



**Polysèmes**

Revue d'études intertextuelles et intermédiales

17 | 2017

L'art intempestif – La démesure du temps

---

## 24 secondes par image (fixe)

*24 Seconds per (Still) Frame*

Anne-Cécile Guilbard

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/2025>

DOI : 10.4000/polysemes.2025

ISSN : 2496-4212

### Éditeur

SAIT

### Référence électronique

Anne-Cécile Guilbard, « 24 secondes par image (fixe) », *Polysèmes* [En ligne], 17 | 2017, mis en ligne le 30 avril 2017, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/2025> ; DOI : 10.4000/polysemes.2025

---

Ce document a été généré automatiquement le 21 avril 2019.

*Polysèmes*

---

# 24 secondes par image (fixe)

*24 Seconds per (Still) Frame*

Anne-Cécile Guilbard

---

« Le regard photographique est une espèce de fétichisme de la vue, une seconde fovéa à l'intérieur de la fovéa, un enfant monstrueux, un abîme minuscule, un super-concentré. »  
(Guibert 110)

- 1 Il y a une folie à aborder la photographie sous l'angle du temps, on le sait : la photo déclenche le temps historique parce qu'elle est empreinte, et chaque cliché soulève en même temps le soupçon par le prélèvement qu'il opère car celui-ci *peut ne pas* être représentatif de ce qu'il est censé donner à voir, c'est-à-dire de ce que le discours qui l'encadre en le légendant prétend lui faire porter de véridicité, comme on lui ferait porter le chapeau.
- 2 C'est une folie que toutes ces images en noir et blanc qui disent au regard contemporain l'histoire, fût-elle privée, qui s'énoncent d'emblée comme passé et s'égrènent comme souvenirs.
- 3 De Barthes à Georges Didi-Huberman, c'est cette articulation folle – tôt soulevée par Benjamin – du passé surgissant dans le présent, qui fonde la singularité de l'image photographique aux yeux du regardeur. Ce dernier est toujours, face à elle, celui qui est encore là lorsque tout a disparu, celui qui vient toujours trop tard : « L'Histoire est hystérique, écrit Barthes : elle ne se constitue que si on la regarde – et pour la regarder, il faut en être exclu » (Barthes 102) et, plus loin, « Je suis le repère de toute photographie, et c'est en cela qu'elle m'induit à m'étonner, en m'adressant la question fondamentale : pourquoi est-ce que je vis *ici et maintenant* ? » (131).
- 4 Le regard se scinde face à l'image qui s'avère en même temps fenêtre ouverte sur le passé et miroir du présent<sup>1</sup>. En cela l'image est dialectique<sup>2</sup> ; en cela le regard photographique est un regard fracturé, où se force la disjonction de la continuité perceptive ordinaire, et

Barthes, on le sait, a formulé cette folie en conjuguant anormalement un démonstratif, dans sa valeur déictique, au passé : « ça-a-été ».

- 5 Georges Didi-Huberman<sup>3</sup> a exploré de manière décisive cette faille temporelle, en décrivant la tension qui s'opère entre le visuel et le visible, lorsque « ce que nous voyons » verse dans « ce qui nous regarde », et retour, incessant. Il a étendu, avec Rosalind Krauss<sup>4</sup>, le paradigme photographique, ce paradigme par lequel l'imaginaire de l'empreinte vient doubler la vision actuelle de l'image, à la fois du point de vue de l'empreinte certainement réalisée au vu de son résultat photochimique (ou gestuel en peinture, chez Pollock par exemple), et du point de vue de tout ce qui est empreint dans la mémoire d'un regardeur d'images. Dès lors, ce sont deux mémoires qui jouent devant l'image, deux passages informes du passé qui s'effectuent par-delà le présent pour faire en réalité l'image<sup>5</sup>.
- 6 Ils sont donc deux à faire l'image : le photographe avec son appareil et ses calculs et sa maîtrise et sa mémoire (ses sciences technique et iconologique, en somme<sup>6</sup>) – il faudrait lui adjoindre le tireur ; et le regardeur, avec sa mémoire par laquelle il entrevoit le présent. C'est ainsi à lui que revient finalement la charge de faire l'image.
- 7 Le regardeur de photographies doit imaginer *l'invu*<sup>7</sup> passé et hors-champ, l'invu contextuel, dont l'image est la trace, l'indice ; et d'autre part il ne peut que projeter son *déjà-vu* sur elle. *Interfuit* du réel et intericonicité<sup>8</sup> se révèlent ainsi les deux activités imaginaires auxquelles se livre le regardeur de photographies : n'étant ni du même ordre du visible, ni du même ordre temporel, elles sont irréductibles l'une à l'autre et demeurent cependant ce par quoi le regardeur entrevoit l'image au présent – une forme de stéréoscopie-éclipse. Benjamin parlait ainsi d'éclair fugitif : « L'image vraie du passé passe *en un éclair*. On ne peut entrevoir le passé que dans une image qui surgit et s'évanouit pour toujours à l'instant même où elle se porte à notre connaissance » (430).
- 8 Ainsi par exemple, ce que je vois dans cette photographie de Francesco Zizola<sup>9</sup> prise en 1996 de victimes de mines en Angola, ce sont bien sûr les enfants et cette petite fille rescapée au premier plan qui tient sa poupée contre elle, son camarade à droite qui a perdu une jambe et se déplace à l'aide de béquilles. La fillette qui pose au centre dans toute la hauteur de l'image se tient déjà comme une *mamma* imposante et tranquille, avec sa cambrure indifférente et son baigneur contre elle. Mais qu'est-il arrivé à la tête du baigneur, on dirait qu'il est cassé, qu'on l'a rafistolé avec de faux cheveux pour masquer l'absence de crâne, ou bien est-ce le mur derrière qui forme comme une trace d'explosion ? Et puis le garçon de droite, avec sa jambe amputée, force à se demander si hors l'image en bas, la fille a bien deux jambes, coupées seulement par le cadrage. C'est l'ombre à l'arrière qui vient répondre, rassurer. Les ombres très longues dans la photo structurée par les contrastes barrant les corps, les visages, elles entravent la lisibilité de l'expression de la fillette, au visage à demi caché par l'ombre, comme le garçon. On comprend que ce sont des grilles, on pense à leur inutilité contre les bombardements qui ont déjà marqué le mur au fond. À gauche la petite fille en robe claire cache ses yeux, sa bouche : aucune expression n'est finalement clairement lisible. Que faisaient ces enfants entre la grille et le mur, quand le photographe est venu ? À quels jeux pouvaient-ils se livrer ? Les ombres à terre signalent au moins deux autres présences hors champ, plus celle du photographe, coupée à droite qui obscurcit le sol clair.
- 9 Ces questions, ces observations concernent les enfants angolais de 1996, et imposent l'invu nécessaire de la photographie. Mais il y a de surcroît, qui se lève obstinément entre moi et l'image, le déjà-vu d'une autre photo, prise par Cartier-Bresson à Madrid en 1933<sup>10</sup>. L'analogie tient aux enfants et au mur du fond, au contraste très fort entre les valeurs

sombres et les valeurs claires. Là, les enfants jouent, il n'y a pas de blessures : les marques du fond sont des fenêtres percées toutes quadrilatères, et non des traces d'impact. Mais il y a ce gros homme qui traverse le champ de profil, qui renvoie au garçon unijambiste, par le profil et le noir et blanc, par l'exception (un homme parmi les enfants chez Henri Cartier-Bresson, un garçon amputé parmi les filles chez Zizola), et par le mouvement, leur déplacement suggéré, le fait qu'ils marchent.

- 10 Cette projection sur Kuito 1996 de Madrid 1933, aussi inappropriée soit-elle quant à son sens, participe de l'image que je fais à partir du cliché de Zizola. L'intericonicité, parce qu'elle se fait pressante, engage une lecture parallèle de la photo, parallèle au sens où ce sont des aspects formels (de composition, de cadrage, d'angle de vue, de contrastes) qui viennent parasiter ma lecture référentielle (le travail de l'invu).
- 11 On ne sortira pas de ce débat, de la légitimité de l'invu et du déjà-vu et de leur démêlage dans l'image que se fait chaque regardeur devant un cliché. Georges Didi-Huberman en a fait les frais par les critiques violentes que les partisans de Claude Lanzmann lui ont adressées à la parution d'*Images malgré tout*<sup>11</sup>. Le philosophe et historien de l'art invoquait alors cette injonction : « il faut (s') imaginer pour savoir », s'imaginer le photographe, soldat juif du Sonderkommando à la porte de la chambre à gaz qui a pris quatre clichés pour témoigner, sans quoi on donnerait à ce témoignage, cette prise de risque insensée, une fin de non-recevoir inhumaine. Là, le sujet est grave, et l'historien d'art qui voyait du Pollock en contemplant les fresques de Fra Angelico dans *Devant le temps*<sup>12</sup> ne démord pas de l'actualité imaginaire de sa perception, de sa légitimité nécessaire parce qu'inévitable : comment sincèrement occulterait-on tout ce que l'on sait sous prétexte de mieux voir, plus justement ? L'inquiétude liée à ces fantasmes singuliers qui viennent hanter l'image que l'on observe constitue le regard ; la perception fonctionne comme stéréoscopie-éclipse, jeu de voiles qui révèlent en la dérochant l'image offerte par Zizola entre l'invu et le déjà-vu. La puissance de sa photo tient dans l'équilibre précaire de l'étrange familiarité que son cliché entretient pour moi avec l'invu d'Angola et le déjà-vu du Madrid de Cartier-Bresson<sup>13</sup>.
- 12 Les effets d'intericonicité occupent aujourd'hui de nombreux travaux en photographie, qui permettent de mieux comprendre entre autres le succès médiatique de certaines images au détriment d'autres. Les madones de Bentala ou du Bilhar doublent les victimes du monde entier réel de leurs métaphores religieuses atemporelles pour susciter la pitié ou l'horreur devant une souffrance posée comme passion par des photographes humanistes. Clément Chéroux<sup>14</sup> analysait récemment un exemple d'enjeu politique précis : le flag raising du 11 septembre 2001 s'avérait la citation d'une icône de la victoire d'Iwo Jima de 1945, ainsi l'attentat livré contre les Twin Towers était-il assimilé par la population américaine à une guerre dont les soldats sortiraient à nouveau vainqueurs.
- 13 Autre image du 11 septembre dont le jeu d'intericonicité fait apparaître un message « supplémentaire » : James Nachtwey<sup>15</sup> fait se lever dans les ruines des Twin towers, par le biais d'un nuage de fumée anormalement bleuté au-dessus de ce qui semble une cathédrale gothique effondrée, la couleur et la composition de la peinture de la tour de Babel par Bruegel l'Ancien (1563). En repliant le tableau évoqué sur la photo, c'est la condamnation divine d'un orgueil insensé des hommes qui s'impose.
- 14 Mais ces redites, ces citations n'acquièrent leur force que de l'invu dont on sait qu'il n'est pas l'invisible, parce qu'il s'agit d'une photographie et non d'une peinture, qu'elle est indicielle autant qu'iconique pour le dire en termes peirciens. Leur force tient ainsi à leur *présence* : Barthes demeure à tout jamais le champion de la formulation de cet aspect :

« D'un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici » (126).

- 15 Cette présence, Barthes ne l'envisage cependant dans *La Chambre claire* qu'à l'état passé, écrivant jusqu'à l'excès la nostalgie des horloges à voir, des appareils en bois et des longs temps de pose<sup>16</sup>. Trente ans après, les supports de l'image ont changé : l'immédiateté et/ou le raccourcissement extrême du différé font loi dans le commerce des images. Les clichés de l'effondrement des tours du 11 septembre ou la photographie de DSK menotté dans les bureaux du NYPD ont articulé de manière identique le déjà-vu de fictions, films catastrophes ou séries policières, à l'irréfutable réalité de l'événement. La sidération qui a saisi les spectateurs tient, bien sûr, à cette présence différée presque seulement dans l'espace, mais aussi, du point de vue temporel, aux souvenirs que ces photos font jouer.
- 16 À ce titre, il est très intéressant que la Maison Blanche ait refusé de publier la photographie du cadavre de Ben Laden, lui substituant le portrait de groupe des officiels qui assistent en direct à l'événement transmis en vidéo, les images du poste restant hors-champ ; POL<sup>17</sup>, sur le blog de mediapart, a pointé les références de ce cliché de *situation room* à la peinture hollandaise et la manière dont l'angle de vue obligeait le regardeur à « faire le travail, imaginer ce qui se passe dans la tête des personnages, et créer le contre-champ ». Cohésion des puissants, et rejet hors champ de l'objet de leur regard : manière de forcer à voir seulement par leurs yeux un spectacle dont ils canalisent dès lors la prolifération imaginaire et contrôlent ainsi l'appréciation.
- 17 L'artiste chilien Alfredo Jaar ne procède pas autrement quand, des victimes massacrées du Rwanda, il enferme les photos dans une boîte. Rancière décrit ainsi l'installation *Real Pictures*, 1994 : chaque boîte noire « contient une image d'un Tutsi massacré, mais la boîte est close, l'image invisible. Seul est visible le texte qui décrit le contenu caché de la boîte. À première vue, donc, ces installations opposent [...] le témoignage des mots à la preuve par les images. Mais cette similitude cache une différence essentielle : les mots sont ici détachés de toute voix, ils sont pris eux-mêmes comme éléments visuels. Il est ainsi clair qu'il ne s'agit pas de les opposer à la forme visible de l'image. Il s'agit de construire une image, c'est-à-dire une certaine connexion du verbal et du visuel » (23) (je souligne). De plus en plus souvent la photographie contemporaine œuvre ainsi à partir de la métonymie, déportant dans le hors champ invu l'essentiel de ce dont le cadre prétend témoigner. Cette rhétorique de l'image qui joue de la dérobade de l'objet référentiel pourrait relever d'un projet de type pictural (tout de composition imaginaire) si la photographie n'enjoignait pas la trace, toujours indicielle, de la présence réelle, fût-elle seulement du regard du témoin (cf. une autre œuvre d'Alfredo Jaar, *Les Yeux de Gutete Emerita*, 1996).
- 18 Ce déport vers l'énonciation, là où la photo avait le pouvoir opportun de présenter des énoncés abstraits, comme des citations entre guillemets d'un réel dont on pouvait oublier qui le prononçait, correspond à autant de pas de côté que le regardeur doit effectuer face au cliché.
- 19 La photographie n'enferme pas le temps, elle le déploie. Même « l'instant décisif »<sup>18</sup> d'un Cartier-Bresson cède sous le rappel de formes ou de motifs que le photographe dessinateur décelait avec une célérité extrême dans son viseur. Ce que j'ai voulu montrer jusqu'ici, c'est que comme toute image, bien sûr, elle est pensive, ainsi que le décrivait Régis Durand<sup>19</sup>, mais que cette pensivité est particulière dans le rôle qu'y joue le temps. Temps réel révolu chez Barthes ou aujourd'hui contemporain, c'est-à-dire passé présentifié ou présent *manifesté* sans égard pour les distances spatiales qui nous séparent

des faits, ce que donne à voir la photo n'est cependant jamais proposé, en même temps, qu'au travers du déjà-vu qui nous permet de reconnaître les choses.

- 20 Depuis feu l'argentique et la prolifération des écrans, la photographie est devenue un flux dont les potentialités peinent à se distinguer de celles de la mémoire tant les deux forment des limons mêlés de fixes et de fluides, d'instantanés et de longs plans séquences, en montage hystérique. Dès lors, la question actuelle devient bien celle de l'expérience précise de l'image fixée, au sens essentiel où on lui établit une place, on l'assigne comme lieu.
- 21 En effet, la photographie comme image fixe semble demeurer, aujourd'hui plus que jamais, comme le lieu de la résistance, pour le regardeur, face à la durée comme écoulement du temps à la mesure de laquelle celui-ci est ordinairement soumis. Selon Daniel Bounoux dans *La Crise de la représentation*, le XX<sup>e</sup> siècle a progressivement sapé les effets de la « mise à distance », du détour par l'ordre symbolique, qu'avait installés l'âge classique : « Hier, lit-on, le théâtre et la peinture ou le cinéma proposaient une coupure nette entre l'illusion et le monde réel ; la culture fondée sur le livre contenait ce réel à bonne distance, en refoulant la présence des corps derrière des représentations plus abstraites ». Constatant aujourd'hui le passage « du livre au *live* », l'auteur s'inquiète quant à l'éthique d'une représentation contemporaine qui, en privilégiant la présence au détriment de la représentation, menacerait, au fond, l'identité et l'altérité. Il distingue ainsi les musées comme des « bâtiments où les images ne bougent pas, alors que partout au-dehors les représentations et les messages subissent une *animation* torrentielle. Logés comme l'œil du cyclone au centre du tourbillon, une bibliothèque ou un musée font figure d'îlots provisoires battus par le flot » (173). Il tient d'autre part la photographie comme l'un des premiers responsables de la chute du re- dans la représentation, faisant de la photo (très traditionnellement) une pure présentation, en exposant sa nature indicielle, immanente, et son caractère allographe ; de fait le négatif et sa sérialité ont fait s'effondrer l'aura, l'« unique apparition du lointain » benjaminienne, et la photographie comme technique (tant argentique que numérique) est bien l'outil de la prolifération en tant que répétition polymorphe, mutante, incontrôlable de la représentation contemporaine.
- 22 Néanmoins, il y a un paradoxe à chanter la permanence du patrimoine des musées et à accuser la photographie de (presque) tous les maux d'un art contemporain auquel elle aurait contribué à couper la tête pour un profit que l'auteur paraît considérer plus anarchiste que démocratique. C'est que l'auteur envisage la photographie comme médium plutôt que dans ses objets, *les photographies*. Le pluriel est déterminant ici en ce qu'il énonce la limite de chaque individu dans la foule informe et les variantes que la photographie contient en paradigme. *Non pas une image fixe, mais des images fixes* sont exposées au regard du visiteur de musées et imposent à ce dernier un parcours établi dans l'espace mais totalement libre dans le temps. En ce sens, il me semble que la photographie force l'émancipation du regardeur, parce qu'elle est fixe et muette, et pourtant prélevée sur le monde<sup>20</sup>, faite de la même matérialité que lui ; elle l'oblige au respect d'une distance qui ne tient pas tant à l'espace commun, ouvert par le face à face, qui relèverait plutôt de la durée<sup>21</sup> subjective.
- 23 C'est l'expérience d'un rythme délibéré que le regardeur fait face aux photographies : concentration du regard sur les petits formats d'hier ou dispersion à la surface des grands formats d'aujourd'hui. La frontalité inaugurée depuis un peu plus de vingt-cinq ans avec les photo-tableaux, ces très grands formats (Wall, l'école de Düsseldorf : Gurski, Ruff...),

assujettit certes le regardeur à une domination, un pouvoir de type spatial<sup>22</sup> lorsque c'est le portrait qui se met à nous regarder, mais l'épreuve de la durée demeure celle du regardeur. À lui, et à lui seul – et cela reste comme cas unique dans la société du spectacle actuelle – de mesurer son temps face à l'image, de faire jouer son présent vis-à-vis de l'échec d'en être le contemporain exact<sup>23</sup>.

- 24 Cette épreuve du temps vis-à-vis de la photographie demeure, pour toutes les raisons qu'on a rappelées ici qui constituent l'expérience du regardeur, le point nodal, la caractéristique singulière du regard photographique. À ce titre, les récents supports de visualisation des photographies (l'écran, le cadre photo numérique) qui tendent à se substituer dans certaines expositions<sup>24</sup> comme dans certains salons de familles, à la matérialité du tirage sur papier (éventuellement rétro-éclairé comme dans les caissons lumineux des photo-tableaux de Jeff Wall), impliquent un tournant majeur dans l'expérience de la photographie. Le défilement automatique du diaporama numérique contredit essentiellement les caractéristiques de l'image telles qu'on les a énumérées. La fixité, condition *sine qua non* de l'émancipation du regard, de l'évaluation du travail de la représentation, de l'interlocution silencieuse de l'invu et du déjà-vu, et même dans d'autres excès, condition d'un fétichisme lié au photomaton qu'on garde ou au tirage encadré perpétuellement disponible à la contemplation, en somme cet usage « recueilli » de la photographie, s'évanouit dès lors qu'on attente à sa fixité, qu'on prescrit au regard une durée limitée, identique à chaque regardeur.
- 25 Le diaporama rejoint ainsi le cinéma, 24 images par seconde pour donner l'illusion du mouvement, décrocher le point de vue d'un ancrage unique et essentiel, le cadre, l'instant, restaurés dans leur mobilité, leur écoulement normal (c'est-à-dire imitant la perception avec le plan-séquence ou bien formant une représentation par le montage). Réanimée en quelque sorte dans le cinéma, la photographie dans le diaporama est flouée deux fois : de son inertie redoutable par le sentiment d'étrangeté qu'elle ne manque pas de produire, et de l'activité du regard, dès lors confisquée au regardeur auquel sont interdits imagination, projection, réflexion sur l'image même, dérobée l'une après l'autre au rythme d'un calcul du temps nécessaire estimé de la reconnaissance purement cognitive des référents de l'image.
- 26 Ainsi ce que ne voit pas le spectateur du diaporama (car on ne peut pas l'appeler regardeur, dévolu qu'il est à l'hypnose du défilement, l'appel tendu à l'inconscient propre au cinéma<sup>25</sup>), c'est tout ce que j'ai cité ici : Cartier-Bresson dans Zizola, la victoire américaine d'Iwo Jima dans les ruines du 11 septembre, la condamnation de Babel dans les Twin towers effondrées... L'expérience de l'image fixe, dans son statut – sa jouissance – esthétique requiert une durée imprécise de fait, indéterminable. Réduite, fixée (5 secondes, 12 secondes, 24 secondes par image), elle génère la confiscation immédiate du regard.
- 27 On a vu, pour la peinture aussi, des documentaires filmés dont le montage pédagogique attire par zooms et par coupes de gros plans l'attention des spectateurs sur tel ou tel détail de la toile<sup>26</sup> : l'intention est compréhensible, il s'agit de mettre en valeur le travail de l'artiste, de pointer, de désigner ce que des spectateurs ne réussiraient pas à voir seuls. Mais n'est-ce pas précisément ce que la peinture comme la photo exigent par leur fixité, leur composition immédiate globalement livrée, muette, sans articulation pré-conçue, au regardeur, que ce travail personnel, autonome, démuné face à l'image ? Cette expérience modeste, subjective et lente face au tout-donné, dans le silence et dans le temps.

- 28 La posture du regardeur est ainsi précaire, son monologue intérieur toujours suspect de dévier face à l'image, de cette déviance essentielle qu'est l'appropriation subjective du fruit du travail d'un autre. Soumettre et retirer l'image au regard, ainsi que le diaporama automatique l'effectue, ou décomposer une composition comme dans les documentaires pédagogiques sur l'image fixe, constituent deux manières de contrôler le regard, de le priver de son autonomie, cette autonomie que seule l'image fixe parmi les arts requiert.
- 29 Il est donc là question cruciale de temps, temps dont le regardeur ne sait que faire *a priori* devant l'image fixe et dont il découvrira, à son rythme, avec l'effort insensé qu'elle impose, son déploiement, modeste ou expert, et toujours insuffisant. Dès lors, tout ce qu'on a pu reformuler ici et rappeler des analyses de Barthes à Didi-Huberman, des effets d'intericonicité qui retiennent le regard, ne tient qu'à la mesure de l'image irréductiblement fixe, offerte à la durée indéterminée du regard qui s'étend sur elle.
- 30 Cette durée proprement esthétique du regard n'a finalement de définition qu'en termes d'excès : elle déborde, essentiellement. Elle commence au moment précis où la reconnaissance cognitive des référents s'achève (quand il y en a, et il y en a toujours en photographie), et n'a pas de fin prescrite.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- Barthes, Roland. *La Chambre claire*. Paris : Éditions du Seuil, 1980.
- Benjamin, Walter. *Œuvres*, t. III. Trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rus. Paris : Gallimard, « Folio essais », 2000.
- Bergson, Henri. *Durée et simultanéité* (1968). Paris : PUF, « Quadrige », 1998.
- Bougnoux, Daniel. *La Crise de la représentation*. Paris : La découverte, 2006.
- Cartier-Bresson, Henri. *Images à la sauvette*. Paris : Verve, 1952.
- Chéroux, Clément. « Le déjà-vu du 11 septembre. Essai d'intericonicité ». *Études photographiques* 20 (juin 2007) : 148-173, <https://etudesphotographiques.revues.org/998>
- Didi-Huberman, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Éditions de Minuit, 1999.
- Didi-Huberman, Georges. *Devant le temps*. Paris : Éditions de Minuit, 2000.
- Didi-Huberman, Georges. *Images malgré tout*. Paris : Éditions de Minuit, 2005.
- Durand, Régis. *Le Regard pensif. Lieux et objets de la photographie*. Paris : La Différence, 1988.
- Ferenczi, Victor et René Poupard. *La Société et les images*. Paris : Didier, 1981.
- Guibert, Hervé. *L'Image fantôme*. Paris : Éditions de Minuit, 1981.
- Guilbard, Anne-Cécile. « Le roman du regardeur en 1980 ». *Littérature et photographie*, Rennes : PU de Rennes, 2008.
- Krauss, Rosalind. *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*. Paris : Macula, 1990.



Louvel, Liliane. *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*. Rennes : PU de Rennes, « Interférences », 2010.

Méaux, Danièle, *La Photographie et le temps. Le déroulement temporel dans l'image photographique*. Aix : Publications de l'Université de Provence, 1997.

Rancière, Jacques. *Le Spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique, 2005.

Struth, Thomas. *Making time*. Exposition, musée du Prado, Madrid (2/6/2007-5/6/2007) Nashville, TN : Turner, 2007.

Tamasier, Marc. *Sur la photographie contemporaine*. Paris : L'Harmattan, 2007.

Wittgenstein, Ludwig. *Recherches Philosophiques*. Trad. Pierre Klossowski. Paris : Gallimard, 1961.

Zizola, Francesco. *Victimes des mines à Kuito, Angola*, avril 1996. Premier prix du « World Press photo of the year », 1996.

## NOTES

1. D'ailleurs, parfois au mur d'exposition le verre qui protège le cliché propose fugitivement de curieuses superpositions au visiteur : son propre visage apparaît, grâce à la lumière, sur le portrait d'un écrivain aimé.
2. Cf. Benjamin et l'image dialectique : Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres*, t. III, Paris : Gallimard, « Folio essais », 2000, 427-443.
3. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris : Éditions de Minuit, 1999.
4. Rosalind Krauss, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris : Macula, 1990.
5. Parce qu'il faut quand même l'admettre, la photographie ne fait que proposer des images. Ce qu'elle enregistre, ce qui se dépose sur son support photosensible, n'est qu'énergie lumineuse, frappe des photons diversement chargés sur la plaque sensible (film ou plaque bien lisse enduits de substance réactive, ou de capteurs numériques). Une fraction de seconde d'exposition de trop à la lumière et rien n'est plus discernable pour l'œil humain trop faible sur la plaque saturée.
6. On reconnaîtra ici le « dépôt de savoir et de technique » formulé par Denis Roche en 1980.
7. Régis Durand, dans *Le regard pensif*, distinguait ainsi clairement l'invu de l'invisible.
8. Danièle Méaux parlait en littéraire d'intertextualité, joignant à la mémoire des images celle des histoires déjà-lues que se remémorerait le regardeur dans sa vision du cliché (Danièle Méaux, *La Photographie et le temps. Le déroulement temporel dans l'image photographique*, Aix : Publications de l'Université de Provence, 1997). Le concept récemment très exploité en photographie d'intericonicité (apparu chez Victor Ferenzi et René Poupard, *La Société et les images*, Paris : Didier, 1981), pour désigner dans la rhétorique de l'image l'allusion qu'on connaît dans la rhétorique du discours sous le nom d'intertextualité, me paraît plus juste en ce qu'il prend ici en compte le rapport entre deux images visuelles. Sur ces questions d'intermédiarité, voir Liliane Louvel, *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Rennes : PU de Rennes, « Interférences », 2010.
9. Francesco Zizola, *Victimes des mines à Kuito, Angola*, avril 1996. Premier prix du « World Press photo of the year », 1996.
10. Henri Cartier-Bresson, *Madrid, 1933*.
11. Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris : Éditions de Minuit, 2005.
12. Dans *Devant le temps*, Paris : Éditions de Minuit, 2000.
13. Wittgenstein montrait avec l'exemple fameux du dessin équivoque du canard / lapin que la perception est affaire de sélection pour reconnaître une forme, et que cette sélection est

exclusive : la perception est un choix parmi des possibles. Voir Ludwig Wittgenstein, *Recherches Philosophiques*, trad. J. Klossowski, Paris : Gallimard, 1961.

14. Clément Chéroux, « Le déjà-vu du 11 septembre. Essai d'intericonicité », *Études photographiques* 20 (juin 2007) : 148-173, <https://etudesphotographiques.revues.org/998>.

15. Cette photographie a battu des records d'enchères à Drouot dans une session proposant des clichés de photojournalisme en 2003 (cf. Le photojournalisme aux enchères 2003 : Vente, Paris, Drouot-Richelieu, salle 9, 15 novembre 2003, catalogue de Thierry de Maigret). Sur la page d'accueil de son site officiel (<http://www.jamesnachtwey.com>), James Nachtwey écrit son vœu d'ancrage dans le réel : « I have been a witness and these pictures are my testimony. The events I have recorded should not be forgotten and must not be repeated ».

16. Sur les emprunts de Barthes à l'histoire de la photographie plutôt qu'à son actualité dans les années 1980, voir Anne-Cécile Guilbard, « Le roman du regardeur en 1980 », *Littérature et photographie*, Rennes : PUR, 2008.

17. <http://blogs.mediapart.fr/blog/pol/080511/p050111ps-0210-limage-de-la-mort-de-ben-laden>

18. Henri Cartier-Bresson, *Images à la sauvette*, Paris : Verve, 1952.

19. Régis Durand, *Le Regard pensif. Lieux et objets de la photographie*, Paris : La Différence, 1988.

20. D. Bounoux a cette belle formule : « sur la précédence infinie du monde ».

21. La durée : c'est là que se distinguent selon Bergson le philosophe et le physicien : à partir de l'exemple donné par Einstein dans sa *Théorie de la relativité restreinte et généralisée*, du train et de la voie qui vont en sens inverse, Bergson écrit : « Le philosophe, qui veut savoir à quoi s'en tenir sur la nature du temps, qui se demande si la voie et le train ont ou n'ont pas le même Temps réel – c'est-à-dire le même temps vécu ou pouvant l'être – le philosophe devra constamment rappeler qu'il n'a pas à choisir entre les deux systèmes : il mettra un observateur conscient dans l'un et dans l'autre et cherchera ce qu'est pour chacun d'eux le temps vécu » (Henri Bergson, *Durée et simultanéité* [1968], Paris : PUF, « Quadrige », 1998, 101). En procédant ainsi, le philosophe fait inévitablement apparaître le fait que « les deux systèmes sont interchangeables ». Ainsi, le regardeur de photographies dont nous parlons ici est un physicien, et non un philosophe, non seulement un système de référence pour observer le monde, mais dont la présence, selon la théorie en mécanique quantique, modifie l'expérience (elle décide même de son résultat par exemple dans l'expérience fameuse du chat de Schrödinger, 1935).

22. Sur ces questions de plastique photographique contemporaine et de frontalité, voir Marc Tamisier, *Sur la photographie contemporaine*, Paris : L'Harmattan, 2007.

23. La série des *Museum photographs* de Thomas Struth présente ce décalage en imaginant à l'intérieur du cadre un espace commun entre des regardeurs et des tableaux. La mise en abîme ne fonctionne que dans la mesure où les visiteurs contemplant des chefs d'œuvre de la peinture, et non des photographies. Car si la contiguïté improbable des espaces éprouvée par le regardeur peut ainsi être saisie, l'épreuve du temps demeure, elle, visuellement infigurable. Cf. Thomas Struth, *Making time*, Exposition, musée du Prado, Madrid (2/6/2007-5/6/2007), Nashville, TN : Turner, 2007.

24. Ainsi dans l'exposition sur la jeune photographie russe 1991-2010, à la Maison Européenne de la Photographie à l'été 2010, en plus des nombreux tirages accrochés au mur, un écran faisait défiler, à grands renforts des effets d'animation Powerpoint les plus divers, d'autres photos d'artistes plus jeunes, plus modestes, dans tous les cas en définitive moins reconnus.

25. Voir à ce sujet les analyses de Christian Metz et de Raymond Bellour.

26. Ainsi un film sur *Les Ménines* de Vélasquez, dans le couloir attenant à la quarantaine de toiles de Picasso les relisant au musée Picasso de Barcelone, au printemps 2011.

---

## RÉSUMÉS

Cet article s'attache à préciser la singularité de la photographie en tant qu'image fixe à l'épreuve du temps du regardeur, et les enjeux propres à cette fixité face aux supports de diffusion qui prennent en charge la durée de visualisation des images fixes (en vidéo ou en diaporama). On s'appuie sur les analyses connues, fortes et nombreuses, du rapport de la photographie au temps, en envisageant ce dernier sous l'angle du regardeur : celui-ci prend son temps pour faire son image, à partir du fragment qui lui est donné à voir, de ce qui n'est pas l'invisible mais l'invisible indubitable dont la photographie est tirée, et enfin du déjà-vu qui meuble sa mémoire. La photographie ainsi regardée n'enferme pas le temps, elle le déploie : elle se déploie au rythme du regardeur. L'effet d'intericonicité vient retenir, en même temps qu'il le trouble, le regard sur une image : que voit-on d'un fait photographié là où l'on pense à la photo d'un autre ? Ce démêlage précaire, cette tension propre, est le privilège du regardeur d'images fixes : parce qu'elle est irrémédiablement fixe, la photographie met à distance le regardeur et l'expose à cet effort, insensé et incessible, de devoir créer seul, à son rythme à lui (face à elle qui n'en prescrit aucun), la délibération de ce qu'il voit : son image. L'expérience de l'image fixe, dans son statut – sa jouissance – esthétique, requiert ainsi une durée indéterminée et indéterminable : la définir à l'avance, de l'extérieur, revient à confisquer le regard.

This essay explores the singularity of photography as a still picture within the beholder's experience of time, and it examines what is at stake when media, such as videos or slideshows, are brought to bear on the duration of the visualization of a picture. This paper focuses on the beholder's experience by drawing on the numerous and well-documented analyses related to the interrelations of photography and time. The viewer lingers, taking time before coming up with his/her own image, taking into account the sole fragment s/he sees, the unavoidable unseen which is not the invisible and within which all photographs are taken, and, finally, the déjà-vu that fills the viewer's memory. The intericonicity effects at once uphold contemplation and disrupt it: what can be seen in a photographed fact while another picture is being thought about? This precarious disentangling, this specific tension, is the privilege of the beholder facing the still picture: as it is inexorably still and silent, the photographic picture keeps the viewer at bay and exposes him to the insane and non-transferable effort (facing the picture that doesn't prescribe any duration), of having to deliberate what he is seeing, in his own time: his own image. Therefore, owing to its aesthetic status—its use and its enjoyment—, the experience of the still picture requires an undetermined and undeterminable duration. Setting the length of that experience beforehand, from the outside, amounts to a confiscation of the gaze.

## INDEX

**Mots-clés** : photographie, regardeur, temps, image, durée, image fixe, intericonicité, invu, diaporama, vidéo

**Keywords** : photography, beholder, time, picture, duration, still image, unseen, intericonicity, slideshow, video

## AUTEUR

### **ANNE-CÉCILE GUILBARD**

Anne-Cécile Guilbard est maître de conférences en Littérature française du XX<sup>e</sup> siècle et en Esthétique de l'image à l'Université de Poitiers Elle est membre du laboratoire FoReLL. Spécialisée en photographie (histoire et théorie), elle a publié de nombreux articles sur le sujet, dont certains en lien avec la littérature. Elle est responsable à l'Université de Poitiers du Master mention Texte/Image : Littératures, Écrans, Scènes, et de sa spécialité Littérature et Culture de l'Image.