Polysèmes

Revue d'études intertextuelles et intermédiales

18 | 2017

L'immobilité vive

Il n'y a d'immobilité qu'invisible (peut-être) : la lumière et les objets photographiques

There is no Stillness but Invisible (Maybe): Light and Photographic Objects

Anne-Cécile Guilbard

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/2297>

DOI : 10.4000/polysemes.2297

ISSN : 2496-4212

Éditeur

SAIT

Référence électronique

Anne-Cécile Guilbard, « Il n'y a d'immobilité qu'invisible (peut-être) : la lumière et les objets photographiques », *Polysèmes* [En ligne], 18 | 2017, mis en ligne le 30 novembre 2017, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/2297> ; DOI : 10.4000/polysemes.2297

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

Polysèmes

Il n'y a d'immobilité qu'invisible (peut-être) : la lumière et les objets photographiques

There is no Stillness but Invisible (Maybe): Light and Photographic Objects

Anne-Cécile Guilbard

- 1 Dans ce qui lie un regardeur à une image, il y a l'objet qui la fait voir, qui la supporte, la projette ou la contient. La diversité des objets photographiques¹ (papier, diapositive, écran – pour ne mentionner que les plus répandus) caractérise ainsi une diversité de conditions de visibilité de l'image. Or, comme l'écrit Raymond Bellour à propos des dispositifs – tout particulièrement du cinéma transporté dans les salles d'exposition d'art contemporain, « on peut [...], comme Beckett, se sentir “mieux assis que debout et couché qu'assis”. Simplement, chaque fois cela n'est pas pareil, on ne sent ni on ne pense vraiment les mêmes choses. Bref, ce n'est pas le même corps »².
- 2 De même, l'image photographique regardée sur papier, visionnée en projection ou visualisée sur l'écran ne fait pas le même corps au regardeur, au visiteur, au spectateur. C'est là notre sujet, celui d'un essai pour penser l'expérience du regardeur de photographies dans les différentes conditions matérielles de cette expérience³. Cet angle est moins frayé théoriquement que d'autres enjeux de la photographie⁴, de sorte que nous nous appuierons pour le développer moins sur le corpus théorique existant, que sur l'analyse d'extraits d'œuvres littéraires et visuelles pour interroger les effets produits par les différents dispositifs qui conditionnent la visibilité des images photographiques. Cette expérience est nécessairement subjective – on se trouve de fait du côté de la réception – mais la récurrence d'éléments identiques dans les commentaires d'un sujet singulier à l'autre, d'une œuvre à l'autre, offre à penser l'hypothèse esthétique selon laquelle il n'y aurait pas d'immobilité, de fixité, en photographie, à cause ou grâce à la lumière qui conditionne la visibilité des images. Car, pour les rendre visibles, la lumière anime les photographies de son rayonnement. Paradoxe, puisque la photographie est précisément l'objet où la lumière, justement, a été fixée ; toutefois, en croisant textes et images d'auteurs et réflexion sur les dispositifs anciens et contemporains, il s'avère que

l'immobilité de l'image fixe peut être reconsidérée, au moins lorsque cette image est visible.

- 3 Dire objets photographiques plutôt que photographies, c'est porter l'attention sur les conditions de visibilité de cette image fixe ; et c'est, partant, s'écarter des approches théoriques, nombreuses et éclairantes, qui ont paru depuis les années 1970 sur la photographie, en envisageant cette dernière sous l'angle de ses supports. En effet, on sait que dans la photographie, la lumière, par la réaction chimique des grains d'argent ou la sensibilité calculée des capteurs, fixe – sur le papier, la plaque, ou l'écran – un instant de sa diffusion ; elle répartit dans l'espace du support les longueurs d'ondes qui s'inscrivent là en variations de gris ou en couleurs différentes. Toute photographie est ainsi cette interprétation, figée, d'un instant de la lumière.
- 4 Pourtant, cette définition générale du processus photographique ne dit rien encore des objets que nous regardons, et de ce qui nous permet de voir les images ; et de fait, c'est à nouveau la lumière qui œuvre dans cette seconde étape qu'est la visibilité d'une photographie. Le phénomène lumineux, pour avoir été fixé et traduit, doit à nouveau être soumis à la lumière pour que l'image soit vue et ce, de façon tout à fait différente. On peut les rassembler en trois grands dispositifs : lumière ordinaire sur le papier argentique ou imprimé, lumière filtrée par la plaque de verre ou la diapositive dans la projection, lumière diffusée par l'écran qui constitue l'image elle-même. Chacun de ces trois usages, de ces trois objets photographiques remet en cause la fixité notoire de l'image photographique en même temps qu'il rend cette dernière visible.

Lumière sur les papiers : éclairage ordinaire. Le rayonnement des photographies argentiques

- 5 Au tournant des années 1980, trois auteurs (deux écrivains et un cinéaste : Roland Barthes, Hervé Guibert et François Truffaut) témoignent, chacun à sa façon, d'un rayonnement propre aux photographies argentiques sur papier.

Réflexion de la lumière

- 6 Roland Barthes, lorsqu'il développe, dans la seconde partie de *La Chambre claire*, son rapport à la photographie du Jardin d'Hiver, décrit la lumière comme « un milieu charnel, une peau que je partage avec celui ou celle qui a été photographié » (Barthes 127). À la suite de Merleau-Ponty⁵, mais au sujet de la photographie, Barthes fait de la lumière un bain partagé par deux corps sensibles, photosensibles, qui se font face dans le rapport du regardeur et de la photographie : le rayonnement émis par le corps photographié, fixé sur la photographie, se poursuit (en imagination, en fantasme) par « transmission », en direction du corps du regardeur, également surface photosensible – notre peau aussi se colore en effet au soleil : « D'un corps réel, qui était là, sont parties des radiations, qui viennent me toucher, moi qui suis ici ; peu importe la durée de la transmission ; la photographie de l'être disparu vient me toucher comme les rayons différés d'une étoile » (126). Inutile ici de revenir sur la temporalité propre à la photographie selon Barthes, le « ça a été » fou d'une présence actuelle à un état passé ; mais c'est la transmission de la lumière, sa continuité, qui vient relier par la photographie les deux corps, du référent et du regardeur, qui est décrite. Le rayonnement, en réalité réfléchi plutôt qu'émis par le

corps, qui a imprégné la photographie, se poursuit : dans l'imaginaire barthésien, il ne s'arrête pas une fois la photographie fixée. Ainsi, la lumière, condition de genèse de l'image est également sa condition de visibilité, et Barthes imagine celle-ci continue.

- 7 Une précision sur ceci qui peut apparaître comme un pur fantasme, cette même lumière continuant, via l'objet photographique, du référent au regardeur : on voit que Barthes y oublie l'étape intermédiaire du tirage, et la nouvelle exposition, à une autre lumière, à travers le négatif dans la chambre noire, du papier qu'il a dans les mains. En fait, l'objet photographique qui réalise cette continuité existe : c'est le daguerréotype, la plaque de métal exposée à la lumière en présence du référent lors de la prise de vue est bien la même que celle qui se présente aux yeux du regardeur. Interface exacte, la plaque daguerrienne effectue la continuité de la lumière à la manière d'un miroir, qu'en outre cet objet est aussi selon l'angle d'où on le regarde. Barthes ne mentionne pas cet ancêtre de la photographie, toutefois on a montré ailleurs⁶ que l'imaginaire que l'écrivain développe de la photographie dans *La Chambre claire* est à de nombreux égards un imaginaire archaïque du point de vue de la technique (boîtiers en bois et longs temps de pose, en 1979 !).
- 8 Le vocabulaire que choisit Barthes pour décrire l'objet photographique se situe ainsi délibérément du côté de la physique plutôt que de l'esthétique, du côté des objets techniques plutôt que des images (« on dit souvent que ce sont les peintres qui ont inventé la photographie [...]. Je dis : non, ce sont les chimistes », 126) pour dresser une phénoménologie particulière : la physique atteste en termes d'ondes, de rayonnement, de radiations la phénoménologie qui fera appel à la notion de noème. La « différence » du rayonnement, « comme les rayons différés d'une étoile »⁷, manifeste cette vivacité de l'image photographique : au sens propre de la physique, la photographie sur papier *réfléchit* la lumière pour rendre l'image visible. Et c'est à cette énergie, cette force, que le corps du regardeur barthésien se montre sensible.

De la réflexion à l'émanation

- 9 On trouve un exemple visuel, contemporain du livre de Barthes, du même phénomène de rayonnement lumineux qui anime l'image comme le regardeur, dans *La Chambre verte* de François Truffaut (1978).
- 10 On se rappelle que Julien Davenne érigait un mausolée pour son épouse défunte et pour tous ses morts, car « les morts nous appartiennent si nous acceptons de leur appartenir ». La chapelle dédiée à ce rite est ainsi encombrée des portraits photographiques de sa femme et de chacun de ses morts (parmi lesquels on pouvait reconnaître d'ailleurs Marcel Proust, Henry James, Jean Cocteau ou Oscar Wilde). *La Chambre verte* est l'adaptation de *The Altar of the Dead* (*L'autel des morts*), nouvelle de Henry James publiée en 1895⁸. Truffaut a ajouté, dans son adaptation, les portraits photographiques à ce qui, dans la nouvelle, se réduisait à un cierge identifiant chaque mort : Stramson pouvait nommer chacune des bougies.
- 11 Or l'accent est mis tout au long du récit de James sur la lumière qu'émettent les cierges : « Tout l'autel flamboyait, éblouissait, aveuglait » (75). Passons sur le mysticisme religieux et certains aspects de l'histoire (la femme est veuve de l'ennemi, ancien ami de Stramson) pour arriver directement à ce moment miraculeux où la description fait apparaître la parfaite identité entre la source lumineuse et le visage, manifesté : « La source de cet immense rayonnement brûlait d'une flamme plus pure que les autres : peu à

peu elle prit forme – la forme de la beauté et de la charité humaine, celle du lointain visage de Mary Antrim. Elle lui sourit du haut du firmament et le submergea dans la gloire qu'elle projetait sur lui » (75). La force métamorphique de la lumière, qui se transforme ici en gloire, motif traditionnel de la splendeur de la manifestation divine, prend la forme du visage aimé, qu'on devrait dire photomorphique plutôt que photographique puisqu'il n'est pas fixé, inscrit. Formé dans l'hallucination du veuf par la lumière, le visage est ainsi pur rayonnement, cette fois émis et non plus seulement réfléchi. Le passage permet aussi d'isoler un autre aspect : la lumière anime certes la manifestation spirituelle, mais elle est de surcroît sensible au corps du regardeur : « [...] l'éclat de son sanctuaire était tel qu'il [Stramson] pouvait presque se chauffer à ses rayons » (71).

- 12 Dans le film de Truffaut, où Davenne renforce les cierges de Stramson avec des portraits photographiques, on voit dans la séquence dans la chapelle à quel point la lumière des bougies est mise en avant, presque à la manière d'une entrave, d'un obstacle, *entre* l'image photographique et le regardeur. La caméra présente une focalisation interne, par laquelle le rayonnement chaud, la lumière vacillante des bougies, éclaire et anime autant le visage de celui qui approche que le visage photographié, figurant ce bain, ce milieu partagé qu'évoquait Barthes. Mais Truffaut, en doublant le cierge du portrait photographique par rapport aux descriptions de James, met de surcroît en place une identité symbolique entre la source lumineuse, le cierge, et la photographie. La photographie devient ainsi source, émission du rayonnement, puissance d'ondes qui *manifeste* l'image photographique, plutôt qu'elle ne la rend simplement visible par réflexion de l'éclairage ordinaire. Là, la photographie est littéralement représentée comme une « émanation du référent », ainsi que la rêvait Barthes.

Le rayonnement froid

- 13 Le rayonnement des photographies se trouve encore dans *L'Image fantôme* d'Hervé Guibert (1981), dans le souvenir d'enfance que lui rapporte son ami : « T. me raconte que lorsqu'il était enfant il devait retourner les photographies des visages et des corps qu'il aimait, les cacher, comme par insupportabilité, dans le sentiment d'un rayonnement froid qui ne pouvait lui être d'aucun secours » (Guibert 163, « Le rayonnement froid »). Dans cette autre évocation du rayonnement des photographies se lit le manque, l'absence du corps réel, et à l'opposé de Barthes et de Truffaut, c'est moins le rayonnement lointain du corps autrefois présent devant l'appareil que définitivement absent, au cœur de sa trace, qui se fait sentir, cette fois par des rayons froids. L'absence irradie des images, et c'est à nouveau un rapport physique, sensible, avec l'objet photographique dont témoigne le souvenir d'enfance de T. Mais les tentatives différentes (retourner, cacher) apparaissent comme des essais un peu vains pour lutter contre la froideur du rayonnement ; de même, le néologisme « insupportabilité » dit aussi que ce manque est obsédant, là encore continu : c'est cette *continuité* du manque que traduit l'idée du rayonnement.
- 14 Réfléchi ou émis, le rayonnement des photographies contredit ainsi la prétendue fixité des images. Celles-ci deviennent actives en vertu de leur support. Si parfois même elles vont jusqu'à s'animer comme dans l'exemple halluciné de Truffaut/James, elles s'avèrent dans tous les cas tout sauf fixes. Le corps photographique, mixte de présence différée du corps photographié (du référent) et de son absence réelle dans un objet physique, le papier argentique, est ainsi un corps vivant, sensible et actif.

(Parenthèse physiologique)

- 15 En outre, on l'a montré ailleurs⁹, la parenté organique de la photographie argentique et du corps du regardeur, leur photosensibilité commune, va dans le sens de cette vie des objets photographiques : à l'opposé de tout anthropomorphisme glorieux, c'est par la dégradation des photographies que se marque leur physiologie, par leur vieillissement : des « coins mâchés, d'un sépia pâli » (Barthes 106) du carton de la photographie du Jardin d'Hiver à « l'image cancéreuse » d'Hervé Guibert (Guibert 165-169) qui raconte la dégradation d'une image photographique que le narrateur transportera finalement sur sa propre peau, en passant par les travaux plus récents du photographe Éric Rondepierre sur la corruption par le temps des pellicules celluloïd dont il exploite les micro-accidents chimiques¹⁰, le temps a prise sur les photographies argentiques aussi bien que sur les corps humains. Soumis au vieillissement, comme la peau des vivants, ces objets photographiques vivent et continuent les images, plutôt qu'ils ne les fixent.
- 16 Ce rayonnement des photographies argentiques, des tirages sur papier, est ainsi remarqué, présent dans l'imaginaire de différents auteurs. Leur réaction à la lumière ambiante – ou émise par les bougies –, ce bain dans lequel évolue aussi le regardeur, est réflexion, redirection des rayons lumineux qui frappent les images pour toucher les regardeurs. Immobilité vive, ainsi, de ces images fixes qui rayonnent pour se rendre visibles.
- 17 On pense bien sûr à l'aura, « émanation ou principe subtil d'un corps », « halo », ou encore « atmosphère qui entoure ou semble entourer un être », selon le dictionnaire Robert, et surtout à « l'unique apparition d'un lointain, quelque proche puisse être ce qui l'évoque »¹¹ telle que la définissait Benjamin. Mais les termes que choisissent nos auteurs montrent plutôt que le mode d'apparition de ce lointain qu'est l'aura est davantage un processus, durable, qu'un événement, ponctuel. Cette visibilité n'est pas un événement, du type épiphanie subite, ou encore éclair de l'image dialectique, mais bien un processus continu qui affecte la conscience, ou « l'intentionnalité » du regardeur si l'on reprend le vocabulaire phénoménologique d'un Sartre. Ce dernier définissait l'imagination, on s'en souvient, comme « ne se donn[ant] pas comme un morceau de bois qui flotte sur la mer, mais comme un flot parmi les flots » (Sartre 35), en reprenant ce vocabulaire de l'onde continue. Si Sartre précisait que « si je perçois Pierre sur la photographie, *c'est que je l'y mets* » (44), sans égard pour l'empreinte lumineuse que Pierre avait laissée sur le support argentique, c'est Barthes qui, en dédiant « à *L'Imaginaire* de Sartre » sa *Chambre claire*, apporte ou précise l'idée inédite d'un *échange* entre le regardeur et le corps dans et de la photographie, le flux imaginaire de l'un (qui peut identifier le référent) croisant dans une direction réciproque l'émanation de lumière de l'autre, corps physique. Au fond, la leçon de *La Chambre claire*, c'est que Pierre *dure* dans sa photographie, indifféremment, que je l'y mette ou pas ; c'est cette singularité absolue de la photographie – qui n'était pas le sujet de Sartre – que Barthes, comme on sait, amène à la réflexion sur l'image, et sur la photographie comme « objet anthropologiquement nouveau, [qui] doit échapper [...] aux discussions ordinaires sur l'image » (136). La photographie, qui concentre et conserve le rayonnement qui a produit l'image, *continue*, dans le discours de nos auteurs, à émettre un rayonnement qui nie la fixité de l'image, son immobilité, dès lors que l'image est visible.

- 18 Aussi peut-on imaginer que le rayonnement se poursuive dans l'obscurité, au fond d'un tiroir, dans une boîte, quand la photographie est pliée dans un portefeuille ? peut-être en plus faible, plus ténu ? ou bien alors, seulement dans le noir le plus complet, les images photographiques cesseraient-elles enfin de rayonner, deviendraient enfin parfaitement inertes ? Rien n'est moins sûr, et le « rayonnement froid » que décrit Guibert suggère bien la continuité des radiations, même lorsque les photographies sont retournées vers le mur¹². La présence d'une photographie retournée demeure sensible, comme une puissance sourde, négative, réservée ; tapie au dos du papier, sa puissance n'est pas entamée par la négation de sa visibilité.
- 19 Ainsi, quand bien même ce rayonnement des photographies demeurerait scientifiquement contestable (aucun appareil ne saurait certes l'enregistrer dans l'obscurité), ce qui nous frappe ici, c'est la cohérence des discours de trois auteurs différents à la même époque qui imaginent ce rayonnement propre à la photographie argentique sur papier. Quelle que soit la sensibilité exacerbée, hallucinée, voire pathologique, des personnages qui en témoignent, il n'en reste pas moins que l'objet photographique qui supporte l'image se voit doté à chaque fois d'une puissance de rayonnement.
- 20 D'une autre manière, l'artiste Alfredo Jaar, qui a pris acte de l'indifférence aux images d'atrocités dénoncée par Claude Lanzman¹³ ou Susan Sontag¹⁴, a ainsi déposé, à son retour du Rwanda durant la guerre civile, des clichés dans des boîtes¹⁵ que recouvraient leurs descriptions. Le « Rwanda project » présente d'autres dispositifs encore qui interrogent la visibilité de ces images que l'on ne veut pas voir ; et dans cette exposition de photographies aux images invisibles, seuls témoignent ainsi, et avec quelle force, les objets photographiques. C'est bien là encore la démonstration de cette puissance négative du cliché retourné ou caché, où l'objet photographique fait valoir son énergie proprement *diffuse*.

Les projections de photographies : photographies projetées, photographies fluides

L'image durative

- 21 On l'oublie souvent lorsqu'on parle de photographie : on pense surtout papier alors que l'usage du verre a été si fréquent jusque dans les années 1930¹⁶, concurrencé puis remplacé par le celluloïd (la diapositive) ; et la projection redevient omniprésente au XXI^e siècle avec l'usage généralisé du diaporama numérique¹⁷.
- 22 Ici la mobilité de l'image fixe est sans doute plus évidente. Phénomène au sens strict, la projection de photographies fait apparaître l'image dans la durée propre à la lumière, entre le « j'allume », et le « j'éteins » du projecteur. Le flux lumineux se donne comme tel, filtré par la plaque de verre ou le morceau de celluloïd, pellicule ou diapositive, ou encore par la matrice numérique : c'est ce filtrage en cours qui fait l'image, qui la rend visible, c'est cette traversée dans la lanterne magique qui fait du support photographique un simple intermédiaire, en produisant l'image comme *phénomène* qu'on doit considérer davantage duratif que fixe : l'image se trouve ici offerte en spectacle plutôt qu'en objet.

Les séances de projection : la discipline

- 23 Martha Langford résume bien cet aspect et met l'accent sur les enjeux, divers selon les usages¹⁸, de l'automatisme amené par le carrousel Kodak commercialisé entre 1961 et 2004. Elle décrit en termes foucaaldiens la « discipline » à laquelle enjoint le dispositif : l'ordre de la séquence des diapositives, le rythme claqué, autoritaire, du changement de cliché dans le projecteur, le son synchronisé qui peut lui être associé et la place accordée à la machine dans l'espace de projection. Le carrousel du projecteur est ainsi un « dictateur déictique » qui impose au spectateur l'image à voir et sa durée de contemplation :

The sound of the mechanism is the surrogate voice whose admittedly limited script goes like: look at this; time's up—or, if you will, the reverse. The removal of the image that you may not have finished inspecting only increases its significance. It creates what John Dewey described in *Art as Experience* as “resistance that calls out thought”. The imaginal monologue of the machine—a deictic dictator, if ever there was one—[...] becomes dialogical: “Hey, wait” might be the viewer's answer. (Langford §14)

- 24 Cette discipline propre au dispositif est ainsi celle à laquelle Michael Snow soumet le spectateur avec *Sink* (1970), en plaçant le projecteur sur un piédestal au centre de l'espace d'exposition pour projeter, par paires ou multiples de deux, quatre-vingts diapositives 35 mm en couleur de la photographie du même évier encombré, à la manière d'une nature morte, avec des variations de filtres colorés¹⁹.

In a science laboratory, the colour print would be the “control” and the slides the experimental variances. In an art gallery, the work offers a comparative structure, testing the visual acuity of the spectator. The artist has explained the work as “a kind of elegy, a *memento mori* for painting”. Here, with the return of the plinth, I am adding sculpture to his backward look—a reverence for the object that delivers the experience. (Langford §8)

Martha Langford souligne enfin que le titre *Sink* fait certes entendre en anglais l'évier photographié mais aussi la « synchronisation » qui est le substantif, temporalisé, pour désigner le type de montage à l'intérieur du dispositif de la projection.

- 25 La sculpture qu'elle « ajoute » renvoie de fait à la pratique de l'installation et aux conditions d'exposition qui forment l'œuvre autant que les objets qui la composent. La durée du rayonnement lumineux n'est pas son propos qui se montre davantage sensible à l'espace et aux objets ; toutefois, l'intermédialité signalée par Snow de son œuvre avec un genre pictural, la nature morte, se donne explicitement dans les termes d'un *memento mori* de l'image fixe joué par l'image projetée. Celle-ci est de fait, *nécessairement*, variable, sans que ce soit le regardeur qui « réfléchisse », dans tous les sens du terme, ces transformations. C'est-à-dire que le spectateur de la projection, discipliné (on y reviendra), assiste aux multiples variantes de l'image, mais il n'y participe pas, comme il le ferait dans le bain partagé de lumière face à une image sur papier, cette « colour print » qu'imagine Martha Langford dans un laboratoire scientifique et qui serait « l'image contrôle » par rapport aux diapositives variantes.
- 26 Trois aspects nous intéressent particulièrement du point de vue de la lumière : la précarité de l'objet intermédiaire, l'hybridité amenée par la projection entre photographie et cinéma, et enfin cette « discipline » – en effet centrale – sur laquelle on veut revenir. En somme : l'objet, l'image, le spectateur.

Précarité de l'objet intermédiaire

- 27 Dans la projection de photographies, le spectateur assiste en effet au spectacle, à la performance de la lumière plutôt qu'au spectacle des photographies, car c'est bien la lampe (outre le claquement du carrousel, on se rappelle le ronflement continu du refroidisseur) qui en est l'organe maître : les plaques, les diapositives, aussi bien la pellicule, tirées de leurs boîtes et observées à la lumière, et non *par* elle, manifestent cruellement leur statut résiduel d'objets dérisoires, intermédiaires, qui réclament d'être traversés pour s'animer, pour se faire voir : Proust écrivait ainsi de ces pauvres objets qu'ils « ne montrent que du noir tant qu'on ne les a pas approchés d'une lampe » (Proust 475)²⁰.
- 28 Martha Langford évoque d'ailleurs la précarité du matériel (projecteur et clichés) en s'interrogeant sur sa préservation, et son devenir muséal qui concerne aussi bien l'œuvre d'art que la conservation des archives privées. Par exemple, *Sink*, l'installation de Snow, peut bien être soumise à l'enregistrement vidéo de la salle incluant le piédestal, le projecteur et le mur écran avec les images projetées, le son de la machine avançant aussi... Mais sera alors fixé définitivement un ordre de succession des clichés dans le carrousel que l'artiste déclare souhaiter indifférent, c'est-à-dire, là encore, variable au gré des différentes exhibitions de l'installation : ce dernier aspect montre aussi, enfin, que son installation a en fait pour l'artiste le statut d'une *performance*.

Flux filtré

- 29 Précarité de l'objet intermédiaire, matériel, mais aussi précarité de l'image, ainsi tellement soumise à la durée, comme aux contingences de l'espace de projection. L'activation est continue de l'image par la lumière filtrée par le cliché pour une durée prescrite, entre le *on* et le *off* de la lampe, ou d'une image à l'autre dans l'attente de la suivante. Le statut intermédiaire (dans l'espace) et intercalaire (dans la séquence temporelle) de la diapositive comme du photogramme conditionne ce que Raymond Bellour a appelé « l'entre-images », un effet de décalage subtil, de figuration/déformation sensible au « passage des images »²¹ ; ce qui (se) passe dans le défilement concerne aussi bien le niveau de la séquence matérielle du film, et « son texte introuvable », que celui de la conscience du spectateur dans l'expérience de la projection.
- 30 De fait, c'est bien cette essence fluide de l'image projetée qui va permettre l'hybridité entre cinéma et photographie : image fixe, animée par la traversée de la lumière, et image mobile également traversée par elle. Raymond Bellour remarque à un moment « une tendance Lumière qui sourd dans le cinéma contemporain » (Bellour 182) en référant, à plusieurs endroits de son chapitre « Du photographique »²² (Bellour 172-193), aux « vues Lumière »²³ à propos d'œuvres vidéo et cinéma contemporaines. De nombreux artistes ont, montre-t-il, travaillé au cinéma et en vidéo sur l'arrêt sur image et le plan fixe, mais pour nous, entre tous, Bill Viola est sans doute celui qui a le mieux interrogé la matérialité fluide de l'image qui déjoue sa fixité, et permet l'épiphanie durative de la figure.
- 31 La projection forme l'image en constituant pour elle un milieu distinct, à l'écart du spectateur : si ce dernier y pénètre, il nuira à l'image. Le faisceau dessine en effet un champ dense de lumière filtrée, qui ne se réduit pas à la surface de l'écran mais envahit

l'espace en s'élargissant de la lampe jusqu'au mur qui fait écran et réfléchit une partie des rayons.

- 32 Parmi toutes les vidéos dans lesquelles Bill Viola emploie l'eau²⁴ ou le feu, ces deux flux, *Three Women* (2008)²⁵ propose cet événement dont on ne peut pas dire simplement qu'il procède d'un dévoilement. L'image projetée semble d'abord (au début de la séquence) de mauvaise qualité, défectueuse. Grise, mal contrastée, parasitaire²⁶, très floue, elle est aussi corrompue en bas par un incident – une incidence – qui paraît technique : des lignes lumineuses, intermittentes sans ordre, montent et descendent au bas de l'image. On discerne, comme très loin, obscurément, les trois femmes du titre qui avancent vers l'objectif, mais la figuration fait défaut : on voit mal. C'est en effet une espèce de matérialité qui empêche de voir distinctement les trois femmes, et qui en même temps constitue leur image : le champ apparaît gris et comme épais, d'une densité inhabituelle.
- 33 Le miracle, mirage, d'une traversée, a lieu à l'intérieur même du champ, car celui-ci – c'est là qu'on le découvre – était filtré au travers d'un écran d'eau, chute d'eau si régulière qu'on l'avait prise d'abord pour l'épaisseur même du flux lumineux, constitutif de l'image. C'est comme un incendie lorsque la première femme traverse l'écran d'eau, à cause de – ou grâce – à la façon dont l'éclat de l'eau prend la lumière qu'on découvre très puissante et frontale. Incendie, ou en tout cas, événement traumatique et fascinant, d'une transformation, défiguration et refiguration consécutives dans une lente flambée de lumière, qui se déroule sous nos yeux. En traversant, la première femme découvre progressivement ses couleurs, ses cheveux ; sa peau, sa robe à fleurs apparaissent, distinctes, nettes et colorées. Il en sera de même pour chacune des deux autres que la première attirera de son côté.
- 34 La transformation qui a lieu, et ses modalités, sont ainsi pur événement de lumière : de l'image grise à l'image nette, c'est la projection sur l'écran d'eau intermédiaire qui faisait l'image filtrée à l'intérieur du champ, obscure et pâle en même temps, lointaine. Le dispositif mis en place conjoint en orthogonale flux lumineux sagittal et flux aqueux vertical, en dessinant une frontalité seconde dans le champ, en formant un écran qui double le mur support de la projection, mais un écran dont la semi-transparence filtre le flux lumineux en le réfléchissant juste assez pour que sa présence matérielle médiate une seconde fois l'image. La lumière et l'eau rivalisent en se rencontrant pour former l'image des trois femmes, et la vidéo *Three Women* peut être vue comme le récit même de l'aventure d'une visibilité. C'est de fait non tant la figuration, la représentation d'un référent quelconque – ici trois femmes, peut-être la mère et ses filles – mais l'événement propre à la figurabilité, par l'action de la lumière, par l'action de l'eau, qui est interrogé.
- 35 Le choix par Bill Viola de la vidéo, et non des vingt-quatre images/seconde du cinéma, n'est évidemment pas sans importance : c'est le choix d'un support qui n'existe que par vibrations lumineuses, celles de la trame la plus fine – la numérique actuelle – approchant au plus près cette matérialité fluide de la lumière elle-même. Il filme l'eau, de même, non pas en vingt-quatre images/seconde mais en scintillements des points minuscules projetés sur n'importe quelle surface, le mur qui devient l'écran par éclaboussure continue de lumière. L'image, qu'elle soit fixe ou mobile, devient par la projection essentiellement image durative.

S'asseoir

- 36 C'est de cette durée que Bill Viola joue encore dans *The Quintet of the Astonished* (15 minutes, 2000). Dans un plan fixe, un plan taille, cinq comédiens modifient avec une lenteur extrême leurs positions et les expressions de leurs visages. Il n'y a pas de son et l'éclairage est celui d'une peinture italienne en clair-obscur : fond noir, lumière provenant de l'angle supérieur gauche sur les visages maquillés pour être mats, costumes contemporains sombres, bleus, noirs, bruns, rouges. Les mains, et l'expressivité qui est la leur, sont le plus souvent à l'intérieur du cadre.
- 37 Ici comme dans *Three Women*, la fixité du plan vidéo simule la fixité de la photographie, mais bien sûr à l'intérieur du champ le mouvement est enregistré. Ce qui m'intéresse ici, c'est que la vidéo n'apparaît comme telle que si le spectateur reste assez longtemps devant l'image pour assister à la projection. S'il passe, comme y invite aussi bien le dispositif propre à l'exposition, il a toutes les chances de rater la vidéo, de croire à une photographie projetée. Il faut ainsi aux scénographes de l'exposition disposer dans l'espace du musée des sortes d'indices d'image en mouvement et non fixe pour identifier cette image durative : c'est le banc dans la salle d'exposition.
- 38 Pourtant l'on sait qu'au Louvre, et dans d'autres musées exposant de la peinture, des bancs sont installés aussi devant certains tableaux, pour y attendre, y assister, à quoi ? que l'image dans le tableau s'anime ? sous l'action du regard, cette autre projection. Comme l'écrit Marie Martin, « La projection, en suscitant un léger décalage, empêche l'image de coïncider exactement à elle-même et, partant, l'ouvre à l'invu » (Martin 9). Dès lors, cet invu qui est aussi bien provoqué, suscité par l'image mobile dont on attend la suite, la transformation, que, d'une autre manière, par l'action même du regardeur sur l'image fixe, n'est-il pas, cet invu, d'une nature tout à fait différente selon que le spectateur assiste à une projection, susceptible à tout moment de sa durée de transformer l'image (Viola), ou que le regardeur, choisissant sa propre temporalité devant l'image fixe, se surprenne à modifier en soi, c'est-à-dire en lui-même, l'image qu'on lui donne à voir ? C'est là tout Georges Didi-Huberman qu'on reconnaît²⁷.
- 39 C'est le spectateur qui l'emporte sur le regardeur dans la projection de photographies comme dans la projection vidéo. Le spectateur n'est pas face à l'image, à distance d'elle pour en sentir le rayonnement : il est tenu à l'écart de la lumière qui transporte et fait l'image, soumis aux conditions spatio-temporelles de son apparition-spectacle, de sa performance.

Lumière dans la trame même de l'écran rayonnant

Photographies écraniques, photographies allumées

- 40 Dernier support, dernier usage qui demande pour le distinguer des autres qu'on emploie un néologisme : l'adjectif écranique²⁸, dérivé du substantif « écran », pour parler de cet autre type de lumière qui conditionne la visibilité des photographies. Cette fois, la lumière n'est plus sur la photographie, ni à travers elle pour la projeter (ni même en rétro-éclairage, comme dans les photo-tableaux de Jeff Wall, par exemple). La lumière est dans l'objet qu'est l'écran qui rayonne.

- 41 Les points communs de l'image écranique avec l'image projetée sont évidemment nombreux : se retrouve en particulier la caractéristique identique de la durée, qui fait hésiter entre image fixe et mobile lorsque le plan est fixe et le référent immobile ; c'est l'exemple fameux de l'installation *TV Rodin (Penseur)*²⁹ de Nam June Paik (1978) qui tourne vers un moulage du *Penseur* de Rodin une caméra vidéo sur pied qui le filme, et expose face à lui l'écran de télévision qui retransmet en direct le film continu de son immobilité. L'opposition est bien ici clairement révélée, de l'objet qui réfléchit ordinairement (sous) la lumière (la statue), et l'image qui rayonne dans sa propre durée d'image (le moniteur).
- 42 La singularité de l'image écranique est cependant, essentiellement, dans la source lumineuse qui est à elle-même l'image : pas d'objet intermédiaire, de plaque de verre ou de diapositive : rien en-dehors de la lumière calculée dans ses variables dans la trame de l'écran du téléviseur, ou dans l'ordonnance du nombre de ses pixels. L'image est ici constitutivement scintillante : elle émet une lumière faible que l'on regarde en face, pour la première fois dans l'usage de la photographie.
- 43 Là encore, j'allume et j'éteins, mais cette fois le regardeur n'est pas baigné avec l'image dans la même lumière, ni frôlé par son flux, son flot qui prend sa source derrière lui : il est absorbé dans le scintillement de l'image même, celui qu'elle émet vers lui ; la source lumineuse constitue l'image en même temps qu'elle le rend visible, lui. La photographie de Claude Pauquet, « Antonin et la – les pommes » (2013) illustre ce phénomène : l'écran qui fait l'image est aussi la source lumineuse qui éclaire le visage de son fils. Ni regardeur, ni spectateur : absorbé dans la lumière qu'émet l'image, qui est l'image, on pourrait l'appeler le contemplateur, celui qui regarde une image écranique et s'y trouve *visiblement absorbé*. Son visage prend, face à l'image qui s'allume, une pâleur caractéristique.
- 44 Malgré la lumière qu'ils émettent, les écrans sont réglés de manière à ne produire aucune projection d'image sur le visage du contemplateur, la lumière est trop faible. L'écran rayonne comme pour lui-même, en circuit fermé, conservant l'image dans sa source, et saisissant celui qui la contemple à l'intérieur de son halo. La concurrence d'un autre éclairage dans la pièce peut parfois redoubler l'image prise dans l'écran, du reflet, sur l'écran, du visage du contemplateur. Éteint, l'écran est un miroir obscur, « *Black Mirror* »³⁰, qui se met à refléter la lumière ordinaire, conservant obtusément le secret de toutes les images du monde éteintes dans le néant absolu : rien ne reste, pas le moindre dépôt d'image, fût-il intermédiaire.
- 45 L'écran allume indifféremment toutes les images, fixes ou mobiles, le texte d'ailleurs s'y trouve à son tour conditionné en scintillement... Quelle immobilité ? On l'a vu, il n'y a d'immobilité qu'invisible (peut-être), les photographies, quel que soit leur support, quels que soient les objets qui conditionnent la visibilité de leurs images, ne cessent de rayonner. Elles réfléchissent, se projettent et durent, ou encore s'allument.
- 46 Baigné, frôlé, visé par la lumière qui rend visibles les photographies, le corps de qui a affaire à des photographies se soumet à chaque fois à une expérience différente des images. Il y a, dans l'équilibre organique de la confrontation avec le papier argentique, concentration et réflexion, littérale et métaphorique, de l'image ; ou, pour le dire autrement, réflexion de la représentation : les référents différés rayonnent, en leurs images, d'une présence physique active qui échange avec celle du regardeur. Dans la projection, l'image durative, spectaculaire, se fait événement momentané auquel on assiste dans la salle durant la séance : qu'elle soit fixe ou mobile, l'image y sera toujours mobile. Enfin, l'image écranique, comme la précédente, s'allume, dure et s'éteint, mais

celle-ci fonde une expérience absolument singulière de fascination dans la mesure où, on l'a vu, le flux lumineux s'inverse : l'image scintillante vise et s'adresse au contemplateur, l'absorbe dans son scintillement ; c'est Méduse.

- 47 Éteignons pour finir, le projecteur dans la salle, l'écran vidéo, la lampe sous laquelle nous voyions entre images : que reste-t-il ? les diapositives cerclées de leur carton ou plastique, les plaques de verre ou de métal et les papiers argentiques : ceux-là disent encore aux doigts qui cherchent la lumière empreinte les sels d'argent émus une fois, hier ou il y a cent ans. L'écran noir réserve, retient au contraire l'infinie virtualité de toutes les images à allumer. Les papiers, les plaques, les morceaux de celluloïd encombrant, eux, les espaces de certaines présences à chaque fois singulières... Au fond, leur visibilité n'importe peut-être plus guère, quand on les a déjà regardées, que par cette singularité matérielle.
- 48 Une nouvelle de Zweig, « La Collection invisible », raconte ainsi la terrifiante supercherie dont est victime un collectionneur devenu aveugle dont la famille a revendu les précieuses eaux-fortes. Ne le sachant pas, il n'en souffre pas, décrivant au narrateur, son visiteur, l'une après l'autre, des images absentes sur de grandes feuilles vides, qu'il tire avec joie de ses cartons :
- [...] vingt-sept cartons, réservés chacun à un artiste différent, et tous au complet... [...] Avec une précaution infinie, comme s'il touchait un objet fragile, il tira du carton un passepartout qui encadrait une feuille de papier vide et jaunie. Prudemment, du bout des doigts, il la souleva devant ses yeux éteints et la contempla avec enthousiasme, sans la voir. Tout son visage exprimait l'extase magique de l'admiration. Tout à coup, était-ce le reflet du papier ou une lumière intérieure, ses pupilles figées et mortes s'éclairèrent d'une lueur divinatrice.³¹
- 49 La matérialité du papier résiste, indifféremment à la visibilité de l'image, comme on l'a vu chez Guibert ; mais chez Zweig, à la fin du passage, et même s'il n'est plus question ici de photographie précisément, apparaît encore une fois, là encore et dans ces conditions pourtant limites (un regardeur aveugle et des images absentes), au moment de l'hésitation du narrateur, cette hypothèse du reflet, d'une activité possible de la lumière sur le papier.

BIBLIOGRAPHIE

- Adams, Ansel. *The Print. Ansel Adams Photography Book 3*. Brown: Little, 1995.
- Aumont, Jacques. *L'Image*. Paris : Nathan, « Nathan-Université », 1990.
- Barthes, Roland. *La Chambre claire*. Paris : Cahiers du Cinéma/Gallimard/Éditions du Seuil, 1980.
- Batchen, Geoffrey. *Burning with Desire. The Conception of Photography*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1997.
- Bellour, Raymond. *La Querelle des dispositifs*. Paris : POL, 2012.
- Bellour, Raymond, Christine David & Christine van Asshe. *Passages de l'image*. Paris : Éditions du Centre Georges Pompidou, 1990.

Benjamin, Walter. *Œuvres*. Trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rus. Paris : Gallimard, « Folio essais », t. III, 2000.

Butler, Judith. *Frames of War: When is Life Grievable?* Trad. *Ce qui fait une vie*. Trad. Joëlle Marelli. Paris : Zones, 2010.

Didi-Huberman, Georges. *Devant l'image*. Paris : Éditions de Minuit, « Critique », 1990.

Dryansky, Larisa & Érika Wicky (dir.). *La Projection. Intermédialités 24-25* (automne 2014-printemps 2015). Montréal : PU de Montréal.

<http://www.erudit.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/revue/im/2015/v/n24-25/1034158ar.html>, dernière consultation le 26/10/2017.

Freund, Gisèle. *Le Monde et ma caméra* (1970). Paris : Denoël, 2006.

Guibert, Hervé. *L'Image fantôme*. Paris : Éditions de Minuit, 1981.

Guilbard, Anne-Cécile. « Le roman du regardeur en 1980 ». *Littérature et photographie*. Liliane Louvel, Philippe Ortel, Danièle Méaux, Jean-Pierre Montier (dir.). Rennes : PUR, 2008.

James, Henry. *The Altar of the Dead* (1895). Trad. *L'Autel des morts* suivi de *Dans la cage*. Trad. D. de Margerie & F.-X. Jaujard. Paris : Stock, « Bibliothèque cosmopolite », 1987.

Krauss, Rosalind. *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*. Paris : Macula, 1990.

Langford, Martha. « When the carousel stops turning. What shall we say about the slide show? ». *La Projection. Intermédialités 24-25* (automne 2014-printemps 2015). Montréal : PU de Montréal.

<http://www.erudit.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/revue/im/2015/v/n24-25/1034158ar.html>, dernière consultation le 26/10/2017.

Le Goff, Hervé. *Picto 1950-2010. Voir avec le regard de l'autre*. Arles : Actes Sud, 2010.

Louvel, Liliane, Philippe Ortel, Danièle Méaux, Jean-Pierre Montier (dir.). *Littérature et photographie*. Rennes : PUR, 2009.

Martin, Marie (dir.). *Cinéma, Littérature : projections. La Licorne 116*. Rennes : PUR, 2015.

Martin, Marie. « La projection comme opérateur intermédiatique : positions et propositions ». *Cinéma, Littérature : projections. La Licorne 116*. Rennes : PUR, 2015, 7-24.

Merleau-Ponty, Maurice. *Le Visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 1964.

Proust, Marcel. *À la Recherche du temps perdu*. Éd. Jean-Yves Tadié. Tome IV. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989.

Rondepierre, Éric. *Images secondes*. Paris : Éditions Loco, 2015.

Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire. *Écraniques. Le Film du texte*. Lille : PU de Lille, 1990.

Sartre, Jean-Paul. *L'Imaginaire*. Paris : Gallimard, 1945.

Schaeffer, Jean-Marie. *L'Image précaire*. Paris : Éditions du Seuil, 1987.

Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others* (2003). Trad. *Devant la douleur des autres*. Trad. Fabienne Durand-Bogaert. Paris : Christian Bourgois, 2003.

Zweig, Stefan. « Die unsichtbare Sammlung » (1922). Trad. Manfred Schenker, « La collection invisible », texte en ligne :

http://www.wikilivres.ca/wiki/La_Collection_invisible, dernière consultation le 26/10/2017.

NOTES

1. On comprend donc que par « objet photographique », on n'entend pas seulement ce type d'œuvres présentées dans la célèbre exposition « Photography into sculpture » en 1970 au MoMA. On distingue ici l'image de ce qui fait les conditions de sa présentation (ses conditions de possibilité), celles-ci étant les objets photographiques. Les deux dimensions qu'on prend ordinairement seulement en compte ne concernent en effet que l'image, et non l'objet dont il serait faux et flou de dire qu'il en est à chaque fois « le support » (dans la projection par exemple, ce serait ainsi plutôt de « transport » qu'il faudrait parler). Même le papier, de fait, comporte une 3^e dimension, son épaisseur : c'est cette épaisseur, même minime, qui permet de voir une photographie, de la tenir dans sa main ou de l'accrocher au mur. Il s'agit, dans la « double réalité de l'image » dont Jacques Aumont prévenait contre la confusion, de distinguer « l'image comme portion de surface plane [qui] est un objet qui peut se toucher, se déplacer, et se voir, [et] l'image comme portion de monde en trois dimensions [qui] existe *uniquement* par la vue » (Jacques Aumont, *L'Image*, Paris : Nathan, « Nathan-Université », 1990, 42). On appellera ici « objet photographique » la première, et « image » la deuxième. Le terme « photographie » désigne comme on sait globalement à la fois le procédé, l'objet et l'image.

2. Raymond Bellour, *La Querelle des dispositifs*, Paris : POL, 2012, quatrième de couverture.

3. Pourtant notre sujet n'est pas proprement médiologique, car ce n'est pas la fonction des images en occident selon ses supports techniques ou technologiques qui nous intéresse, nullement le rapport au sacré que Régis Debray envisage dans *Vie et mort de l'image*, mais à l'écart de toute sémiologie, on se situerait sans doute davantage du côté d'une certaine phénoménologie attentive aux objets.

4. On pense en particulier aux aspects aujourd'hui bien connus d'icône indicielle, de trace et d'empreinte caractéristiques de l'image. Voir les travaux de Rosalind Krauss, *Le Photographique* (Paris : Macula, 1990), et de Jean-Marie Schaeffer, *L'Image précaire* (Paris : Éditions du Seuil, 1987).

5. Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Paris : Gallimard, 1964.

6. Voir Anne-Cécile Guilbard, « Le roman du regardeur en 1980 : Roland Barthes, Hervé Guibert », *Littérature et photographie*, Liliane Louvel, Philippe Ortel, Danièle Méaux, Jean-Pierre Montier (dir.), Rennes : PUR, 2009.

7. On pense à l'aura de l'œuvre d'art benjaminienne, à la valeur cultuelle que le portrait, « le visage humain » conserve selon lui dans le champ de l'image reproductible (on y reviendra). Voir Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (1^{ère} version de 1935), *Œuvres*, 3 tomes, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, t. 3, Paris : Gallimard, « Folio essais », 2000, 67-113 (269-317 pour la version de 1939).

8. Henry James, *The Altar of the Dead* (1895), trad. *L'Autel des morts* suivi de *Dans la cage*, trad. D. de Margerie & F.-X. Jaujard, Paris : Stock, « Bibliothèque cosmopolite », 1987.

9. Voir Anne-Cécile Guilbard, « Le roman du regardeur en 1980 : Roland Barthes, Hervé Guibert », *Littérature et photographie*, Liliane Louvel, Philippe Ortel, Danièle Méaux, Jean-Pierre Montier (dir.), Rennes : PUR, 2009.

10. Voir la série « Moires », in Éric Rondepierre, *Images secondes*, Paris : Éditions Loco, 2015. Avec des textes de Catherine Millet et de Jacques Rancière. Voir aussi le mémoire de master 1 de Mathilde Brunet soutenu en 2016 à l'Université de Poitiers, <http://nuxeo.test.univ-poitiers.fr/notice/view/56404> (dernière consultation le 26/10/2017).

11. Benjamin définit ainsi l'aura : « La trace est l'apparition d'une proximité, quelque lointain que puisse être ce qui l'a laissée. L'aura est l'apparition d'un lointain, quelque proche que puisse être ce qui l'évoque. Avec la trace, nous nous emparons de la chose ; avec l'aura, c'est elle qui se rend maîtresse de nous » (*Paris, capitale du XIX^e siècle*, trad. J. Lacoste, Paris : Éditions du Cerf, 1989). En

outre, dans « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », Benjamin lie, en 1935 puis en 1939, à la reproductibilité technique la naissance de la valeur d'exposition qui commence, observe-t-il, à repousser la valeur de culte de l'œuvre d'art originale qui dispensait seule cette aura ; on sait l'importance que la réflexion benjaminienne sur l'absence d'original dans la photographie et le film a apportée à l'histoire de l'esthétique. « Dans l'expression fugitive d'un visage d'homme, sur les anciennes photographies, l'aura nous fait signe une dernière fois » (81), écrit-il, distinguant apparemment par le sujet qu'elles représentent les photographies à valeur cultuelle de celles à valeur d'exposition. Il faut noter cependant qu'il précise « les photographies anciennes », et qu'il enchaîne avec les clichés de rues désertes d'Atget effectués autour de 1900 pour montrer comment ceux-ci inquiètent le regard et ont valeur d'indice historique. Ces deux exemples qu'il oppose aux photographies de magazines illustrés (qui connaissent à son époque un incroyable essor) et aux films, pour montrer le pas que prennent les images à valeur d'exposition, ont cependant pour point commun de relever d'un état ancien de la technique photographique, où l'artisanat n'a pas encore été totalement remplacé par les tireuses industrielles. Le photographe de Chennevières sur Marne qui a photographié en 1898 la mère de Barthes enfant dans le jardin d'hiver, ainsi qu'Eugène Atget, tiraient eux-mêmes leurs clichés. Leurs images, contrairement à celles des magazines, sont obtenues par l'action de la lumière, et même pas automatiquement dans une tireuse pré-réglée (voir, pour comprendre cet art qu'est le tirage, Ansel Adams, *The Print. Ansel Adams Photography Book 3*, Brown: Little, 1995). Les images des magazines illustrés ne sont appelées « photographies » que par extension car ce sont des copies imprimées à l'encre et non *stricto sensu* des photographies. Le tirage manuel nous semble garantir cette aura de l'œuvre d'art originale, si l'on considère l'épreuve – et non le négatif – comme étant l'œuvre dont on parle – au reste, c'est bien cette épreuve (un calotype) que l'on voit. Cela pose évidemment des problèmes quant à la question de l'autorité du photographe, et de la signature de l'œuvre puisque celle-ci s'avère donc allographe (il y a deux opérateurs qui négocient avec la lumière : le photographe à la prise de vue, et le tireur dans la chambre noire, même s'ils travaillent le plus souvent ensemble. Voir l'histoire de Picto, de Pierre Gassman et Cartier-Bresson par exemple, dans Hervé Le Goff, *Picto 1950-2010. Voir avec le regard de l'autre*, Arles : Actes Sud, 2010), mais cet aspect n'est pas abordé par Benjamin. Reste enfin que les photographies anciennes, c'est-à-dire argentiques, demeurent, contre tous les avatars à l'encre, les œuvres de la lumière, et que ceci peut sans doute justifier leur aura.

12. Geoffrey Batchen, qui propose de remplacer la notion de « référent » de la photographie par celle de « désirent », évoque de la même manière le malaise qu'il y a à jeter ou déchirer la photographie de sa mère. Voir Batchen, Geoffrey, *Burning with desire. The conception of photography*, Cambridge: MIT Press, 1997.

13. Ainsi l'œuvre monument *Shoah* (1985) ne montre aucune image d'archive.

14. Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others* (2003), *Devant la douleur des autres*, trad. Fabienne Durand-Bogaert, Paris : Christian Bourgois, 2003. Lire au sujet de cette thèse la critique de Judith Butler, *Frames of War: When is Life Grievable?*, *Ce qui fait une vie*, trad. Joëlle Marelli, Paris : Zones, 2010.

15. « Real pictures », *The Rwanda project* (1994-1998), exposition « La Politique des images », Chapelle des Frères-prêcheurs, Arles : 2013.

16. Voir par exemple le témoignage de Gisèle Freund dans *Le Monde et ma caméra*, Paris : Denoël, 2006.

17. Voir, au sujet de cette histoire de la diapositive, l'article de Nathalie Boulouch, « Photographie illégitime, cinéma du pauvre : le destin impossible de la diapositive », in *Intermédialités* 24-25 (automne 2014-printemps 2015), *La Projection* (dir. L. Dryansky & E Wicky), PU de Montréal.

18. Et ceux-ci, montre-t-elle, sont nombreux : dans les familles, les conférences, les œuvres d'art, la médecine ou encore l'armée.

19. Martha Langford signale en note qu'il existe un quatre-vingt-unième cliché qui n'est pas présenté. C'est ainsi le signe, conceptuel, d'une infinité des variations possibles, apte à destituer l'autorité de l'image exhaustive – unique, fût-elle constituée d'un ensemble.
20. Je me permets de renvoyer ici à mon article « Proust à travers les photographies » à paraître dans le premier numéro de la revue *Photolittérature : La métaphore* (dir. Jean-Pierre Montier & Éricka Wicky).
21. Pour reprendre le titre de l'exposition qu'il a organisée au Centre Georges Pompidou du 19 septembre 1990 au 13 janvier 1991. Voir Raymond Bellour, Christine David & Christine van Asshe, *Passages de l'image*, Paris : Éditions du Centre Georges Pompidou, 1990.
22. Ce chapitre est dédié au grand historien de la photographie Michel Frizot.
23. Les autochromes commercialisés par les frères Lumière en 1907, projetés, livraient des photographies aux couleurs incomparables.
24. Ses œuvres liées à l'eau sont très nombreuses depuis la première, *Migration* (1976). On peut citer par exemple *The Reflecting Pool* (1979), *The Crossing* (1996), *Emergence* (2002), *Ocean without a Shore* (2007). « J'ai toujours été fasciné par l'eau » déclare-t-il dans un entretien enregistré pour le documentaire réalisé par Jean-Paul Fargier, *Bill Viola, l'expérience de l'infini* (Arte, 2014). Il attribue cette fascination au « traumatisme positif » de l'expérience d'une noyade lorsqu'il avait six ans.
25. Bill Viola, *Three Women*, 155,5 cm x 92,5 cm x 12,7 cm, 9:06 minutes, 2008. Performers: Anika Ballent, Cornelia Ballent, Helena Ballent.
26. Il faut ajouter que le son produit également un vacarme continu, qui semble là encore parasite, comme un souffle continu pris dans les micros. Celui-ci s'atténue lors de la traversée.
27. Voir notamment *Devant l'image*, Paris : Éditions de Minuit, « Critique », 1990.
28. Marie-Claire Ropars l'avait créé pour intituler son grand livre sur l'énonciation filmique. Voir Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écraniques. Le Film du texte*, Lille : PUL, 1990. On l'emploie ici dans un sens différent, de façon à pouvoir opposer l'image écranique à l'image projetée.
29. Moulage en plâtre, caméra, moniteur TV, 132 x 110 x 115 cm, 1976-1978.
30. Selon le titre de la série télévisée britannique créée en 2011 dont les fictions exploitent un imaginaire dystopique des technologies contemporaines.
31. Stefan Zweig, « Die unsichtbare Sammlung » (1922), trad. Manfred Schenker « La collection invisible », texte en ligne : http://www.wikilivres.ca/wiki/La_Collection_invisible (dernière consultation le 26/10/2017).

RÉSUMÉS

Les trois grands modes de présentation des photographies (sur papier, par projection, sur écran) engagent des différences de réception selon la manière dont la lumière offre de rendre visibles les images. Différents auteurs comme Barthes, Truffaut et Guibert partagent l'idée paradoxale d'un rayonnement qui continue par le papier argentique et fait de la photographie moins une image qu'un objet, qui se révèle actif. La photographie rendue par projection (diapositive) implique une dimension durative où le flux lumineux performe l'image, dénonçant à nouveau la fixité notoire et objective de l'empreinte dans la réception. Enfin l'écran dispense aussi l'image par rayonnement : il l'allume et l'éteint. En saisissant ainsi sous l'angle de leur matérialité les

photographies, on en arrive à l'idée qu'il n'y a d'immobilité qu'invisible, à cause de la lumière qui à chaque fois anime l'image pour la rendre visible.

The three main ways of viewing photographs (on paper, through a projection and on screen) involve differences in reception, according to the different ways in which light makes images visible. Authors such as Barthes, Truffaut and Guibert share the paradoxical idea according to which light radiation does not cease when a photograph is printed on photographic paper; for those authors, a photograph is less an image than an object, one that remains active. Projecting a photograph (using a slide projector) involves a temporal duration: the luminous flux "performs" the image and, once again, gives the lie to the common notion of the objectivity and stillness of the photographic print at the time of its reception. Lastly, the screen also spreads the image through radiation: it lights it up and switches it off. By thus considering photographs under the angle of their materiality, we can say that there is no stillness in photography but invisible (maybe), because of the light that, each time, makes the image alive at the same time as it makes it visible.

INDEX

Mots-clés : photographie, lumière, papier argentique, projection, écran, fixité, visibilité

Keywords : photography, light, analogic print, projection, screen, stillness, visibility

oeuvre citée Altar of the Dead (The), Chambre claire (La), Chambre verte (La), Collection invisible (La), Image fantôme (L'), Querelle des dispositifs (La), Quintet of the Astonished (The), Rwanda Project (The), Sink, Three Women, TV Rodin

AUTEURS

ANNE-CÉCILE GUILBARD

Anne-Cécile Guilbard est maître de conférences en littérature française du XX^e siècle et en esthétique de l'image, spécialisée en photographie, au laboratoire FoReLL de l'Université de Poitiers. Auteur de nombreux articles, elle prépare actuellement un livre sur l'image absente dans la photolittérature du XX^e siècle. Elle dirige depuis 2012 à l'UFR Lettres et Langues de l'Université de Poitiers le master mention « Texte/Image : Littératures, Écrans, Scènes », et sa spécialité Recherche « Littérature et Culture de l'Image ».