (nous) réfléchit, tant que nous y restions sensibles.

BIBLIOGRAPHIE

Monographies, chapitres de livres, sites web et catalogues d'exposition

AGAMBEN, Giorgio (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Paris : Payot et Rivages.

ADORNO, Theodor W. et Max HORKHEIMER (1974). *La dialectique de la raison : fragments philosophiques*. Paris : Gallimard.

ADORNO, Theodor W. (2005). *Minimia Moralia: Reflections from Damaged Life*. Londres : Verso.

ANGELOU, Maya (1990). *I Shall Not Be Moved*. New York : Random House.

ARAGO, François (1839). *Rapport de M. Arago sur le daguerréotype, lu à la séance de de la Chambre des députés, le 3 juillet 1839, et à l'Académie des sciences, séance du 19 août*. Paris : Bachelier. En ligne. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1231630/f7>. Consulté le 28 août 2018.

ATILF (2014a). « Crise ». *Trésor de la langue française*. En ligne. <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1169837235;>. Consulté le 27 avril 2014.

ATILF (2014b). « Technologie ». *Trésor de la langue française*. En ligne. <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=1086300000;r=1;nat=;sol=0>. Consulté le 29 avril 2014.

AUERBACH, Erich (2003). *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Traduit de l'allemand et commenté par Willard R. Trask. Princeton : Princeton University Press.

AZOULAY, Ariella (2008). *The Civil Contract of Photography*. Cambridge : MIT Press.

BAQUÉ, Dominique (dir.) (1993). *Les documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*. Paris : Jacqueline Chambon.

BARBOZA, Pierre (1996). *Du photographique au numérique. La parenthèse indicielle dans l'histoire des images*. Paris : L'Harmattan.

BARTHES, Roland (1957). *Mythologies*. Collection Points. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1975). *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1977a). *Poétique du récit*. Collection Points. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1977b). *Fragments d'un discours amoureux*. Collection Tel Quel. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1980). *La chambre claire : notes sur la photographie*. Paris : Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil.

BARTHES, Roland (1982 [1964]). « Rhétorique de l'image ». *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris : Seuil. pp. 25-42.

BARTHES, Roland (2002). *Le neutre : notes de cours au Collège de France, 1977-1978*. Paris : Seuil et IMEC.

BARTHES, Roland (2007 [1977-8]). *The Neutral: Lecture Course at the College de France*. New York : Columbia University Press.

BATCHEN, Geoffrey (1997). *Burning with Desire: the conception of photography*. Cambridge : MIT Press.

BATCHEN, Geoffrey (2000). *Each Wild Idea. Writing Photogtaphy History*. Cambridge : MIT Press.

BATCHEN, Geoffrey (éd.) (2009). *Photography Degree Zero: Reflections on Barthes' Camera Lucida*. Cambridge : MIT Press.

BATCHEN, Geoffrey, Homi K. BHABHA et Taryn SIMON (2011). *A Living Man Declared Dead and Other Chapters*. Londres : Mack.

BAUDRILLARD, Jean (1981). *Simulacres et simulations*. Paris : Galilée.

BAZIN, André (1958). « Ontologie de l'image photographique ». *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris : Éditions du Cerf, pp. 9-17.

BECKER, Howard S. (2008). *Art Worlds*. Édition revue et augmentée. Berkeley : University of California Press.

BECKER, Karin E. (2003 [1992]). « Photojournalism and the Tabloid Press ». Liz Wells (éd.), *The Photography Reader*. Londres : Routledge, pp. 291-307.

BELSEY, Catherine (2002 [1980]). *Critical Practice*. Londres : Routledge.

BELTING, Hans (2004). *Pour une anthropologie des images*. Paris : Gallimard.

BENJAMIN, Walter (2000). *Oeuvres*. Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch. Collection Folio essais. Paris : Gallimard, 3 vol.

BENJAMIN, Walter (2003). *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Allia.

BERGER, Arthur Asa (2011). *Seeing Is Believing*. Whitby : McGraw-Hill Publishing.

- BERGER, John (1972). *Ways of Seeing*. Londres : Penguin.
- BERGER, John (1992). *About Looking*. New York : Vintage.
- BERNIER, Christine (2002). *L'art au musée : de l'œuvre à l'institution*. Paris : Harmattan.
- BEWES, Timothy (2002). *Reification, or the Anxiety of Late Capitalism*. New York : Verso.
- BHABHA, Homi K. (1994). *The Location of Culture*. New York et Londres : Routledge.
- BIGELOW, Jacob (1831). *Elements of Technology*. Deuxième édition revue et augmentée. Boston : Hillard, Gray, Little and Wilkins.
- BOETZKES, Amanda et Aron VINEGAR (éds.). (2014). *Heidegger and the Work of Art History*. Surrey : Ashgate.
- BOLTON, Richard (éd.) (1989). *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*. Cambridge : MIT Press.
- BOOTH, Wayne (1974). *The Rhetoric of Irony*. Chicago : University of Chicago Press.
- BOURDIEU, Pierre (dir.) (1965). *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris : Éditions de Minuit.
- BOURRIAUD, Nicolas (1998). *Esthétique relationnelle*. Paris : Les Presses du Réel.
- BOURRIAUD, Nicolas (2010). *Radical : pour une esthétique de la globalisation*. Paris : Denoël.
- BRACONNIER, Céline et Jean-Yves DORMAGEN (2007). *La démocratie de l'abstention*. Collection Folio actuel. Paris : Gallimard.
- BRIGHT, Susan (2005). *La photographie contemporaine*. Paris : Textuel.
- BRUNET, François (2000). *La Naissance de l'idée de photographie*. Paris : Presses universitaires de France.
- BRYANT, Levi K. (2011). *The Democracy of Objects*. Ann Arbor : MPublishing.
- BURGIN, Victor (éd.) (1982). *Thinking Photography*. London : Macmillan.
- CADAVA, Eduardo (1998). *Words of Light. Theses on the Photography of History*. Deuxième édition. Princeton : Princeton University Press.
- CALLINICOS, Alex (1991). *Against Postmodernism: A Marxist Critique*. Cambridge : Polity.

CASTELLS, Manuel (2010). *The Rise of the Network Society*. Deuxième édition. Oxford : Wiley-Blackwell.

CERTOMA, Chiara, Nicola CLEWER et Doug ELSEY (éds.) (2012). *The Politics of Space and Place*. Cambridge : Cambridge Scholars Publishing.

CHEVRIER, Jean-Francois et James LINGWOOD (éds.). (1989). *Une autre objectivité*. Catalogue d'exposition (Paris, Centre national des arts plastiques / Milan, Centre pour l'art contemporain Luigi Pecci). Milan : Idea Books.

CIPA (2018). « Production, Shipment of Digital Still Cameras ». *Camera & Imaging Products Association*. En ligne. http://www.cipa.jp/stats/documents/e/dw-201804_e.pdf. Consulté le 2 juin 2018.

CLAYSSSEN, Jacques (1996). « Digital (R)evolution ». Ameluxen *et. al.* (éd.). *Photography after Photography : Memory and Representation in the Digital Age*. Amsterdam : G+B Arts, pp. 73-80.

COLOMINA, Beatriz (2006). *Thomas Demand*. Catalogue d'exposition (Londres, Serpentine Gallery, 6 juin au 30 août 2006). Munich : Schirmer/Mosel.

COTTON, Charlotte (2004). *Photography and Art Today*. Londres : Thames and Hudson.

COUSINEAU-LEVINE, Penny (2003). *Faking Death: Canadian Art Photography and the Canadian Imagination*. Montréal/Kingston : McGill-Queen's University Press.

CRARY, Jonathan (1992). *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*. Cambridge : MIT Press.

CRARY, Jonathan (2013). *24/7. Late Capitalism and the Ends of Sleep*. Londres : Verso.

CRIMP, Douglas (1993). *On the Museum's Ruins*. Cambridge : MIT Press.

CROSSLEY, Nick et John M. ROBERTS (2004). *After Habermas: new perspectives on the public sphere*. Oxford : Blackwell.

CULLER, Jonathan (2001). *Barthes. A Very Short Introduction*. Oxford : Oxford University Press.

DAMISCH, Hubert (2001). *La Dénivelée. À l'épreuve de la photographie*. Paris : Seuil.

DALLET, Tim *et. al.* (1999). *Image/Duration: Installations of the Moving Image*. Catalogue d'exposition (Ottawa, Gallery 101, 16 mai 1996-13 mars 1998). Ottawa : Gallery 101.

DAVIS, Ben (2013). *9.5 Theses on Art and Class*. Chicago : Haymarket Books.

- DE CERTEAU, Michel (1991). *L'invention du quotidien. Arts de faire*. Paris : Gallimard.
- DE MUL, Jos (2010). *Cyberspace Odyssey. Towards a Virtual Ontology and Anthropology*. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars.
- DEMAND, Thomas *et. al.* (2009). *Nationalgalerie*. New York : Steidl.
- DELEUZE, Gilles (1968). *Différence et répétition*. Paris : Presses Universitaires de France.
- DELEUZE, Gilles (2015 [1987]). « Qu'est-ce que l'acte de création ? ». *Les cours de Gilles Deleuze*. En ligne. <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=134&groupe=Conf%E9rences&langue=1>. Consulté le 20 mars 2015.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATARRI (1980). *Capitalisme et schizophrénie, tome 2 : Mille Plateaux*. Paris : Éditions de Minuit.
- DEWEY, John (2005 [1934]). *Art as Experience*. New York : Perigree.
- DOYLE, Jennifer (2013). *Hold It Against Me: Difficulty and Emotion in Contemporary Art*. Durham : Duke University Press.
- DREYFUS, Hubert L. et Mark A. WRATHALL (eds.). (2005). *A Companion to Heidegger*. Malden : Blackwell Press.
- DUBOIS, Philippe (1990). *L'acte photographique et autres essais*. Paris : Nathan.
- EISENMANN, Peter (1988). « Blue Line Text ». In Victor E. Taylor et Charles E. Winquist (éds.). *Postmodernism: Legal studies, psychoanalytic studies, visual arts and architecture*. London : Taylor and Francis, pp. 354-358.
- ELKINS, Frank (1965). *New World's Fair 1964-1965. For Release: Tuesday, March 9, 1965*. Communiqué de presse. New York : New World's Fair. En ligne. <https://www.worldsfairphotos.com/nywf64/fair-corp/press-release-3-65-r6.pdf>. Consulté le 2 août 2017.
- ELKINS, James (éd.) (2007). *Visual Literacy*. Londres : Routledge.
- ELKINS, James (éd.) (2008). *Photography Theory*. Londres : Routledge.
- ELKINS, James (2011). *What Photography Is*. Londres : Routledge.
- FALCON, Alvaris (2012). « Levitation Photography: 65 Stunning Examples ». *Hongkiat*. En ligne. <https://www.hongkiat.com/blog/levitation-photography/>. Consulté le 25 août 2018.
- FEENBERG, Andrew (1999). *Questioning Technology*. Londres : Routledge.

- FEENBERG, Andrew (2014). *Pour une théorie critique de la technique*. Traduit de l'anglais par Iketnuk Arnaq et Véronique Dassas. Montréal : Lux.
- FISHER, Mark (2009). *Capitalist Realism. Is There No Alternative?*. Winchester : Zero Books.
- FLUSSER, Vilem (1999). *The Shape of Things: A Philosophy of Design*. Londres : Reaktion Books.
- FLUSSER, Vilém (2000). *Towards a Philosophy of Photography*. Londres : Reaktion Books.
- FLUSSER, Vilém (2011). *Into the Universe of Technical Images*. Traduit par Nancy Ann Roth. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- FLUSSER, Vilém (2014). *Gestures*. Traduit par Nancy Ann Roth. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- FONTENAY-AUX-ROSES (2017). « 1960-2010. 50^e anniversaire du Saut dans le vide d'Yves Klein à Fontenay-aux-Roses ». *Mairie de Fontenay-aux-Roses*. En ligne. https://www.fontenay-aux-roses.fr/fileadmin/fontenay/MEDIA/decouvrir_la_ville/histoire/Publications/Etudes/Vitrines_Klein.pdf. Consulté le 7 août 2017.
- FOSTER, Hal (1996). *The Return of The Real*. Cambridge : MIT Press.
- FOUCAULT, Michel (1969). *L'archéologie du savoir*. Collection sciences humaines. Paris : Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1990 [1966]). *Les mots et les choses*. Collection tel. Paris : Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1993 [1975]). *Surveiller et punir*. Collection tel. Paris : Gallimard.
- FRANKLIN, Ursula (1999). *The Real World of Technology*. Deuxième édition. Toronto : Anansi Press.
- FRASER, Marie (éd.) (2007). *Explorations narratives*. Montréal : Mois de la photo à Montréal.
- FRIED, Michael (1980). *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Oakland : University of California Press.
- FRIED, Michael (1998 [1967]). *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago : University of Chicago Press.
- FRIED, Michael (2008). *Why Photography Matters as Art as Never Before*. New Haven : Yale University Press.

FRIED, Michael (2014). *Another Light. Jacques-Louis David to Thomas Demand*. New Haven : Yale University Press.

FRIELING, Rudolf et. al. (éd.) (2008). *The Art of Participation: 1950 to Now*. Catalogue d'exposition (San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 8 novembre 2008 au 8 février 2009). New York : Thames and Hudson.

FRIZOT, Michel (2001). *Nouvelle histoire de la photographie*. Paris : Larousse.

GLAZER, Ya'ara Gil (2016). « A New Kind of History? The Challenges of Contemporary Histories of Photography ». Kamila Kuc et Joanna Zylinska (éds.) *Photomediations: A Reader*. London : Open Humanities Press. En ligne.
http://openhumanitiespress.org/books/download/Kuc-Zylinska_2016_Photomediations-A-Reader.pdf. Consulté le 2 août 2016.

GRAMSCI, Antonio (2012 [1971]). *Selections from the Prison Notebooks*. New York : International Publishers.

GREEN, David et Joanna LOWRY (2004). « From presence to the performative: rethinking photographic indexicality. ». David GREEN (éd.), *Where is the Photograph?*. Brighton : Photoworks/Photoforum, pp. 47-62.

GREENBERG, Clement (1971). *Art and culture*. New York : Beacon Press.

GREGOTTI, Vittorio (1996). *Inside Architecture*. Cambridge : The MIT Press.

GUNTHER, André (1999). *La conquête de l'instantané : archéologie de l'imaginaire photographique en France (1841-1895)*. Thèse de doctorat. Paris : École des Hautes Études en Sciences Sociales.

GUNTHER, André et Michel POIVERT (dir.) (2007). *L'art de la photographie : des origines à nos jours*. Paris : Citadelles et Mazenod.

HABERMAS, Jürgen (1968). « Technology and Science as Ideology ». *Towards a Rational Society : Student Protest, Science and Politics*. Boston : Beacon Press.

HABERMAS, Jürgen (1978). *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*. Paris : Payot.

HALL, Stuart (éd.) (1997). *Representation: cultural representations and signifying practices*. Londres : SAGE.

HAND, Martin (2012). *Ubiquitous Photography*. Cambridge : Polity.

HARRIES, Karsten (2009). *Art Matters. A Critical Commentary on Heidegger's « The Origin of the Work of Art »*. Dordrecht : Springer.

- HARMAN, Graham (2011). *The Quadruple Object*. Winchester : Zero Books.
- HARTOG, François (2003). *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris : Seuil.
- HARTLEY, George (2003). *The Abyss of Representation: Marxism and the postmodern sublime*. Durham : Duke University Press.
- HARVEY, David (1989). *The Condition of Postmodernity. An Inquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford : Blackwell.
- HAUDRICOURT, André-Georges (1987). *La technologie, science humaine. Recherches d'histoire et d'ethnologie des techniques*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- HAWTHORNE, Susan (2002). *Wild Politics : Feminism, Globalisation, Bio/diversity*. Melbourne : Spinifex Press.
- HEIDEGGER, Martin (1958 [1953]). « La question de la technique ». *Essais et conférences*. Traduit par André Préau. Paris : Gallimard. En ligne. http://www.jpbu.fr/philo/notions/travail/Heidegger_La-question-de-la-technique.rtf. Consulté le 25 septembre 2014.
- HEIDEGGER, Martin (2000). *The Question Concerning Technology and Other Essays*. New York : Harper and Row.
- HEIDEGGER, Martin (2002). « The Origin of the Work of Art ». *Off the Beaten Track*. Traduit par Julian Young et Kenneth Haynes. Cambridge : Cambridge University Press, pp. 1-56.
- HEIDEGGER, Martin (2004). *The Essence of Truth: On Plato's Parable of the Cave and the Theaetetus*. London : Bloomsbury.
- HEIFERMAN, Marvin (2012). *Photography Changes Everything*. New York : Aperture, 263 p.
- HEINICH, Nathalie (2005). *L'élite artiste : Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris : Gallimard.
- HENISCH, Heinz K. et Bridget A. HENISCH (1998). *Positive Pleasures: Early Photography and Humor*. University Park : Pennsylvania State University Press.
- HIRSCH, Robert (1999). *Seizing the Light: A History of Photography*. New York : McGraw-Hill.
- HUTCHEON, Linda (1988). *A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction*. New York : Routledge.

- HUTCHEON, Linda (1989). *The Politics of Postmodernism*. New York : Routledge.
- IDHE, Don (2010). *Heidegger's Technologies. Postphenomenological Perspectives*. New York : Fordham University Press.
- INTERNET ARCHIVE (2018). *www.rio2016.com/en/photos – August 8 Caption*. IEn ligne.
<https://web.archive.org/web/20160808094001/https://www.rio2016.com/en/photos>.
 Consulté le 25 août 2018.
- INTERNET ARCHIVE (2018). *www.rio2016.com/en/photos – August 9 Caption*. IEn ligne. En ligne.
<https://web.archive.org/web/20160809050544/https://www.rio2016.com/en/photos>.
 Consulté le 25 août 2018.
- JAMES, Sarah Edith (2009). « Taryn Simon, Photography Between the Image and the Word. An American Index of the Hidden and Unfamiliar ». *The Deutsche Börse Photography Prize 2009*. Londres : The Photographers' Gallery. En ligne.
http://tarynsimon.com/docs/Taryn_Simon%20Sarah_James_Text_2009.pdf. Consulté le 12 juin 2015.
- JAMESON, Fredric (1991). *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*. Durham : Duke University Press.
- JAMESON, Fredric (1998). *The Cultural Turn: Selected writings on the Postmodern, 1983-1998*. London : Verso.
- JOSELIT, David (2012). *After Art*. Princeton : Princeton University Press.
- JURGENS, Martin (2009). *The Digital Print: Identification and Preservation*. Los Angeles : Getty Conservation Institute.
- KANT, Immanuel (1979). *Critique de la faculté de juger*. Paris : Vrin.
- KELSEY, Robin et Blake STIMSON (éds.) (2008). *The Meaning of Photography*. New Haven : Yale University Press.
- KEMBER, Sarah (2003 [1996]). « The Shadow of the Object: Photography and Realism ». Liz WELLS (éd.), *The Photography Reader*. Londres : Routledge, pp. 202-217.
- KNOW YOUR MEME (2016). « #SochiProblems ». *Know Your Meme*. En ligne.
<http://knowyourmeme.com/memes/sochiproblems>. Consulté le 9 août 2016.
- KRAUSS, Chris (2011). *Where Art Belongs*. Cambridge : MIT Press.

KRAUSS, Rosalind (1990). *Le photographique. Pour une théorie des écarts*. Paris : Macula.

KRAUSS, Rosalind (2000). *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Cambridge : MIT Press.

KWON, Miwon (2000). *One Place After Another: site-specific art and locational identity*. Cambridge : MIT Press.

LACK, Anthony (2014). *Martin Heidegger on Technology, Ecology and the Arts*. Basingstoke : Palgrave Pivot.

LATOUR, Bruno (1991a). *Nous n'avons jamais été modernes : essai d'anthropologie symétrique*. Paris : La Découverte.

LATOUR, Bruno (1991b). « Technology is society made durable ». John Law (éd.). *A Sociology of Monsters : Essays on power, technology and domination*. Londres : Routledge, pp. 103-131.

LATOUR, Bruno (2007). « Paris ville invisible : le plasma ». Christine Macel, Daniel Birnbaum et Valérie Guillaume (dir.) *Airs de Paris*. Paris : ADGP, pp. 260-263. En ligne. <http://www.bruno-latour.fr/node/243>. Consulté le 2 juin 2016.

LATOUR, Bruno (2012). *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes*. Paris : La Découverte.

LATOUR, Bruno et Peter WEIBEL (2005). *Making Things Public : Atmospheres of Democracy*. Cambridge : MIT Press.

LAVOIE, Vincent (2001). *L'instant-monument. Du fait divers à l'humanitaire*. Montréal : Dazibao.

LEFEBVRE, Henri (2000). *La production de l'espace*. Paris : Anthropos.

LIPKIN, Jonathan (2006). *Révolution numérique : une nouvelle photographie*. Paris : La Martinière.

LISTER, Martin (2003 [1995]). « Introduction ». *The Photographic Image in Digital Culture*. Liz WELLS (éd.), *The Photography Reader*. Londres : Routledge, pp. 218-227.

LISTER, Martin (éd.) (2013). *The Photographic Image in Digital Culture*. Deuxième édition. Londres : Routledge.

LUSSIER, Réal et Olivier ASSELIN (1996). *L'effet cinéma*. Catalogue d'exposition. Montréal, Musée d'art contemporain, 13 octobre 1995-7 janvier 1996. Montréal : Musée d'art contemporain.

LYOTARD, Jean-François (1979). *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*. Paris : Éditions de Minuit.

MAGGIA, Filippo et Marinella VENANZI (éds.) (2007). *Yasumasa Morimura: Requiem for the XX Century. Twilight of the Turbulent Gods*. Catalogue d'exposition (Venise, Fondazione Bevilacqua La Maza, Galleria di Piazza San Marco, 8 juin au 8 octobre 2007). Milan : Skira.

MANOVICH, Lev (2001a). « Post-media aesthetics ». *manovich.net*. En ligne. http://manovich.net/content/04-projects/030-post-media-aesthetics/29_article_2001.pdf. Consulté le 25 août 2014.

MANOVICH, Lev (2001b). *The Language of New Media*. Cambridge : MIT Press.

MANOVICH, Lev et Geoffrey BATCHEN (sans date). « Entretien ». *manovich.net*. En ligne. http://manovich.net/LNM/Manovich_Batchen.htm. Consulté le 25 août 2014.

MALPAS, Jeff E. (2006). *Heidegger's Topology. Being, place, world*. Cambridge : MIT Press.

MARCOCI, Roxana (2005). *Thomas Demand*. Catalogue d'exposition (New York, MoMA, 4 mars au 30 mai 2005). New York : MoMA Press.

MCCLELLAN, Andrew (éd.) (2003). *Art and its publics: museum studies at the millenium*. Chichester : Wiley-Blackwell.

MEUNIER, Robert et Paul BAILLON (2018). « Effet Tcherenkov ». *Encyclopedia Universalis*. En ligne. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/effet-tcherenkov/>. Consulté le 25 août 2018.

MICHAUD, Éric (2003). *L'œuvre d'art totale*. Paris : Gallimard.

MICHAUD, Yves (1997). *La crise de l'art contemporain*. Paris : Presses universitaires de France.

MILLER, Denise (dir.) (1998). *Photography's Multiple Roles: Art, Document, Market, Science*. Chicago : Museum of Contemporary Photography and Columbia College Press.

MIRZOEFF, Nicholas (éd.) (1998). *The Visual Culture Reader*. Londres : Routledge.

MITCHELL, William J. (1992). *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-photographic Era*. Cambridge : MIT Press.

MITCHELL, W. J. T. (éd.) (1981). *On Narrative*. Chicago : University of Chicago Press.

MITCHELL, W. J. T. (1994). *Picture Theory*. Chicago : University of Chicago Press.

- MITCHELL, W. J. T. (2005). *What do pictures want?: the lives and loves of images*. Chicago : University of Chicago Press.
- MOHOLY-NAGY, Lazlo (1993). *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie*. Paris : Gallimard.
- MORTON, Timothy (2013). *Realist Magic: Objects, Ontology, Causality*. Ann Arbor : MPublishing.
- MUÑOZ, José Esteban (2009). *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York : New York University Press.
- NANCY, Jean-Luc (1996). *Être singulier pluriel*. Nouvelle édition augmentée. Paris : Galilée.
- NEWHALL, Beaumont (1982 [1937]). *The History of Photography: From 1839 to the present*. Cinquième édition. New York : Museum of Modern Art.
- NOBLE, Andrea et HUGHES, Alex (2003). *Phototextualities: intersections of photography and narrative*. Albuquerque : University of New Mexico Press.
- O'NEILL, Paul (2007). « The Curatorial Turn: From Practice to Discourse ». Judith Rugg (éd.). *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*. Chicago : Intellect, pp. 13-28.
- OLANDER, William (1987). *Fake*. Catalogue d'exposition (New York, New Museum of Contemporary Art, 7 mai-12 juillet). New York : New Museum of Contemporary Art.
- PANET, Florian (2012). *Le lieu habitable de Roland Barthes*. Mémoire de maîtrise. Grenoble : Université Stendhal (Grenoble 3), 126 f.
- PAULI, Lori (dir.) (2006). *La photographie mise en scène : créer l'illusion du réel*. Ottawa : Musée des Beaux-arts du Canada.
- PEIRCE, Charles Sanders (1982). *The Writings of Charles S. Peirce: A Chronological Edition*. Bloomington : Indiana University Press.
- QUARANTA, Domenico (2010). *Media, New Media, Postmedia*. Milan : Postmedia Books.
- RANCIÈRE, Jacques (1995). *La méésentente : politique et philosophie*. Paris : Galilée.
- RANCIÈRE, Jacques (2000). *Le partage du sensible : esthétique et politique*. Paris : La Fabrique.
- RANCIÈRE, Jacques (2003). *Le destin des images*. Paris : La Fabrique.
- RANCIÈRE, Jacques (2004). *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée.

- RANICÈRE, Jacques (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique.
- RANCIÈRE, Jacques (2011). *Aisthesis : scènes du régime esthétique de l'art*. Paris : Galilée.
- RAYAMAJHI, Arpana (éd.) (2014). *Dispose*. En ligne. <http://dispose.co>. Consulté le 25 août 2018.
- RESTANY, Pierre (1983). « Qui est Yves Klein? ». *Yves Klein*. Paris: Musée national d'art moderne.
- RAUNIG, Gerald (2013). *Factories of Knowledge, Industries of Creativity*. Cambridge : MIT Press.
- REXER, Lyle (2002). *Photography's Antiquarian Avant-Garde: The New Wave in Old Processes*. New York : Harry N. Abrams.
- RICOEUR, Paul (1991). *La configuration dans le récit de fiction*. Temps et récit, tome 2, collection Points. Paris : Seuil.
- RICOEUR, Paul (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil.
- RIFKIN, Jeremy (2011). *The Third Industrial Revolution*. Londres : Palgrave Macmillan.
- RIO 2016 (2016). « Photos ». *News*. En ligne. <https://www.rio2016.com/en/photos>. Consulté le 9 août 2016.
- RIOUT, Denys (2000). *Qu'est-ce que l'art moderne?*. Collection folio essais. Paris : Gallimard.
- RITCHIN, Fred (1990). *In Our Own Image: The coming revolution in photography*. New York : Aperture.
- RITCHIN, Fred (2008). *After Photography*. New York : W.W. Norton.
- ROBINS, Kevin (1996). *Into the Image: Culture and Politics in the Field of Vision*. Londres : Routledge.
- ROCHE, Maurice (2000). *Mega-Events and Modernity. Olympics and Expos in the Growth of Global Culture*. Londres : Routledge.
- ROSE, Gillian (2006). *Visual Methodologies: an introduction to the interpretation of visual materials*. Thousand Oaks : SAGE Publications.

- ROSENBERG, Eric (2008). « Photography is Over, If You Want It ». KELSEY, Robin et Blake STIMSON (éds.). *The Meaning of Photography*. New Haven : Yale University Press, pp. 190-193.
- ROSENBLUM, Naomi (2008). *A World History of Photography*. Quatrième édition. New York : Abbeville Press.
- ROSLER, Martha (2004). *Decoys and disruptions: selected writings, 1975-2001*. Cambridge : MIT Press.
- ROSS, Christine (2012). *The Past is The Present, It's the Future Too: The Temporal Turn in Contemporary Art*. Londres : Continuum.
- ROUILLÉ, André (2005). *La photographie : entre document et art contemporain*. Collection Folio. Paris : Gallimard.
- SCARRY, Elaine (1994). *Resisting Representation*. New York : Oxford University Press.
- SCHARFF, Robert C. et Val DUSEK (éds.) (2003). *Philosophy of Technology: The technological condition, an anthology*. Malden : Blackwell.
- SCHATZKI, Theodor S. et al. (éd.) (2000). *The Practice Turn in Contemporary Theory*. New York : Taylor and Francis.
- SCHILLER, Dan (1999). *Digital Capitalism. Networking the Global Market System*. Cambridge : MIT Press.
- SHAW, Jonathan (éd.) (2014). *Newfotoscapes*. Birmingham : Library of Birmingham.
- SHOLTZ, Janae (2015). *The Invention of a People. Heidegger and Deleuze on Art and the Political*. Edinburgh : Edinburgh University Press.
- SIMON, Taryn et al. (2008). *An American Index of the Hidden and Unfamilliar*. New York : Steidl.
- SIMON, Taryn et Peter NEUFELD (2008). *The Innocents*. New York : Umbrage.
- SIMON, Taryn (2010). *Contraband*. New York : Steidl.
- SIMON, Taryn (2018). *Taryn Simon*. En ligne. <http://tarynsimon.com/>. Consulté le 6 avril 2018.
- SIMONDON, Gilbert (2012 [1958]). *Du mode d'existence des objets techniques*. Nouvelle édition revue et corrigée. Paris : Aubier.
- SINCLAIR, Don (2002). *Examining an Interactive New Media Object: Laurie Anderson's Puppet Motel*. Mémoire de maîtrise. Toronto : York University. En ligne. <http://www.yorku.ca/dws/thesis/0-0.html>. Consulté le 12 août 2016.

- SLOTERDIJK, Peter (2009). *Terror from the Air*. Cambridge : MIT Press.
- SMITHSON, Robert (1996 [1965]). « Quick Millions ». Jack Flam (éd.) *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley : University of California Press, p. 3.
- SMITHSON, Robert (1996 [1969]). « Fragments of a Conversation ». Jack Flam (éd.) *Robert Smithson: The Collected Writings*. Conversation éditée par William C. Lipke. Berkeley : University of California Press, pp. 188-191.
- SMITHSON, Robert (1996 [1971]). « A Cinematic Atopia ». Jack Flam (éd.) *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley : University of California Press, pp. 138-142
- SMITHSON, Robert (1996 [c. 1971]). « Art Through the Camera's Eye ». Jack Flam (éd.) *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley : University of California Press, pp. 371-375.
- SONTAG, Susan (1977). *On Photography*. New York : Farrar, Straus & Giroux.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (2009). *Les subalternes peuvent-elles parler ?* Paris : Éditions Amsterdam.
- STEICHEN, Edward (éd.) (2002). *The Family of Man*. Catalogue réédité. New York : Museum of Modern Art.
- STIEGLER, Bernd (2008). « Photography as Medium of Reflection ». KELSEY, Robin et Blake STIMSON (éds.). *The Meaning of Photography*. New Haven : Yale University Press, pp. 194-197.
- STURKEN, Marita and Lisa CARTWRIGHT (2009). *Practices of Looking: an introduction to visual culture*. Oxford : Oxford University Press.
- SUKLA, Ananta Ch. (éd.) (2001). *Art and representation: contributions to contemporary aesthetics*. Westport : Praeger.
- TAGG, John (1993 [1988]). *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- TAGG, John (2009). *The Disciplinary Frame: Photographic Truths and the Capture of Meaning*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- TAMISIER, Marc (2007). *Sur la photographie contemporaine*. Collection Groupe EIDOS. Paris : Harmattan.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw (1980). *A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics*. London/Varsovie : Polish Scientific Publishers.

- TISSERON, Serge (1999). *Le mystère de la chambre claire : entre photographie et inconscient*. Collection Champs. Paris : Flammarion.
- THOMASSON, Amie L. (2007). *Ordinary Objects*. New York : Oxford University Press.
- TLOSTANOVA, Madina (2017). *Postcolonialism and Postsocialism in Fiction and Art*. New York : Springer.
- TRACHTENBERG, Alan (éd.) (1980). *Classic Essays on Photography*. Stony Creek : Leete's Island Books.
- TURNER, Luke (2011). *Metamodernist Manifesto*. En ligne. <http://www.metamodernism.org>. Consulté le 2 juin 2017.
- UMBRICO, Penelope (2011). *Photographs*. New York : Aperture.
- UMBRICO, Penelope (2018). *Suns (from Sunsets) from Flickr*. En ligne. <http://www.penelopeumbrico.net/index.php/project/suns/>. Consulté le 24 août 2018.
- UNION INTERNATIONALE DES TÉLÉCOMMUNICATIONS (2013). *Measuring the Information Society*. En ligne. http://www.itu.int/en/ITU-D/Statistics/Documents/publications/mis2013/MIS2013_without_Annex_4.pdf. Consulté le 28 janvier 2014.
- UNITED STATES DEPARTMENT OF ENERGY (2018). «Blue Ribbon Commission Visit ». *Hanford.gov*. En ligne. <https://www.hanford.gov/c.cfm/photogallery/gal.cfm/4195FA23-4F9C-4505-B4D5-CCAD20358BA9>. Consulté le 25 août 2018.
- VALÉRY, Paul (1928). « La conquête de l'ubiquité ». *Œuvres*, Tome 2 (Écrits sur l'art). Collection de la Pléiade. Paris : Gallimard, pp. 1412-1415.
- VAN GELDER, Hilde et Helen WESTGEEST (2011). *Photography Theory in Historical Perspective: case studies from contemporary art*. Chichester : Wiley-Blackwell.
- WALKER, Robert (2002). *Colour is Power*. Londres : Thames & Hudson.
- WARK, Mckenzie (2007). *Gamer Theory*. Cambridge : Harvard University Press.
- WEBB, Jen (2009). *Understanding Representation*. Londres : SAGE.
- WEI, Li (2018). *Li Wei Art*. En ligne. <http://www.liweiart.com>. Consulté le 25 août 2018.
- WELLS, Liz (dir.) (2000). *Photography: A Critical Introduction*. Deuxième édition. New York : Routledge.
- WELLS, Liz (éd.) (2003). *The Photography Reader*. Londres : Routledge.

WHEELER, Tom (2002). *Phototruth or photofiction: ethics and media imagery in the digital age*. Mahwah : Lawrence Erlbaum Associates.

WILLKE, Helmut (2005). « Atopia, the Plus ultra of the nation-state's self-encirclement ». Stefan Bidner et Thomas Feuerstein (éds.). *Plus ultra. Beyond Modernity ?*. Traduit de l'allemand par Daniel Ostermann. Frankfurt am Main : Christoph Kellerrevolver Verlag. En ligne. http://www.myzel.net/biophily/moderne/willke_pu_en.html. Consulté le 23 août 2017.

WOLF, Sylvia (2010). *The Digital Eye: Photographic Art in the Digital Age*. Catalogue d'exposition (Washington, Corcoran Gallery of Art). New York : Prestel.

WOMBELL, Paul (éd.) (1991). *Photovideo: Photography in the age of the computer*. Londres : Rivers Oram Press.

WORLD ROWING FEDERATION (2016). *FISA Update on the Water Quality at Lagoa Rodrigo de Freitas*. En ligne. http://www.worldrowing.com/mm/Document/General/General/11/91/73/FISAupdateontheRioLagoa120615a_Neutral.pdf. Consulté le 11 août 2016.

YOUNG, Julian (2001). *Heidegger's Philosophy of Art*. Cambridge : Cambridge University Press.

Articles de périodiques et de magazines

ABRAMSON, Seth (2015). « Situating Zavarzadean Metamodernism, #2: Metamodernism Across the Disciplines ». En ligne. <http://metamoderna.org/situating-zavarzadean-metamodernism-2-metamodernism-across-the-disciplines?lang=en>. Consulté le 2 juin 2017.

ALBERS, Kate Palmer (2013). « Abundant Images and the Collective Sublime ». *Exposure*, vol 46, n°2 (automne). pp. 4-14. En ligne. <http://circulationexchange.org/articles/abundantimages.html>. Consulté le 2 juin 2017.

ASSOCIATED PRESS (2016). « 'Welcome to Hell': Rio police protest financial disaster ahead of Olympics ». *The Guardian*, édition du 28 juin. En ligne. <https://www.theguardian.com/sport/2016/jun/28/rio-olympics-safety-security-budgets-cut>. Consulté le 21 juillet 2016.

AUSLANDER, Philip (2006). « The Performativity of Performance Documentation ». *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 28, n°3 (septembre), pp. 1-10.

AZUL, Rafael (2016). « Rio Olympics: Reviving the methods of dictatorship ». *World Socialist Web Site*. En ligne. <http://www.wsws.org/en/articles/2016/08/09/olymp-a09.html>. Consulté le 10 août 2016.

BARBARA, Vanessa (2016). « Brazil's Olympic Catastrophe ». *The New York Times Sunday Review*, édition du 1. juillet. En ligne. http://www.nytimes.com/2016/07/03/opinion/sunday/brazils-olympic-catastrophe.html?_r=0. Consulté le 10 août 2016.

BARTHES, Roland (1961). « Le message photographique ». *Communications*, vol. 1, n°1, pp. 127-138.

BAUDRILLARD, Jean (1986). « L'Utopie réalisée ». *French Review*, vol. 60, n°1 (octobre), pp. 2-6.

BATCHEN, Geoffrey (1994). « Phantasm. Digital Imaging and the Death of Photography ». *Aperture*, n°136 (été), pp. 46-51.

BATCHEN, Geoffrey (2008). « Les snapshots. L'histoire de l'art et le tournant ethnographique ». *Études photographiques*, n°22 (octobre), pp. 4-37.

BATCHEN, Geoffrey et Nell McClister (2008). « Taryn Simon ». *Museo*. En ligne. <http://www.museomagazine.com/TARYN-SIMON>. Consulté le 23 mars 2013.

BECKER, Howard S. (1974). « Art as Collective Action ». *American Sociological Review*, vol. 39, n°6 (décembre), pp. 767-776.

BEERS, Lucy Mae (2016). « What happens when the carnival moves on: Incredible photos show the decaying former Olympic sites across the world - from Germany in 1936 to Beijing in 2008 ». *Daily Mail Australia*, édition du 9 août. En ligne. <http://www.dailymail.co.uk/news/article-3730579/As-Rio-Olympics-kicks-erie-photographs-reveal-derelict-sites-past-games.html>. Consulté le 10 août 2016.

BELLINI, Andrea (2005). « Thomas Demand ». *Flash Art* (mai/juin), pp. 100-103.

BEMMA, Adam (2009). « MAP – Make art public ». *Spacing Montreal*. En ligne. <http://spacing.ca/montreal/2009/11/22/map-make-art-public/>. Consulté le 5 août 2018.

BENJAMIN, Walter (1983 [1931]). « Petite histoire de la photographie ». *Études photographiques*, n°1. En ligne. <http://etudesphotographiques.revues.org/99?lang=fr>. Consulté le 16 juillet 2014.

BERGER, Jonah A. et Katherine L. MILKMAN (2009). « What Makes Online Content Viral ? ». *SSRN*. En ligne. http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1528077. Consulté le 2 février 2014.

BHABHA, Homi (2011). « Beyond Photography ». *Taryn Smon. A Living Man Declared Dead and Other Chapters 1 – XVIII*. En ligne. http://tarynsimon.com/essays-videos/docs/Beyond%20Photography_Homi%20Bhabha.pdf. Consulté le 20 août 2018.

BLASCHKE, Estelle (2009). « Jeff Wall. Near Documentary. Proche de l'image documentaire ». *Conserveries mémorielles*, n°6. En ligne. <http://cm.revues.org/390?lang=en>. Consulté le 22 juin 2014.

BOYADJIAN, Mirna (2015). « Taryn Simon. D'une archéologie du social à une esthétique du dévoilement ». *Jeu de Paume*. En ligne. <http://lemagazine.jeudepaume.org/2015/04/taryn-simon-an-american-index-of-the-hidden-and-the-unfamiliar-dune-archeologie-du-social-a-une-esthetique-du-devoilement-34/>. Consulté le 2 mai 2015.

BUCHLOH, Benjamin H. D. (1984). « From Faktura to Factography ». *October*, n°30, pp. 82-119.

CAMPOY, Ana (2016). « Rio's poor fear the Olympic legacy will be repression, militarization, and war ». *Quartz*, édition du 16 août. En ligne. <http://qz.com/758062/rio-olympics-2016-favelas-legacy/>. Consulté le 17 août 2016.

CASTELLS, Manuel et Peter HALL (1994). « Technopoles of the World: The Making of Twenty-First-Century Industrial Complexes ». *University of Illinois at Urbana-Champaign's Academy for Entrepreneurial Leadership Historical Research Reference in Entrepreneurship*. En ligne.

http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1496180. Consulté le 23 mars 2013.

CHAMBERS, Samuel A. (2011). « Jacques Rancière and the problem of pure politics ». *European Journal of Political Theory*, vol. 10, n° 3, pp. 303-326.

CHÉROUX, Clément (2004). « Les discours de l'origine. À propos du photogramme et du photomontage ». *Études Photographiques* n°14, (janvier), pp. 34-61.

CHUNCHEN, Wang (2008). « Towards the infinite space: On Li Wei's performance photography ». *Li Wei*. En ligne.
http://www.liweiart.com/english/press_htm/text_htm/2008Wang%20Chunchen_text.htm. Consulté le 15 mars 2012.

COLE, Andrew (2013). « The Call of Things. A Critique of Object-Oriented Ontologies ». *Minnesota Review*, vol. 80, pp. 106-118.

COSTELLO, Diarmuid (2008). « On the Very Idea of a 'Specific' Medium. Michael Fried and Stanley Cavell on Painting and Photography as Arts ». *Critical Inquiry*, vol. 34, n°2 (hiver), pp. 274-312.

COSTELLO, Diarmuid (2012). « The Question Concerning Photography ». *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 70, n°1 (hiver). En ligne.
<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1540-6245.2011.01502.x/epdf>. Consulté le 28 avril 2014.

COSTELLO, Diarmuid et Dawn PHILLIPS (2009). « Automatism, Causality and Realism. Foundational Problems in the Philosophy of Photography ». *Philosophy Compass*, vol. 4, n°1, pp. 1-21.

COSTELLO, Diarmuid et Margaret IVERSEN (2012). « Photography between Art History and Philosophy ». *Critical Inquiry*, vol. 38, n°4 (été). En ligne.
http://www2.warwick.ac.uk/fac/soc/philosophy/people/faculty/costello/ci_costello_iversen_intro.pdf. Consulté le 13 juin 2014.

COSTELLO, Diarmuid et Dominic MCIVER LOPES (2012). « Introduction. The Media of Photography ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 70, n°1 (hiver). En ligne.
<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1540-6245.2011.01493.x/pdf>. Consulté le 13 juin 2014.

CRIMP, Douglas (1980). « The Photographic Activity of Postmodernism ». *October*, n°15, pp. 91-101.

DE DUVE, Thierry (1977). « À propos du readymade », *Parachute*, n°7 (été), pp. 19-22.

DE DUVE Thierry (1978). « Time Exposure and Snapshot: The Photograph as Paradox ». *October*, n°5, pp. 113-125.

DE DUVE, Thierry (1989). « Yves Klein, or The Dead Dealer ». *October*, n°49, pp. 72-90.

DELACROIX, Eugène (1987 [1850, 1859]). « À propos d'une méthode de dessin » et « Extrait du Journal ». Michel Frizot et Françoise Ducros (dir.), *Du bon usage de la photographie. Une anthologie de textes*. Paris : CNP, pp. 21-25.

DENQUIN, Jean-Marie (2010). « Pour en finir avec la crise de la représentation ». *Jus Politicum, revue de droit politique*. n°4. En ligne. <http://www.juspoliticum.com/Pour-en-finir-avec-la-crise-de-la.html>. Consulté le 23 mars 2013.

DERRIDA, Jacques (1996). « Aletheia ». Traduit du japonais. William Blake et Co. (éd.), *Nous avons voué notre vie à des signes*. Bordeaux : William Blake et Co.

DERRIDA, Jacques (2010). « Aletheia ». Traduit du français. *Oxford Literary Review*, vol. 32, pp. 169-188.

DUCHESNEAU, Pierre (2014). « Sotchi, ville... fantôme? ». *L'actualité*, édition du 9 mai. En ligne. <http://www.lactualite.com/societe/le-fouineur/sotchi-ville-fantome/>. Consulté le 18 juillet 2016.

DURANT, Mark Alice (2012). « Taryn Simon ». *Saint Lucy*. En ligne. <http://saint-lucy.com/conversations/taryn-simon/>. Consulté le 2 avril 2013.

EILAND, Howard (1982). « Heidegger's Etymological Web ». *boundary 2*, vol. 10, n°2 (hiver), pp. 39-58.

FISSET, Daniel (2016). « Par-delà l'ère du post-photographique. La reconsidération de la photographie comme technologie transhistorique et l'American Index of the Hidden and Unfamiliar de Taryn Simon ». *Captures*, vol. 1, n°1 (mai). En ligne. <http://revuecaptures.org/article-dune-publication/par-del%C3%A0-l%E2%80%99%C3%A8re-du-post-photographique>. Consulté le 4 juin 2018.

FITZPATRICK, Andrea D. (2007). « The Movement of Vulnerability: Images of Falling and September 11 ». *Art Journal*, vol. 66, n°4, pp. 84-102.

FLIPO, Fabrice (2014). « Heidegger et les critiques de la technique : une clarification des enjeux ». *Sens public*. En ligne. http://sens-public.org/IMG/pdf/SensPublic_FFliipo_Heidegger_et_technique_.pdf. Consulté le 2 mars 2015.

FOSTER, Hal *et al.* (2009). « Questionnaire on the Contemporary ». *October*, n°130, pp. 3-124.

FOSTER, Hal (2010). « Contemporary Extracts ». *e-flux journal*, n°12. En ligne. <http://www.e-flux.com/journal/contemporary-extracts/>. Consulté le 21 juillet 2016.

FOUCAULT, Michel (1984 [1967]). « Des espaces autres ». *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5 (octobre), pp. 46-49.

FRIED, Michael (1967). « Art and Objecthood ». *Artforum*, vol 5, n°10 (été), pp. 12-23.

GERNSHEIM, Helmut (1997). « La première photographie au monde ». *Études Photographiques*, n°3 (novembre). En ligne. <http://etudesphotographiques.revues.org/92?lang=en>. Consulté le 30 janvier 2014.

GOLDFINGER, Charles. 1997. « Intangible Economy and its Implications for Statistics and Statisticians », *International Statistical Review*, vol. 65, n°2, p. 191-220.

GUATTARI, Félix (1996 [1990]). « Vers une ère post-média ». *Chimères*, n° 8 (printemps-été). En ligne. http://www.revue-chimeres.fr/drupal_chimeres/files/28chi02.pdf. Consulté le 25 août 2014.

GUITTARD, Jacqueline (2006). « Impressions photographiques : les Mythologies de Roland Barthes ». *Littérature*, n°143, pp. 114-134.

GUNNING, Tom (2006). « La retouche numérique à l'index. Pour une phénoménologie de la photographie ». *Études Photographiques*, n°19 (décembre), pp. 96-119.

GUNTHER, André (2001). « Esthétique de l'occasion. La naissance de la photographie instantanée comme genre ». *Études Photographiques*, n°9 (mai), pp. 64-87. En ligne. <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/243>. Consulté le 25 août 2018.

GUNTHER, André (2008). « Sans retouche. Histoire d'un mythe photographique ». *Études Photographiques*, n°22 (octobre), pp. 56-77.

GUNTHER, André (2010). « Spectres de la photographie. Arago et la divulgation du daguerréotype ». *Culture visuelle*. En ligne. <http://culturevisuelle.org/icones/804>. Consulté le 4 avril 2013.

GUNTHER, André (2009). « L'image partagée ». *Études photographiques*, n°24. En ligne. <http://etudesphotographiques.revues.org/index2832.html>. Consulté le 20 février 2012.

GUNTHER, André (2011). « L'oeuvre d'art à l'ère de son appropriabilité numérique ». *Les Carnets du BAL*, n°2 (octobre), pp. 136-149. En ligne. <http://culturevisuelle.org/icones/2191>. Consulté le 18 mars 2012.

HARBORD, Janet (1996). « Performing parts: Gender and sexuality in recent fiction and theory ». *Women: A Cultural Review*, vol. 7, n°1, pp. 39-47.

HASSENPFUG, Dieter (1995). « From Utopia to Atopia: On the Creativity of Memory, Fictionalization and Artificial Apathy ». Jeanine Fielder (éd.) *Social Utopias of the*

Twenties. Bauhaus, Kibbutz and the Dream of the New Man. Wuppertal : Müller + Busmann Press, pp. 144-159.

HEISER, Jörg (2003). « Pulp Fiction ». *Frieze*, n°73 (mars). En ligne. http://www.frieze.com/issue/article/pulp_fiction/. Consulté le 2 avril 2013.

HUNTER, Tom (2012). « My best shot: The one that got away ». *The Guardian*, édition du 28 mars. En ligne. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/mar/28/best-shot-that-got-away>. Consulté le 2 avril 2018.

HUTCHEON, Linda (1981). « Ironie, satire, parodie : Une approche pragmatique de l'ironie ». *Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraires*, n°12, vol. 46, pp. 140-155.

JENKINS, Reese V. (1975). « Technology and the Market. George Eastman and the Origins of Mass Amateur Photography ». *Technology and Culture*, vol. 16, n°1 (janvier), pp. 1-19.

JONAS, Irène (2008). « Portrait de famille au naturel. Les mutations de la photographie de famille ». *Études Photographiques*, n°22 (octobre), pp. 38-55.

JONES, Amelia (1994). « Dis/playing the phallus: male artists perform their masculinities ». *Art History*, vol. 17, n°4 (décembre), pp. 546-584.

JOSELIT, David *et. al.* (2016). « A Questionnaire on Materialisms » *October*, n°155, pp. 3-110.

KARMEL, Pepe (2005). « The Real Simulations of Thomas Demand ». *Art in America* (Juin/Juillet), pp. 146-149.

KRACAUER, Siegfried (1993). « Photography ». *Critical Inquiry*, vol. 19, n°3 (printemps), pp. 421-436.

KRAUSS, Rosalind (1977). « Notes on the Index: Seventies Art in America ». *October*, n°3, pp. 68-81.

KRAUSS, Rosalind (1982). « Photography's Discursive Spaces: Landscape/View ». *Art Journal*, vol 42, n°4 (hiver), pp. 312-319.

KRAUSS, Rosalind (1999). « Reinventing the Medium ». *Critical Inquiry*, vol. 25, n°2 (hiver), pp. 289-305.

KRITZMAN, Lawrence D. (1984). « Barthesian Free Play ». *Yale French Studies*, n°66, pp. 189-210.

LANGE, Christy (2008). « Access All Areas ». *Frieze*, n°115. En ligne. http://www.frieze.com/issue/article/access_all_areas_1/. Consulté le 2 avril 2013.

LEIBOWITZ, Lauren (2011). « Li Wei ». *The Creators Project*. En ligne. <http://thecreatorsproject.com/blog/li-wei-takes-imaginative-iconography-to-new-heights>. Consulté le 8 avril 2013.

LUGON, Olivier (2010). « Avant la forme tableau ». *Études photographiques*, n°25. En ligne. <http://etudesphotographiques.revues.org/index3039.html>. Consulté le 24 mars 2013.

MACKENZIE, Michael (2003). « From Athens To Berlin: The 1936 Olympics and Leni Riefenstahl's Olympia ». *Critical Inquiry*, vol. 29, n°2 (hiver), pp. 302-336.

MAJEWSKA, Ewa (2015). « The Common in the Time of Creative Reproductions: On Gerald Raunig's Factories of Knowledge, Industries of Creativity ». *e-flux journal*, n°62. En ligne. <http://www.e-flux.com/journal/the-common-in-the-time-of-creative-reproductions-on-gerald-raunigs-factories-of-knowledge-industries-of-creativity/>. Consulté le 21 juillet 2016.

MANNING, Erin (2008). « Creative Propositions for Thought in Motion ». *Inflexions*. En ligne. http://www.inflexions.org/n1_Creative-Propositions-for-Thought-in-Motion-by-Erin-Manning-1.pdf. Consulté le 2 février 2014.

MANOVICH, Lev (1995). « The Paradoxes of Digital Photography ». *Manovich.net*. En ligne. http://manovich.net/TEXT/digital_photo.html. Consulté le 25 mars 2013.

MARRERO-GUILLAMON, Isaac (2012). « Photography Against the Olympic Spectacle ». *Visual Studies*, vol. 27, n°2, pp. 132-139. En ligne. <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/1472586X.2012.677497?needAccess=true>. Consulté le 25 août 2018.

MARX, Leo (2010). « Technology. The Emergence of a Hazardous Concept ». *Technology and Culture*, vol. 51, n°3 (juillet), pp. 561-577.

MCCBRIDE, Douglas Brent (2006). « Modernism and the Museum Revisited ». *New German Critique*, n°99, pp. 209-233.

MCCAULEY, Anne (1997). « Arago, l'invention de la photographie et le politique ». *Études photographiques*, n°2 (mai). En ligne. <http://etudesphotographiques.revues.org/index125.html>. Consulté le 10 avril 2013.

MCCAULEY, Anne (2005). « En-dehors de l'art. La découverte de la photographie populaire, 1890-1936 ». *Études photographiques*, n°16 (mai). En ligne. <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/742>. Consulté le 7 juin 2017.

MENDES, Daiene (2016). « Rio Olympics: view from the favelas – 'I can't leave the house. The shots are too close' ». *The Guardian*, édition du 2 août. En ligne. <https://www.theguardian.com/global-development/2016/aug/02/rio-olympics-view->

from-the-favelas-alemao-the-only-olympic-legacy-i-see-is-repression. Consulté le 9 août 2016.

METZ, Christian (1985). « Photography and Fetish ». *October*, n°34, pp. 81-90.

MICHAUD, Yves (2002). « Critique de la crédulité. La logique de la relation entre l'image et la réalité ». *Études photographiques*, n°12 (novembre), pp. 110-125.

MIKLITSCH, Robert (1983). « Difference: Roland Barthes's Pleasure of the Text, Text of Pleasure ». *boundary 2*, vol. 12, n°1 (automne), pp. 101-114.

MILLET, Yves (2013). « Atopia & Aesthetics. A Modal Perspective ». *Contemporary Aesthetics*, vol. 11. En ligne.

<http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=671>.

Consulté le 20 avril 2015.

MORGAN, Alastair (2017). « A Preponderance of Objects: Critical Theory and the Turn to the Object ». *Adorno Studies*, vol. 1, n°1 (janvier), pp.14-31.

MOXEY, Keith (2008). « Les études visuelles et le tournant iconique ». *Intermédialités*, n°11, pp. 149-168.

NATHAN, Emily (2011). « Strange Days: an interview with Ciprian Muresan ». *Artnet*. En ligne. p. Consulté le 31 juillet 2018.

OSBORNE, Peter (1992). « Modernity Is a Qualitative, Not a Chronological, Category ». *New Left Review*, n°192 (mars-avril). En ligne.

<https://quote.ucsd.edu/time/files/2014/03/osborne-qualnotchron.pdf>. Consulté le 22 juillet 2016.

OSBORNE, Peter et Jeff WALL (2008). « Art after photography, after conceptual art ». *Radical Philosophy*, n°150 (juillet/août), pp. 36-51.

OSBORNE, Peter (2010). « Infinite exchange: The social ontology of the photographic image ». *Philosophy of Photography*, vol. 1, n°1. Londres : Intellect, pp. 59-68.

PALERMO, Charles (2007). « The World in the Ground Glass. Transformations in P.H. Emerson's Photography ». *The Art Bulletin*, vol. 89, n°1 (mars), pp. 130-147.

PETERSEN, William (2015). « Is it Worth the Trouble? Roland Barthes and the Pleasure of (Being) the Text ». *Rhizomes*, vol. 28. En ligne.

<http://rhizomes.net/issue28/petersen.html>. Consulté le 20 mars 2018.

PHILIPPS, Christopher (1982). « The Judgment Seat of Photography ». *October*, n°22, pp. 27-63.

RAAB, Josh et Olivier LAURENT (2015). « You Won't Believe These Incredible Photos Were All Taken With iPhones ». *Time*. En ligne. <http://time.com/3726913/apple-iphone-photo-campaign/>. Consulté le 20 août 2018.

RANCIÈRE, Jacques (2008). « Ce que « medium » peut vouloir dire : l'exemple de la photographie ». *Appareil*, n°1 (février). En ligne. <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=135>. Consulté le 2 avril 2013.

REVEL, Judith (2009). « Michel Foucault : repenser la technique ». *Tracés*, vol. 16, pp. 139-149.

REXER, Lyle (2009). « The Empty Set ». *Foam*, n°21, pp. 112-114.

ROJON, Sarah (2014). « Postindustrial Imagery and Digital Networks: Towards New Modes of Urban Preservation? ». *Future Anterior*, vol. 11, n°1 (été), pp. 85-98.

RONCATTO, Christophe (2008). « L'atopie ou le processus de désencombrement ». *Études écossaises*, n°11. pp. 79-90.

ROSE, Andrew K. et Mark M. SPIEGEL (2011). « The Olympic Effect ». *Economic Journal, Royal Economic Society*, vol. 121, pp. 652-677.

ROSS, Toni (2002). « Art in the Post-Medium Era: Aesthetics and Conceptualism in the Work of Jeff Wall ». *South Atlantic Quarterly*, vol. 101, n°3 (summer), pp. 555-572.

ROUILLÉ, André (2015). « Quand la photographie cesse d'en être. De l'argentique au numérique », *Appareil*, n°15. En ligne. <https://appareil.revues.org/1336>. Consulté le 20 août 2016.

RUBINSTEIN, Daniel (2009). « Towards Photographic Education ». *Photographies*, vol. 2, n°2, pp. 135-142. En ligne. <http://www.danielrubinstein.net/wp-content/uploads/2013/04/towards-Photographic-Education.pdf>. Consulté le 3 février 2015.

RUBINSTEIN, Daniel et Katrina SLUIS (2008). « A Life More Photographic. Mapping the Networked Image ». *Photographies*, vol. 1, n°1 (février), pp. 9-28. En ligne. <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/17540760701785842>. Consulté le 3 février 2015.

RUBINSTEIN, Daniel et Katrina SLUIS (2013). « Notes on the Margins of Metadata; Concerning the Undecidability of the Digital Image ». *Photographies*, vol. 6, n°1, pp. 151-158. En ligne. http://ualresearchonline.arts.ac.uk/6238/1/DR_KS_Notes_on_the_Margins_of_Metadata.pdf. Consulté le 2 février 2015.

SCHATZBERG, Eric (2006). « Technik Comes to America: Changing Meanings of Technology Before 1930 ». *Technology and Culture*, vol. 47, n°3 (juillet), pp. 486-512.

- SEKULA, Allan (1981). « The Traffic in Photographs ». *Art Journal*, n°1, pp. 15-21.
- SEKULA, Allan (1986). « The Body and the Archive ». *October*, n°39, pp. 3-64.
- SHAPIRO, Roberta et Nathalie HEINICH (2012). « When is Artification? ». *Contemporary Aesthetics*, n° 4. En ligne. <https://quod.lib.umich.edu/c/ca/7523862.spec.409/--when-is-artification?rgn=main;view=fulltext>. Consulté le 31 juillet 2018.
- SHERMAN, Arden (2013). « Beyond Documentation: The Exhibition Photography of Shunk-Kender and Balthasar Burkhard ». *Journal of Curatorial Studies*, vol. 2, n°1, pp. 90-110.
- SOLNIT, Rebecca (2005). « Yves Klein and the Blue of Distance ». *New England Review*, vol. 26, n°2, pp. 176-182.
- SOLOMON-GODEAU, Abigail (1984). « Winning the Game When the Rules Have Been Changed: Art Photography and Postmodernism ». *Screen*, vol. 25, n°6, pp. 88-103.
- SOLOMON-GODEAU, Abigail (1986). « The Legs of the Countess ». *October*, vol. 39, pp. 65-108.
- SONESSON, Göran (1999). « Post-Photography and Beyond. From Mechanical Reproduction to Digital Production ». *Visio*, vol. 4, n°1, pp. 11-36.
- SMITH, Paul Julian (1986). « Barthes, Gongora and Non-Sense ». *PMLA*, vol. 101, n°1 (janvier), pp. 82-94.
- STEYERL, Hito (2014). « Proxy Politics: Signal and Noise ». *e-flux journal*, n°60 (décembre). En ligne. <http://www.e-flux.com/journal/proxy-politics/>. Consulté le 2 février 2015.
- STEYERL, Hito (2015). « Duty-Free Art ». *e-flux journal*, n°63 (mars). En ligne. <http://www.e-flux.com/journal/duty-free-art/>. Consulté le 2 avril 2015.
- TANKE, Joseph J. (2011). « What Is the Aesthetic Regime ? ». *Parrhesia*, n°12, pp. 71-81.
- TEEUWEN, Rudolphus (2012). « An Epoch of Rest: Roland Barthes's 'Neutral' and the Utopia of Weariness ». *Cultural Critique*, n°80, pp. 1-26.
- TURNER, Fred (2012). « The Family of Man and the Politics of Attention in Cold War America ». *Public Culture*, vol. 24, n°1 (printemps), pp. 55-84.
- UMBRICO, Penelope (2012). « Exchanges ». *Art in America*, n°3 (mars), p. 81. En ligne. http://penelopeumbrico.net/files/Umbrico_ArtinAmerica.pdf. Consulté le 25 août 2018.

VALÉRY, Paul (2001 [1939]). « Discours du centenaire de la photographie ». *Études photographiques*, n°10 (novembre). En ligne. <http://etudesphotographiques.revues.org/index265.html>. Consulté le 2 avril 2013.

VAN AUKEN, Bill (2016). « Rio 2016: The “Olympic ideal” and the reality of capitalism ». *World Socialist Web Site*. En ligne. <http://www.wsws.org/en/articles/2016/08/08/pers-a08.html>. Consulté le 9 août 2016.

VERMEULEN, Timotheus and Robin VAN DEN AKKER (2010). « Notes on metamodernism ». *Journal of Aesthetics and Culture*, vol. 2. En ligne. <http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/5677>. Consulté le 29 mars 2013.

WALKER, Dennis B. (2003). « The displaced self: The experience of atopia and the recollection of place ». *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, vol. 36, n°1 (mars), pp. 21-33.

WATTS, Jonathan (2016). « Rio de Janeiro governor declares state of financial emergency ahead of Olympics ». *The Guardian*, édition du 17 juin. En ligne. <https://www.theguardian.com/world/2016/jun/17/rio-de-janeiro-financial-emergency-olympic-games-2016>. Consulté le 19 juillet 2016.

WEIBEL, Peter (2012 [2006]). « The Post-Media Condition ». *metamute.org*. En ligne. <http://www.metamute.org/editorial/lab/post-media-condition>. Consulté le 25 août 2014.

WEY, Francis (1987 [1851]). « De l'influence de l'héliographie sur les beaux-arts ». Michel Frizot et Françoise Ducros (dir.), *Du bon usage de la photographie. Une anthologie de textes*. Paris : CNP, pp. 57-71.

WILLEMEN, Paul (2012). « Of Mice and Men. Reflection on Eisenstein and Digital Imagery ». *Rouge*, vol. 8. En ligne. http://www.rouge.com.au/8/mice_men.html. Consulté le 4 mars 2015.

WOODROW, Jonathan (2002). « The Virtualisation of Digital Photography ». *Athenea Digital*, n°1 (printemps). En ligne. <http://www.raco.cat/index.php/Athenea/article/download/34095/33934>. Consulté le 4 mars 2015.

ZAKI, Hoda (1990). «Utopia, Dystopia, and Ideology in the Science Fiction of Octavia Butler ». *Science-Fiction Studies*, vol. 17, pp. 239-251.

ZALIWSKA, Zofia (2016). « The impossible capture ». *Journal of Curriculum and Pedagogy*, vol. 13, n°1. pp. 67-84.

ZAVARZADEH, Mas'ud (1975). « The Apocalyptic Fact and the Eclipse of Fiction in Recent American Prose Narratives ». *Journal of American Studies*, vol. 9, n°1, pp. 69-83.

ANNEXE 1 – DOCUMENT DE LA MAIRIE DE FONTENAY-AUX-ROSES SOULIGNANT LE CINQUANTIÈME ANNIVERSAIRE DU SAUT DANS LE VIDE D'YVES KLEIN (2010)

Source : FONTENAY-AUX-ROSES (2017). « 1960-2010. 50^e anniversaire du Saut dans le vide d'Yves Klein à Fontenay-aux-Roses ». *Mairie de Fontenay-aux-Roses*. En ligne. https://www.fontenay-aux-roses.fr/fileadmin/fontenay/MEDIA/decouvrir_la_ville/histoire/Publications/Etudes/Vitrines_Klein.pdf. Consulté le 7 août 2017.

1960-2010 : 50eme anniversaire du *Saut dans le vide* d'Yves Klein à Fontenay-aux-Roses Vitrines du hall administratif de la Mairie du lundi 18 octobre au jeudi 2 décembre 2010



Photo : service communication

