

LA RUPTURE DANS LES USAGES DES IMAGES (PHOTOGRAPHIQUES) À L'ÈRE DU NUMÉRIQUE

FRANÇOIS SOULAGES

Université Paris 8 & Institut National d'Histoire de l'Art
francois.soulages@wanadoo.fr

Abstract: The paper focuses on digital photography. Everything has been changed by digital technology: digitalization is relevant in the creation of images, their communication, their reception, also their mixing and hybridization with other techniques—like in sound design, for example. The image is certainly an uneventful image, but, above all, it is an image open to all eventualities. Has computing replaced existence? In short, is there rupture or continuity between these two kinds of images?

Keywords: image; digital photography; contemporary art; hybridization

Qu'en est-il de la photographie numérique? En quoi les ruptures qu'introduit le numérique dans son utilisation pour les images sont-elles plus importantes pour les usages des images que pour leur apparences ou leur nature même?

En effet tout change avec le numérique: à la fois dans la création des images, dans leurs communications, dans leurs réceptions et dans leur mixage et hybridation avec d'autres techniques—comme le son par exemple—relevant aussi du numérique. L'image est alors certes une image sans événement, mais surtout une image ouverte à tout événement. Le calcul a-t-il remplacé l'existence? Bref, y a-t-il entre ces deux images rupture ou continuité?

Ce sont ces enjeux que le philosophe aborde dans sa conférence: au-delà de la technologie, les mêmes questions se posent à propos de la représentation et de la simulation, de l'art et de la vie, de l'information et de la communication, du politique et du stratégique, de la philosophie et de l'idéologie.

Le régime contemporain

Mais, depuis 20 ans, les liens entre art-contemporain & photographie-contemporaine sont profondément renforcés, eu égard au numérique qui, par sa nature même, installe la photographie-contemporaine dans l'art-contemporain. En effet, le numérique transforme, en profondeur, structurellement et paradigmatiquement la photographie au point d'en faire « la photographie-contemporaine-même », c'est-à-dire une photographie qui, pour des raisons théorétiques¹ et technologiques, est en parenté esthétique avec l'art-contemporain. Le médiologue serait dans le vrai en disant que c'est grâce à des révolutions technologiques que la photographie numérique peut encore mieux fonctionner selon le régime de l'art-contemporain et ainsi être un de ses moteurs maîtres.

En effet, avec le numérique, aujourd'hui, le problème n'est plus celui de la nature de l'image, de sa ressemblance avec les phénomènes visibles, de sa capacité à être ou non aussi réaliste et précise que la photographie argentique — c'était un problème des années 90. Le problème actuel est celui des usages de l'image, celui de ses conditions de production, de réalisation, de communication, de réception et de circulation, celui de la méta-image. Le numérique installe donc d'emblée la photographie dans le flux et le rhizome, dans l'image d'images et le viral, dans le contemporain et l'art contemporain, dans l'extension du domaine de l'image et du domaine de l'art.

Il est en effet, par exemple, plus important d'étudier les rapports de l'acte photographique avec le numérique que ceux de l'image photographique avec le numérique, et cela pour quatre raisons liées totalement les unes aux autres : *primo*, les rapports de l'acte photographique avec le numérique expliquent ceux de l'image photographique avec le numérique. *Secundo*, ces premiers rapports nous en disent plus par eux-mêmes sur la photographie et le métaphotographique que les seconds. *Tertio*, la photographie ne se réduit pas à l'image photographique — et nous sommes là au cœur de quelque chose de capital —, donc au visuel, donc à un seul sens privilégié — la vue ; elle est polysensorielle et doit donc être pensée en prenant en compte l'acte photographique et le métaphotographique. *Quarto*, l'image photographique ne peut pas se réduire à sa propre matérialité en soi, parce qu'une image « sonne toujours deux fois », parce qu'elle est toujours faite en deux temps,

¹ Est théorétique une approche d'un objet qui fait l'épochè de la prise en compte de son aspect artistique ou non : cf. F. Soulages : *Esthétique de la photographie* (1998), Paris : Armand Colin, 2005.

celui de la fabrication et celui de la réception-refabrication. D'une part, elle est fabriquée deux fois : il y a d'abord la fabrication de la matrice numérique, puis celle de l'image écranique ou de l'image-papier. D'autre part, sa réception est aussi refabrication : lors de la réception, en effet, l'image est à la fois faite et reçue. Ce qui caractérise principalement la photographie numérique, c'est que quand elle est reçue, elle est à nouveau fabriquée et créée ; la réception de l'image photographique numérique est donc aussi la deuxième phase de sa fabrication. Or là, nous sommes face à quelque chose de nouveau. Ce résultat est capital : il réunit réception et production, et, pourrait-on dire, production et réception. C'est eu égard à cette nouveauté radicale qu'il faut parler d'un changement paradigmatique de la photographie numérique par rapport à la photographie argentique.

Le numérique bouleverse totalement la photographie.

Non tant parce que, dans sa matérialité, le numérique remplace l'argentique : il est, à ce propos, plaisant de noter que ceux-là même qui ne s'intéressaient pas à la matérialité de la photographie semblent découvrir aujourd'hui que, pour la penser, on ne peut faire l'économie de son approche matérialiste, au sens bachelardien du terme, et qu'en conséquence, pour travailler son esthétique, il faut d'abord s'interroger sur son articulation spécifique et théorique — donc relevant du sans-art —, à savoir celle de l'irréversible — le temps de l'acte photographique — et celle de l'inachevable — celui de l'exploration et de l'exploitation du négatif ou de la matrice numérique. La photographie numérique ne fait que confirmer définitivement que la photographicit  est l'articulation inouïe de la perte et du reste.

Si le numérique bouleverse totalement la photographie, c'est parce que la photographie numérique engendre une toute autre circulation et réception des photos. Cette différence matérielle génère en effet de nouveaux rapports aux images et une nouvelle socialité de l'image. Bref, on change alors non seulement de paradigme, mais aussi de rapport-à l'image, comme on a parlé précédemment de rapport-au-monde. En conséquence, la photographie change de lieu en art et peut passer encore plus radicalement de l'art moderne à l'art-contemporain.

Le problème est donc le suivant : l'apparition du numérique dans la photographie engendre-t-elle *des* changements *dans* la photographie ou bien *un* changement radical *de* la photographie ? L'objet de la réflexion régionale présente est la photographie numérique, mais son enjeu global est la photographie en général. Ce n'est que par une approche théorique — c'est-à-dire qui met entre parenthèses la question de l'art et du sans-art — que nous pou-

vons à la fois répondre à ce problème et fonder en raison une esthétique de la photographie numérique.

En quoi le numérique engendre-t-il ainsi une mutation dans l'acte photographique, en particulier lors du temps qui va jusqu'à la production de la matrice numérique, à savoir *lors de cette phase irréversible de la photographie*? Quels sont les effets sur l'appareil, sur le temps et sur l'homme? En quoi a-t-on affaire à un nouvel appareil, un nouveau temps, un nouvel homme? Sont-ils tels que le contemporain peut plus aisément advenir et s'y déployer?

L'appareil

Etudions d'abord les nouveaux rapports générés par le nouvel appareil : il engendre un nouveau *regard*, un nouveau *possible*, une nouvelle *image*.

Ce nouveau *regard*, nous pouvons au moins le repérer de trois manières.

Premièrement, quand nous photographions avec un appareil numérique, nous ne regardons plus la réalité—directement ou à travers l'appareil—, nous regardons l'appareil et son écran, nous regardons l'image dans l'appareil. Cela pouvait se produire avec l'argentique, c'est quasiment obligé avec le numérique. C'est un changement absolument décisif dans le rapport au monde et la médiation que nous pouvons avoir avec lui. Nous passons du réel à l'écranique ; nous nous immergeons dans l'image écranique. L'appareil n'est plus un outil, il est un lieu de regard. Il y a à la fois un recul par rapport à la réalité—recul terrible, à tel point que je ne regarde plus l'arbre, mais l'image de l'arbre dans mon appareil—, et une immersion dans l'image, dans la mesure où je me plonge dans l'image. D'une part cela renforce la photographie considérée non comme image de la réalité, mais comme image d'image—ce qui la dirige vers l'art-contemporain ; d'autre part cela installe le sujet non plus face au réel, mais dans un premier temps *face à l'image*, puis dans un deuxième temps *dans l'image*—ce qui la dirige une fois de plus vers l'art-contemporain : le statut de l'image—et corrélativement de son rapport au sujet—est doublement changé, et ce de façon très profonde.

D'autre part, ce nouveau regard génère de nouvelles modalités : le sujet peut regarder l'appareil non seulement comme un porteur ou un vecteur d'images, mais même comme une image. Je regarde l'appareil soit parce qu'il y a une image à faire, quand je le dirige vers quelqu'un ou quelque chose, soit parce qu'il y a une image déjà faite et visible avec l'appareil. Et qu'est ce qui est regardé? C'est cette chose étonnante qui est à la fois la machine *et l'image*. Il en va à la fois du statut de l'image, du regardeur, de l'appareil

et du corps à corps avec la machine ; et ce statut et ce corps à corps sont différents. Il faut parler d'une transformation pour le corps de l'homme de la pratique de l'acte photographique avec le numérique ; il y a une possibilité nouvelle qui s'installe : l'homme n'a plus l'œil collé à l'appareil, il peut donc avoir un autre rapport à l'appareil et conséquemment à son propre corps. En étant ainsi plus dans le monde des images que dans le monde même, l'artiste est appelé par l'art-contemporain : l'image, nouveau *ready-made* ? D'où l'utilisation par des artistes des images déjà fabriquées que l'on trouve sur internet ou l'exploitation des photos de journaux, comme déjà depuis longtemps avec Boltanski.

Enfin troisième aspect : l'appareil numérique nous permet de regarder l'appareil comme étant le lieu d'un stockage des photos, le lieu où il y a des photos : je vais alors pouvoir avoir un usage multipolaire et multifonctionnel de l'appareil ; mon rapport à lui va changer, mes désirs et mes fantasmes par rapport à lui aussi ; et cela, déjà au niveau du regard. Un nouveau fonctionnement s'enclenche : regarder l'appareil (pour) regarder la photo.

Le numérique est la cause d'un nouveau *possible*.

Avant, quand j'utilisais un appareil photographique, c'était pour photographier. Aujourd'hui, quand j'utilise un appareil numérique, j'ai un appareil multifonctions qui peut, au minimum, à la fois photographier et faire de la vidéo, voire téléphoner, surfer sur internet, etc... Je suis face à un choix : je peux faire une photo ou bien une vidéo ; je peux d'emblée ne pas photographier tout en faisant quelque chose d'autre avec l'appareil. J'ai cette possibilité et cela est assez rare dans la pratique de l'art. En effet, je suis face à deux régimes d'images tout à fait différents : une image fixe ou une image en mouvement ; une image unique ou des images multiples ; une image autonome ou des images dépendantes ; une image sans son ou une image avec son. Je peux alors avoir deux rapports très différents à la réalité et à l'art. Ce n'est pas la même chose d'utiliser son appareil photographique numérique pour photographier et de l'utiliser pour filmer. Ainsi, le photographe est d'emblée face à la possibilité d'hybridation et de mixité, chères à l'art-contemporain.

Ce qui importe, ce n'est pas tant la dualité que le choix et la possibilité de l'articulation des deux possibilités. Et l'articulation, travaillée à la fois avec le moteur image et avec le moteur photo. *L'homme à l'appareil* — car on ne peut plus dire ni « le photographe » ni « le vidéaste » — devient complètement différent de l'ancien photographe. De même qu'il a été totalement différent quand on est passé de la plaque à la pellicule, à l'instamatic, etc... L'histoire des techniques est là pour nous montrer comment se structure l'histoire des

pratiques, comment est possible l'histoire des arts, comment s'opèrent des discontinuités et des changements paradigmatiques. C'est logiquement que l'homme à l'appareil s'ouvre à l'art-contemporain.

D'autant plus qu'il est face à une nouvelle *image*.

Nouveaux regards, nouveaux possibles et donc nouvelle image. Il ne faut pas se tromper de relation causale : ce n'est pas parce que l'image n'est plus argentique, mais numérique qu'elle est nouvelle ; c'est parce qu'elle est un élément d'un nouveau système — avec nouvel appareil, nouveau regard, nouveau possible, etc... — que l'image est nouvelle. Et ce nouveau système peut la diriger vers l'art-contemporain.

Photographier maintenant, c'est photographier avec à sa disposition ce qui n'existait pas avant : le stock d'images, un grand nombre d'images. Dans certaines cartes mémoire, on peut mettre facilement plusieurs milliers d'images ; et l'on peut avoir autant de cartes mémoire que l'on veut. On peut toujours retravailler l'image en fonction, entre autres, de tout cela : on peut comparer l'image possible avec les images déjà faites — pas simplement il y a quelques instants, mais il y a quelques journées ou quelques années. Conséquence décisive : la carte mémoire accompagne, double, voire prend la place de la mémoire du photographe. Elle risque parfois de l'étouffer, de devenir une mémoire écran, ce qui transformera les rapports à la mémoire du photographe. Il y aurait donc une sorte de mémoire « exacte » — il faut mettre bien sûr des guillemets sur le terme « exacte » — à la place de l'oubli ; c'est du moins l'apparence. On pourrait naïvement croire qu'il n'y aurait plus de possibilité d'oubli. Mais que serait un monde sans oubli ? En tout cas, la mémoire calculée se donne comme s'installant à la place d'une mémoire humaine. Quels sont, sur l'homme à l'appareil et sur les images qu'il produit, les effets de cette image-trace, de ce stock choisi, de cette image agrandissable jusqu'au pixel — chacun pouvant opérer la fameuse opération de *Blow up* grâce à un vulgaire appareil numérique ? Philippe Bazin a exploré cette question dans ses créations des années 2010².

Le rapport à l'image est avec le numérique totalement transformé. En conséquence, l'image n'est plus la même, car une image n'est pas simplement un objet, c'est cet objet avec toutes les modalités de fabrication, de réception et de circulation qui l'accompagnent. Un objet — ici l'image — est toujours reçu en fonction de la structure de potentialités d'usages, au point que les usages, mieux la structure d'usages, conditionnent l'objet.

² Voir le diaporama de 14 mn avec 426 images de visages qu'il a présenté chez Marion Meyer Contemporain, Paris, entre le 9 mars et le 17 avril 2010.

Le temps

Notre analyse de la mémoire nous oblige à approfondir le problème du *temps* : le temps du numérique est-il, lui aussi, différent ?

Quoi qu'il en soit des changements technologiques, la production de la matrice numérique est, comme celle du négatif, marquée irrémédiablement par l'irréversible. Ce n'est pas parce qu'il y a mémoire qu'il y a réversibilité. La photographie numérique, comme toute photographie, relève du même et de l'autre, de la perte et du reste. Voyons comment elle bouleverse la *répétition* et la *reprise*, le *flux* et l'*immédiateté*, le *temps* et l'*argent*.

Ce qui semble spécifier cette photographie, c'est la *répétition* infinie ou ce qui semble être la répétition infinie : infinie ? non, plutôt indéfinie ; répétition ? non, plutôt *reprise*. Reprise, de quoi ? Pour une « même » situation, une « même » scène, un « même » paysage, le photographe peut recommencer, se reprendre, retravailler la photo d'une part en la refaisant, d'autre part en la retravaillant une fois faite. Cela peut avoir quelque chose de libérateur, l'angoisse du choix disparaît, le photographe va pouvoir prendre un nombre indéfini de photos.

Mais n'y a-t-il pas un double risque d'illusion ? D'abord, l'illusion qu'une répétition est possible, alors que tout coule, que tout est toujours différent ; c'est le flux avec lequel travaille l'art-contemporain. Ensuite, l'illusion qu'à un moment, grâce à cette possibilité technique, on va enfin pouvoir prendre la bonne photo : mais pourquoi dire « prendre » ? Nous sommes piégés par ces mots alors qu'il faudrait dire « faire »... Ainsi, ce qui nous paraît au départ comme une grande libération, se révèle être un risque d'une grande difficulté. Les œuvres relevant de la photographie *povera* nous aident à comprendre le problème : la pauvreté, la simplicité, le strict nécessaire — tout le travail d'Alain Cavalier en cinéma tourne autour de cela — sont parfois plus libérateurs que cette extrême richesse qui ne permet pas la maîtrise et, pire, qui peut engendrer le désir de maîtrise, alors que c'est peut-être justement dans ce lâcher prise qu'il faudrait aller. D'où le risque de l'épuisante litanie des photos — la question n'étant plus comment, ni quand prendre ? mais plutôt comment arrêter ? Il y a une sorte d'addiction au numérique, d'addiction à la photographie, et certains photographes prennent des dizaines de milliers de photos, avec, parfois, une naïve vanité.

Il y aurait non seulement tentative de répétition d'une même scène, mais surtout répétition de l'acte même de photographier. « La répétition, c'est la mort » disait Freud : photographe pour tromper la mort ? Peut-être. En tout

cas, il y aurait un déplacement de la pratique mise en œuvre en vue d'une image, à la pratique mise en œuvre pour elle-même, pour le plaisir de l'acte même. Déplacement exploitable dans le cadre de l'art-contemporain. Une sorte d'expérience de l'acte photographique. L'acte photographique se satisfaisant d'une certaine manière de lui-même. L'acte pour l'acte et non plus en vue d'une génération future d'une image. Cela était en germe dans la photographie argentique, cela est développé avec la photographie numérique. Le sensuel polymorphe a dépassé le visuel ; il se contemporanéise.

Notamment dans son rapport au *flux* et à l'*immédiateté*. En effet, avec le numérique, est-on alors face à un nouveau rapport au temps ou bien face à un rapport à un temps nouveau ?

Le temps du numérique n'est plus le temps décisif, mais le temps porteur des multiples. Cartier-Bresson est mort. En ce temps nouveau, on n'est plus à la recherche de l'unicité, mais à la prise en compte des multiplicités. On joue avec cette mise en place de ce flux des multiplicités. On est dans une logique non plus du stable, mais du flux, non plus de Parménide, mais d'Héraclite ; on est dans la même *épistémè* que l'art-contemporain. On n'est plus dans l'ordre réel du temps, mais dans les boucles possibles du temps, non pas dans l'ordre au singulier, mais dans les boucles au pluriel. On est face à quelque chose qui irait d'un avant à un après, sans être une sorte d'éternel retour, avec un bouclage possible vis à vis du passé, quelque chose qui renverrait non pas à un réel, mais à un possible, à des possibles. Comme avec toutes les nouvelles technologies de l'information et de la communication, comme avec Internet. C'est cette pluralité de possibilités qui contemporanéise l'art et la photographie.

Nous sommes face à une nouvelle culture, une nouvelle approche de l'image. Ce changement pourrait faire penser à celui qui existe entre la musique numérique et la musique instrumentale, vivante, qui renvoie à une toute autre logique : on ne peut plus comparer une image unique prise dans l'ordre du temps d'une logique stable à des images prises dans les boucles du temps et les boucles du flux.

Enfin, on peut repérer une autre illusion possible liée au temps dans le sentiment d'immédiateté de la réception. Il n'y a jamais d'immédiateté. L'acte photographique est toujours un acte construit, un acte médiat, il n'y a qu'une illusion d'immédiateté. Et par là, à nouveau, nous retrouvons l'art-contemporain et sa critique des illusions.

Changement quant au *temps* ; est-ce la même chose quant à la socialité et à l'*argent* ?

Le photographe a, avec le numérique, un nouveau rapport à l'argent. Nombreux sont les instruments extrêmement simples, extrêmement peu coûteux, qui existent pour photographier, comme, par exemple, le téléphone portable. C'est le premier aspect de la question de ce nouveau rapport à l'argent généré par la photographie numérique.

Mais il existe un deuxième aspect de cette question qui rappelle la gratuité qui règne pour l'écrivain : une fois fait un investissement de départ, une fois achetés un appareil numérique, un ordinateur et quelques cartes mémoires, le photographe peut exploiter à l'infini ce tout, quasi gratuitement : dans la mesure où il est dans la logique du numérique, où il ne fait pas de tirage papier, cela ne lui coûte rien. Par cette absence de coût, l'*homme aux appareils* a un nouveau rapport au réel : tout lui semble possible. Son rapport à la création semble alors totalement différent.

Mais, en fin de compte, cette pratique coûte quand même quelque chose : du temps, beaucoup de temps ; or « le temps, c'est de l'argent ». La photographie numérique est chronophage. En outre, elle immerge le photographe dans un autre rapport au temps, dans un rapport de légèreté quand cela est positif, d'irresponsabilité quand cela devient négatif. Le photographe est entre la dépense et le gaspillage du temps — de son temps, du temps des autres : nous savons tous combien il est pénible de recevoir par mail des images de différentes personnes qui sont allées en Corse ou au Guatemala et qui veulent nous envoyer, coûte que coûte, et nous montrer, à tout prix, — et c'est nous qui payons par ce temps dépensé et ainsi gaspillé — comment cela s'est passé : rien que le temps nécessaire pour télécharger est du temps perdu pour nous, donc de l'argent perdu. Il en est de même pour toutes ces propositions — au nombre de plus en plus grand — de visions d'images d'artistes — eux-mêmes au nombre de plus en plus grand. Or perdre du temps est pire que perdre de l'argent, car on peut aller à la recherche de l'argent perdu et le retrouver, alors qu'aller à la recherche du temps perdu ne permet qu'à Proust et, dans le meilleur des cas, à ses lecteurs, d'accéder au temps retrouvé.

Il y a donc, à cette occasion, un lien, un jeu, une oscillation entre le capital temps et le temps capital. On peut certes, si c'est un choix, décider de dépenser sa vie en gaspillant son temps, ce qui n'est peut-être pas plus inutile que d'essayer de construire quelque chose dans un déni de la mort ; mais, si cette dépense est imposée par à la fois le système numérique, la messagerie électronique et la demande des autres, on peut regretter cette situation, car tel n'est pas notre bon plaisir : le numérique devient l'outil rêvé du gèneur, du

bavard par l'image, de l'hystérique qui s'impose, bref de l'intrusif. Il y a dans cette pratique de l'acte photographique une dimension interpersonnelle, sociale et économique lourde, trop lourde. Un travail artistique et critique peut mettre à distance ces comportements serviles ; là encore, l'art-contemporain réflexif peut être le terrain d'exploration et d'expérimentation par excellence.

L'homme

Mais l'*homme* du numérique est-il changé ? Est-ce un homme-contemporain ? En tout cas, le numérique produit de *nouveaux comportements*.

De même que le traitement de texte a désinhibé un certain nombre de personnes quant à l'écriture, de même le numérique et tous les effets qui lui sont liés ont désinhibé, voire déculpabilisé celui qui photographie ; il peut, en toute quiétude, appuyer sur le bouton de l'appareil, car il pourra, croit-il, toujours le refaire et rien ne semble gravement définitif, même si tout est irréversible : il semble— mais nous sommes dans le semblant— que c'est surtout le réel qui se donne alors comme irréversible, que l'homme pourra toujours refaire une photo qui ne lui coûtera rien, qu'il peut en faire dix, cent, mille, en quelques minutes, sans aucun problème, ni technique, ni financier. Tout est léger, rien n'est sacré. Bien des artistes contemporains pratiquent ainsi la photographie et s'en servent comme outil ou matériau pour leurs travaux ; le numérique et le multimédia ont favorisé les choses et permis des productions qui n'auraient jamais pu être faites avec l'argentique.

Cette facilité à photographier ne veut pas dire que l'investissement dans la photographie est moins fort qu'avant pour le sujet ; en fait, ce dernier (s')investit différemment : l'homme de l'appareil numérique est à la fois plus impliqué et plus critique : plus impliqué parce qu'il devient encore plus qu'avant l'homme à l'appareil ; plus critique parce qu'il va plus facilement juger les images qu'il a faites, analyser ce qu'il a voulu faire, bref prendre par rapport à l'acte photographique une certaine distance. Contradiction entre implication et critique que l'on ne peut pas résoudre comme cela *in abstracto*, car tout dépend des sujets ; toutefois, il est à noter que l'important est l'existence même de cette double implication, de son articulation.

Il peut, bien sûr, toujours exister une pratique ludique de la photo, sans gravité. Est-ce un gain, est-ce une perte ? Ce qui est intéressant, c'est qu'il y a toujours une confrontation entre deux choses : d'une part un objet (ces images), d'autre part un désir (désir de « faire l'image »), comme le disait

Deleuze, dans son fameux texte sur Beckett³ ; et, ici, ce serait «faire l'image en faisant les images». Devrait-on parler alors d'un tiraillement entre l'objet et le désir, entre les images faites et le faire image, entre la marchandise et l'absolu—celle-là n'étant pas forcément quelque chose de mauvais, ni celui-ci quelque chose de bon? La photographie-contemporaine et l'art-contemporain le travaillent.

En tout cas, ces nouveaux comportements transforment l'homme à l'appareil qui, de plus en plus, devient l'homme à la machine, plus précisément *l'homme aux machines*.

Il fait alors partie des *nouveaux pratiquants*.

Le changement des comportements engendre le changement des pratiques de la photographie et, corrélativement, une explosion des achats et une multiplication du nombre des pratiquants. Il s'ensuit un développement de l'individualisation des pratiques ; on passe d'un monde où il y avait quelques religions officielles de la photographie à un monde de pratiques individuelles, mais agrégatives, parfois même grégaires.

L'usage photographique du téléphone portable en est un bon exemple : l'individu n'a, en général, pas de dogme relatif à sa pratique ; il use du téléphone pour la photographie, *mutatis mutandis*, comme il en use pour téléphoner ; il en jouit, et il en fait jouir les membres de sa tribu : l'acte photographique agrège la tribu. Dans les lieux publics, ces actes photographiques se jouent souvent à quatre : le photographié, les membres de la tribu qui regardent, rien et, ainsi, participent à l'acte—et, parmi eux, le photographe—, le public qui, par sa position de hors-conivence, renforce la soudure de la tribu et le photographié ; ce dernier—qu'il soit personne ou chose—joue parfois un rôle, en fait, secondaire par rapport aux acteurs principaux ; comme le public extérieur, il garantit la cohésion du groupe.

Notons par ailleurs, qu'il y a une sexualisation de l'acte photographique, dans la mesure où d'une part l'acte pour l'acte est privilégié par rapport parfois à l'acte pour l'engendrement de l'image, d'autre part il s'accompagne de désir, de jouissance et d'implication sensuelle du corps. Sexualisation parfois sadique : l'expérience des *happy slapping*, ces agressions photographiées ou filmées qui se produisent depuis 2002 en Angleterre et 2004 en France est significative. En groupe, vous agressez quelqu'un, vous le photographiez ou le filmez et vous faites circuler cette photo ou cette vidéo sur Internet. Cet acte photographique est une sorte de viol collectif ; il est rarissime que cela

³ G. Deleuze : *L'Épuisé*, Paris : Minuit, 1992 : 71.

arrive avec un photographe seul. Freud nous l'avait indiqué : pour pouvoir être « bien ensemble », il faut, tous ensemble, tuer quelqu'un, il faut qu'il y ait un meurtre collectif, de préférence le père ou le rival, celui qui nous paraît dangereux ; à défaut de cela, un être faible, affaibli, une victime, un bouc émissaire. Ainsi nous sommes unis et nous appartenons à un groupe bien agrégé. La facilité et la souplesse du numérique facilitent ce type de comportement tribal archaïque.

Qui sont ces nouveaux pratiquants de la photographie ? Eu égard au faible coût, tout le monde : tous les milieux génèrent ces nouveaux pratiquants. La photographie ouvrait déjà ses bras aux autodidactes, la photographie numérique va ouvrir ses bras encore plus grands. Cela a des aspects extrêmement positifs ; cela concerne aussi des artistes qui ne seraient pas directement concernés par la photographie. Cette nouvelle personne qui pratique l'acte photographique, on pourrait simplement l'appeler l'*acteur* pour mettre en avant justement cette implication de lui-même et de son corps social, voire politique⁴, dans l'acte photographique, pour insister plus sur cet acte et tout ce qui tourne autour que sur l'image qui est produite. Ainsi le numérique engendre surtout une nouvelle pratique sociale, qu'elle soit tribale—au point que l'on n'a plus besoin de *paparazzi*, on peut tous le devenir—ou privée—comme dans le cas de l'autoportrait.

L'acteur et le réalisateur

Avec le numérique, le photographe est *acteur* ; c'est le temps du nouvel irréversible. L'acteur peut se croire le roi. Mais il a souvent besoin, narcissiquement, d'autres rois, d'autres individus qui vont s'intéresser à ses photos : leurs *réalisateurs* ; c'est le temps du nouvel inachevable, le temps de la rencontre, le temps parfois des bourgeois gentilshommes.

La photographicit  est, nous le savons, cette articulation étonnante de l'irréversible et de l'inachevable, de l'irréversible obtention généralisée de la matrice numérique et de l'inachevable travail de cette matrice. Pour la photographie numérique, c'est l'appareil qui fait automatiquement tout, c'est-à-dire qui, une fois la matrice numérique obtenue, exploite la machine et fait « l' » image. Mais, chaque fois que le récepteur veut regarder « l' » image, il fait à nouveau « l' » image ; et cela est capital : ainsi, quand on m'envoie par le mail

⁴Cf. *Politiques de la photographie du corps*, sous la direction de C. Couanet, F. Soulages & M. Tamisier, Paris : Klincksieck, collection « L'image & les images », 2007.

une photo de Grèce, c'est moi-même qui refais «l'»image à ma manière : elle n'a plus alors les mêmes dimensions, le même format, le même grain que l'image qu'a conçue et envoyée mon correspondant : à mon tour, je peux, je dois exploiter la matrice numérique ; je réalise «l'»image—je suis son nouveau réalisateur, chacun peut être un réalisateur ; mais chacun d'images différentes. C'est, entre autres, l'interactivité.

Ainsi, il y a une double fabrication de «l'»image : dans un premier temps, par l'appareil, dans un deuxième temps, par le réalisateur. Toute réception de «l'»image est donc la deuxième phase de sa création, les deux phases étant bien sûr nécessaires. Car, *dans* un appareil numérique, il n'y a pas d'image, de même que, dans un magnétophone, il n'y a pas de son. Mais c'est à partir de et grâce à l'appareil numérique qu'il y a une image, de même que c'est à partir du et grâce au magnétophone qu'il peut y avoir du son. Nous sommes donc face à une potentialité d'images et non face à une image potentielle ou une image virtuelle ou une image latente. Certes il en était de même pour l'image argentique⁵, mais c'était le photographe qui produisait ce passage de la potentialité *infinie* d'images à *une seule* image, alors que, pour le numérique, c'est tout récepteur qui effectue ce passage.

La différence avec le numérique est là ! Le réalisateur d'images est toujours un récepteur, le récepteur est toujours un réalisateur. Ces deux propositions nous obligent à penser que, de même que le concept opératoire d'*acteur* possède un intérêt décisif, de même celui de *réalisateur* a une importance conceptuelle capitale : il indique qu'il existe toujours une possible capacité indéfinie d'images. Pour comprendre la photographie numérique, le concept de réalisateur est moins ambigu que celui d'actualisateur ; ce dernier serait source de deux types d'ambiguïté : l'une quant au temps et l'autre quant à l'impossible bijection entre la matrice et l'image. De la puissance à l'acte, il y a un saut que déjà Aristote pointait.

Ainsi, la question de l'exploitation du numérique se pose de manière spécifique pour le réalisateur. Le concept de réalisateur est alors le signe du changement paradigmatique qu'opère le numérique pour la photographie. C'est pourquoi l'art-contemporain peut aisément s'en emparer.

⁵ Cf. F. Soulages, «Image virtuelle, image latente, image psychique», in *L'art à l'époque du virtuel*, sous la direction de C. Buci-Glucksmann, Paris : L'Harmattan 2003

L'appareil informatique

L'appareil n'est pas qu'un appareil photographique, c'est un appareil photographique numérique informatique. Cet appareil est un ordinateur ; il travaille et peut travailler à l'infini à partir d'une matrice. Cette remarque est la confirmation de l'importance de la deuxième phase de la photographique : celle de l'inachevable, du reste. Ici le reste est magnifique. Dans cette perspective informatique, il en va de la fin d'une certaine image : nous sommes confrontés à des potentialités infinies, en tout cas indéfinies d'images, par leur taille, leur format, leur support, leurs détails. Bref, nous allons du pixel à l'infini et, bien sûr, il y a une possible manipulation d'images avec photoshop, etc.

Repérons quatre éléments de ce changement : le *couplage avec un ordinateur*, l'*hybridation*, l'*e-mailing* et la *mise en réseau*.

L'appareil photographique numérique à la fois est un *ordinateur* et est couplé à un ordinateur. Ce couplage avec un ordinateur entraîne des changements paradigmatiquement considérables. D'abord, il permet un archivage complètement différent : alors que l'archivage argentique était très limité, l'archivage numérique est quasi infini. Le rapport à l'archive est alors épistémologiquement différent de l'archivage possible avec la photographie argentique : quand on est archiviste, le problème habituellement n'est pas de garder, mais de détruire : que doit-on détruire ? tel est le leitmotiv de l'archiviste. Or l'archivage que permet le numérique est fabuleux, dans la mesure où un particulier peut, à la limite, tout garder. Une rupture complète s'opère alors : la question n'est plus : que sommes-nous obligés de sacrifier ? mais : comment gérer ces archives quasi infinies ? car la possibilité d'archivage individuel ne va que se développer, notamment grâce aux technologies de compression⁶.

Ce changement dans l'archivage a une double conséquence : d'une part le photographe va photographier tout ce qu'il veut et faire un nombre indéfini d'images — ce qui n'était absolument pas le cas avec l'argentique ; d'autre part il va changer d'attitude devant les images qu'il fabrique : si, dans un premier temps, il fonctionne selon la logique de l'élimination, jouant, *mutatis mutandis*, ce qu'il faisait avec la planche-contact, dans un deuxième temps, il comprend vite que cette logique est en contradiction avec les possibilités que lui offre le numérique, qu'elle est non seulement obsolète, mais contre-

⁶ Cf. S. de Sousa Dias, « Les archives et la dénégation de la mémoire », in : F. Soulages & J. Verhaeghe (eds.) : *Photographie, médias et capitalisme*, Paris : L'Harmattan, coll. Eidos, série Photographie, 2009 : ch. 7.

productive ; il change alors de logique pour adopter celle de l'archivage total corrélée à une pratique du regroupement et du classement des images. L'univers d'images de référence du photographe change totalement : et par le contenu et par sa constitution et par la manière dont le photographe y a accès pour sa consultation. En effet cette dernière est complètement différente, eu égard à la multiplicité des images, aux classements possibles de ces images, au rapport d'interactivité qui existe entre le photographe et les images.

Le fait que les photos soient sur le disque dur de l'ordinateur a une autre conséquence fondamentale, sur la mémoire, et donc sur la conscience et l'inconscient, et donc sur la capacité et les modalités de création du photographe. En effet, par exemple, quand un ordinateur est en veille, toutes les images peuvent défiler de façon aléatoire sur l'écran ; s'installe alors un nouveau rapport à la mémoire du photographe : cela est décisif anthropologiquement et artistiquement, dans la mesure où le sujet—qu'il ait une pratique relevant du sans-art ou de l'art—change son rapport à la mémoire—aucune image passée, et il y en a des dizaines de milliers, ne lui échappe—, et conséquemment son rapport à ses images et à l'image, car la conception que nous avons d'une image est liée à celle que nous avons de la mémoire. C'est ce qui est le plus important dans cette nouveauté, dans ce changement. Le photographe a des milliers d'images qui vont revenir de manière aléatoire dans ses yeux, véritable retour de l'oublié, quand ce n'est pas un retour du refoulé. Les choses vont ainsi réapparaître et transformer l'image encore plus que ce qu'avait fait la photographie argentique avec la transformation relative de la mémoire du photographe. C'est une sorte de quatrième époque de la transformation de la mémoire humaine : la première époque était celle de l'écriture—l'analyse de Platon était décisive sur ce point, non tant comme donatrice de réponse que comme position même du problème ; la deuxième époque celle de l'apparition de l'image-trace, bref de la photographie ; la troisième celle de l'image-mouvement, bref du cinéma. Ainsi, avec cette quatrième époque, le changement paradigmatique est dû non tant à la matérialité de l'image photographique qu'à ses nouveaux usages possibles et aux conséquences de ces usages, notamment artistiques.

Avec le numérique, la photographie ne peut plus se penser dans son isolement et sa pureté ; elle est liée aux autres usages du numérique—musique, texte, image, etc... C'est le temps de *l'hybridation*, des intermédia. Quand la technique offre quelque chose de nouveau, les artistes peuvent alors l'explorer et l'exploiter et, parfois, donner des réponses tout à fait fabuleuses.

Rappelons que ce n'est pas l'utilisation (des usages) des nouvelles technologies qui fait automatiquement la valeur d'une œuvre : la proportion de travaux médiocres est aussi importante avec les nouvelles technologies et les nouveaux paradigmes épistémologiques qu'avec les anciennes techniques et les anciens paradigmes.

Au niveau personnel, l'*e-mailing* transforme la pratique de la photographie, mieux, la socialisation de la photographie et la photographie socialisante. Le rapport aux autres est alors différent ; le sujet et son correspondant deviennent des réalisateurs différents ; en effet sont transmises et communiquées, de manière différente, des matrices numériques. En outre, le mail-art acquiert une nouvelle dimension, alors qu'il était confidentiel dans les années 70. Nous sommes aujourd'hui—dans le sans-art et dans l'art—face alors à une mutation extrêmement riche.

Enfin, avec le numérique, la photographie subit ou gagne cette possibilité inouïe qu'est la *mise en réseau* : nous passons de l'image à la toile, de l'image photographique à la toile photographique, plus précisément à la toile photographique intermédiaire et interactive. La révolution paradigmatique est complète : on passe de la donation au rhizome ; il se produit un total changement dans la circulation et la réception de l'image. Les deux grands acquis nouveaux sont le flux et le rhizome. Il en est fini d'une contemplation solitaire ; c'est une fin de la figure du moine laïque de l'art. Nous sommes arrivés à une pratique rhizomatique de l'image et à son usage interactif.

L'usage l'emporte sur l'objet—ici, en l'occurrence « l' » « image » « photographique » ; des guillemets doivent accompagner les mots « l' », « image » et « photographique ». La médiologie active remplace l'ontologie nostalgique pour penser le problème.

La communication

Le numérique octroie donc à la photographie un rôle décisif dans la nouvelle communication contemporaine et dans son interrogation par l'art-contemporain : la photographie n'est plus tant une pratique qui se fait qu'une pratique qui se communique et qui, ainsi, crée rhizomatiquement des tribus, des communautés, des groupes interconnectés entre eux. La convivialité peut advenir grâce à cette pratique, mais le risque à payer est la grégation.

La *circulation* et la communication des matrices peuvent se jouer de façon différenciée en plusieurs temps. Premièrement, quelque chose se passe.

Deuxièmement, ce quelque chose est repéré, pris en compte, partagé ; on essaie d'en faire un événement, de faire l'Événement. Troisièmement, pour faire cet événement, on va produire une représentation, une image : la photographie intervient ; on passe de quelque chose visé à quelque chose photographié. Quatrièmement, on montre les photos ; on passe du photographié au partagé, soit sur le coup, soit dans l'après coup : sur le coup, on va montrer l'image à l'autre et, après coup, on va, par exemple, envoyer l'image à l'autre via le mail. Cinquièmement, on entre alors dans la réalité du réseau ; le sujet autonome devient une figure du passé ; il a moins d'autonomie parce qu'il est mis en réseau, parce que cette image va s'articuler à d'autres pratiques. Mais, bien sûr, il y a toujours des illusions possibles : illusion produite par le réseau, illusion produite par la communication, illusion de l'immédiateté, illusion du temps réel, illusion de l'absence d'espace et de l'absence de temps ; bref illusion de la toute-puissance du corps individuel grâce à son insertion dans le corps collectif, le corps rhizomatique. Ce bouleversement engendre à la fois des réalités nouvelles et des mythologies nouvelles sur lesquelles l'art peut travailler ; l'art n'est pas de la communication⁷, mais il peut l'interroger, la critiquer, la jouer ; avec Fred Forest et bien avant, l'art s'est intéressé à la communication pour jouer avec elle de façon distante. C'est ce que peuvent faire la photographie-contemporaine et l'art-contemporain.

Par ailleurs, le numérique permet un renouvellement possible du *rapport à soi*, un nouveau lien avec le souci de soi : on peut renouveler le journal intime, l'auto-fiction ; on peut passer d'un album de famille à une communication rhizomatique et à un archivage infini des images ; bref, avec l'apparition du numérique, il y a un nouveau rapport à l'information, au politique et au social — nouveauté ne voulant pas dire automatiquement amélioration ; il n'y a que les sots qui prennent naïvement le contemporain pour idole. Ainsi, nous avons tous vu les images du tsunami qui avaient été prises par des photographes non professionnels et qui ont fait le tour de la planète. Il y a, avec le numérique, une transformation de l'*information* et de la communication avec les risques que cela peut produire, avec les dérapages que cela peut entraîner, avec les manipulations et déformations que cela peut générer.

Avec le numérique, la photographie n'est pas qu'une aventure intime, privée et individuelle ; elle est aussi une *pratique extime, publique et politique*. C'est ce qui se joue dans les usages de la photographie (contemporaine) sans-art et de la photographie dans l'art-contemporain, dans leurs pro-

⁷ E. Soulages : « Critique, art et communication », in : *Art et communication*, Actes du Colloque de la Sorbonne de 1986, Paris : Osiris, 1986.

ductions/créations, médiatisations/donations, communications/expositions et consommations/ réceptions. La photographie est donc habitée par cette double tension : à la fois politique et individuelle, publique et privée, intime et extime, à la fois art-contemporain et sans-art. C'est ce double «à la fois» qui caractérise la photographie, d'autant plus qu'il s'articule à d'autres «à la fois» photographiques : à la fois le référent et le matériau photographique, à la fois le «ça a été» et le «ça a été joué», à la fois l'événement passé et les formes, à la fois le réel et l'imaginaire, à la fois la trace et le tracé, à la fois l'irréversible et l'inachevable, etc... C'est eu égard à ces «à la fois» qu'avec la photographie les corps sont politiques, que les corps et leurs images peuvent être interrogés, que la photographie et la politique se dialectisent, que la philosophie politique et l'esthétique sont articulées, que la photographie-contemporaine et l'art-contemporain avancent ensemble.

La photographie sans-art et la photographie dans l'art produisent cette politisation et cette publication des *corps* et de leurs images. Et ce, depuis que la photographie existe ; mais, aujourd'hui, avec une autre force, avec d'autres moyens, avec d'autres dangers. Les photos d'Abou Ghraib en Irak en sont exemplaires, l'absence de photos de corps du 11 septembre 2001 aussi : publication, censure et politique de la photographie des corps. Par ailleurs, la photographie des corps et de leur sexualité peut conduire à des esthétiques qui ne sont pas sans rappeler ce qui se reconnaît de politique dans les rapports des sujets sexués, entre eux et le pouvoir. En explorant et en exploitant la photographie et ses dispositifs, les artistes contemporains travaillent ces problèmes, ces tensions et ces «à la fois» et proposent des méditations et des questionnements essentiels sur les corps politiques et/car photographiques. Un des enjeux est donc la liberté des corps, de leurs images et de leurs représentations et, corrélativement, le contrôle, la surveillance et l'assujettissement du corps politique et social. En effet, pourquoi et comment la photographie peut-elle être utilisée tantôt comme critique du pouvoir sur les corps politiques, tantôt comme outil de ce pouvoir, tantôt comme pratique interrogeant du lieu de l'art-contemporain les corps politiques, les corps et les politiques⁸ ?

Ainsi, c'est à partir de tous ces déplacements, de tous ces décalages, de tous ces enrichissements que le numérique enrichit la photographie-contemporaine & l'art-contemporain, leur offre des possibles. C'est en fonction de cela qu'un certain nombre d'artistes, utilisant ces techniques nou-

⁸ Cf. *Politiques de la photographie du corps, op.cit.*

velles, entrent dans une autre logique, celle du flux, des réseaux et des rhizomes. Un changement paradigmatique s'est produit : il faut changer de modèle pour essayer de penser ces réalités nouvelles, ce monde nouveau.

C'est à partir de cela que des photographes peuvent s'introduire, travailler dans l'art-contemporain. On passe alors de la belle image au défilement des images ; on passe de la beauté à une interrogation des idées ; on passe du sublime à un certain choquant. La photographie est alors marquée par cette interactivité avec, et par cette liaison à un certain nombre d'autres pratiques artistiques et techniques ; bref la photographie-contemporaine numérique est partie prenante de l'art-contemporain.