DIALOGUES SUR L'ART ET LA TECHNOLOGIE

Autour d'Edmond Couchot

Ce livre a été publié grâce au concours
du Conseil Scientifique et du Service de la Recherche
de l'Université Paris 8

***Collection* Arts 8**
dirigée par Jean-Paul Olive et Claude Amey
UFR Arts, Philosophie et Esthétique, Université Paris 8

Consacrée à l'art du XX[e] siècle et à la réflexion esthétique, la collection «arts 8» a pour vocation de diffuser les travaux collectifs de groupes et équipes de recherche, de promouvoir un débat transversal entre les diverses disciplines artistiques, et d'encourager les recherches et échanges autour de thématiques contemporaines importantes.

Déjà paru

Collectif, *Le Récit et les Arts*, 1998.

Publié avec le concours
de l'UFR Arts, Philosophie et Esthétique,
et du service de la Recherche de l'Université Paris 8

Sous la direction de François Soulages

DEPARTEMENTS ARTS PLASTIQUES
&
ARTS ET TECHNOLOGIES DE L'IMAGE

DIALOGUES SUR L'ART ET LA TECHNOLOGIE

Autour d'Edmond Couchot

Université Paris 8 – UFR 1
2, rue de la Liberté – 93356 Saint-Denis cedex

L'Harmattan
5-7, rue de l'École-Polytechnique
75005 Paris
France

L'Harmattan Hongrie
Hargita u. 3
1026 Budapest
HONGRIE

L'Harmattan Italia
Via Bava, 37
10214 Torino
ITALIE

© L'Harmattan, 2001
ISBN : 2-7475-1881-7

Déjà parus :

- Le récit et les arts, 1998.
- Théâtre 1, 1998.
- Danse et utopie, 1999.
- Théâtre 2, 1999.
- Les frontières esthétiques de l'art, 1999.
- L'art au XXe siècle et l'utopie, 2000.
- À Partir de Jean-François Lyotard, 2000.

SOMMAIRE

Marie-Hélène Tramus-Couchot
Je sème à tout vent 9

François Soulages
Ouverture
Image de la recherche, recherche de l'image 11

Anne Cauquelin
Edmond Couchot *in situ* 29

Michel Bret
Vie artificielle et création artistique 37

Louis Bec
Du renfloué 49

Alain Renaud
L'imaginaire numérique 61

Norbert Hillaire
Thôt et Thamous 83

Yvonne Spielmann
De la temporalité à la spatialité 101

Diana Domingues
Art interactif, corps couplé et sentiment post-biologique 123

Éliane Chiron
Le souffle et la plume 139

Edmond Couchot
Pour une pensée de la transversalité 149

Notices sur les auteurs 158

Je sème à tout vent

Biennale 1967 : Sémaphora, *une machine de rêve, un feu d'artifice étincelant qui se mettait à vivre sous l'impulsion de la voix, de la musique, du son... Miroitements, couleurs, mouvements, émotions. On disait «La Machine ».*
Puis 1975, encore une autre machine, Orion, *presque un ordinateur construit à la main (thyristors, circuits intégrés, fer à souder). Constellation de petites lumières palpitantes — loterie d'étoiles tirées au sort, indéfiniment renouvelées, sur un grand ciel noir. Nous l'avons emmenée à Biscarosse, sur le toit de la R8, pour l'installer au lycée (c'était une commande du « Un 1% »).*
Suivent des années d'actions, d'amitiés, de réflexions.
« Entre les signes et le regard » — point de départ pour de nouvelles hypothèses sur cet espace intermédiaire. Années de nostalgie aussi : comment retrouver la jubilation perceptive du cinétisme ?
Elle revient au début des années quatre-vingt, avec Arts et Technologies de l'Image, cette formation où sont étroitement liés les arts, les sciences et les technologies, en compagnie d'artistes pionniers de l'image de synthèse — Michel Bret, Hervé Huitric, Monique Nahas.
Et toujours la théorie. De l'optique au numérique, *où le passage entre les deux techniques devient si clair. Puis* La technologie dans l'art *où la subjectivité ressurgit, paradoxalement. Mais peut-être est-elle restée toujours présente, cachée. Ici, dans* La Plume, *si légère, si fragile, qui vole et virevolte sous notre souffle, ou encore là, dans* Le Pissenlit, *sur lequel nous soufflons aussi et qui emporte dans la dispersion de ses akènes nos souvenirs d'enfance.*
Je sème à tout vent. On s'aime à tout vent... À la recherche d'une poésie de l'image vivante qui parle à nos sens, à notre imagination.

Marie-Hélène Tramus-Couchot

OUVERTURE

IMAGE DE LA RECHERCHE ET RECHERCHE DE L'IMAGE

François Soulages

> « L'événement irréversible ne laisse derrière soi qu'une image de plus en plus effacée, à peine une idole, un reflet infiniment douteux, et finalement plus rien. »
>
> Vladimir JANKÉLÉVITCH [1]

Ce livre rend public et poursuit le travail accompli lors du séminaire que l'équipe de recherche/équipe d'accueil « Esthétique, histoire et pratiques des arts plastiques et de la photographie » du Département Arts Plastiques de l'Université Paris 8 a organisé avec, autour de et grâce à Edmond Couchot, au premier semestre 2000 à l'Institut National d'Histoire de l'Art.

Nous voulons dans ce livre réfléchir sur les rapports entre l'art et la technologie. Pour ce faire, nous prenons comme fil directeur la recherche et les acquis d'Edmond Couchot d'une part parce que ce travail, aussi bien théorique que pratique et artistique, nous nourrit et nous interroge depuis au moins un

---

[1]. Jankélévitch (V.) et Berlowitz (B.), *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1990, p. 34.

quart de siècle, d'autre part parce que nous voulons mesurer et évaluer l'avancée décisive et les résultats théoriques capitaux que ce chercheur a permis. En travaillant ainsi (dans) le champ qu'il nous a tous appris à mieux connaître et mieux explorer, nous voulons lui rendre hommage : le travail authentique d'un enseignant-chercheur est la fois irréversible et inachevable. À nous de le poursuivre, en dialogue avec lui. « L'interactivité n'attend pas [2] », affirme-t-il.

Séminaire, livre et recherche comme articulations de pluralités

En effet, pour l'enseignant-chercheur, le travail de la recherche en esthétique est nécessairement une articulation de pluralités :

- pluralité des aspects de l'objet à étudier ;
- d'où pluralité des disciplines à mettre en œuvre pour l'étudier ;
- d'où pluralité des chercheurs avec qui travailler ;
- d'où pluralité de colloques, séminaires et journées de recherche, groupes de recherche, communications, émissions, interventions, collections, revues, encyclopédies, expositions, commandes, actions-créations avec des artistes, etc ;
- d'où pluralité de points de vue au sens leibnizien du terme ;
- d'où pluralité des modalités de recherche et d'enseignement ;
- d'où pluralité des moments constitutifs d'une recherche et d'un enseignement : recherche et enseignement se font dans le temps avec progression, progrès et patience ; tout n'est pas donné d'un coup.

L'enseignant-chercheur doit articuler ces pluralités. Pour ce faire, il doit d'abord savoir écouter et entendre, voir et regarder, décrypter et interpréter à la fois les objets d'étude, les

---

[2]. Edmond Couchot, *La technologie dans l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998, p. 251.

personnes les plus diverses en rapport avec ces objets et les autres chercheurs ; cela est particulièrement vrai quand on encadre de jeunes chercheurs ou quand on anime des équipes de recherche. Il doit ensuite savoir intégrer tous ces points de vue et toutes ces pluralités pour, après bien des hypothèses et expériences, mettre en place une théorie explicative ; son mouvement de pensée est alors dialectique, car il articule ces pluralités explicatives et ces expériences qu'il faut penser.

Notons aussi une chose qui ne rentre pas dans une stratégie volontaire de recherche : c'est la fidélité. En effet, au fil des temps, des amitiés se tissent entre chercheurs ou entre chercheurs et artistes ou spécialistes, etc. Or ces amitiés intellectuelles enrichissent doublement. D'une part, elles nourrissent le point de vue du chercheur : il sait qu'il peut compter sur elles ; le travail d'équipe, quand il est bien fait, est quelque chose d'essentiel, et pour la recherche et pour l'enseignement, en particulier à l'université. D'autre part, le chercheur fait l'expérience authentique de l'évolution de la pensée et de la recherche de l'autre : il est aux premières loges de la découverte. L'amitié intellectuelle est quelque chose de radicalement différent du « réseau de relations » : elle oblige le chercheur à comprendre pourquoi un autre ne se représente pas les choses comme lui et pourquoi il évolue différemment de lui ; grâce à elle, le chercheur apprend le décentrement, le respect de l'autre, voire le respect de l'adversaire théorique : l'égocentrisme est un obstacle épistémologique radical à la recherche scientifique ; *a priori*, l'autre est, au moins autant que moi, possesseur d'un moi rationnel habité par l'éthique de la recherche.

Ne pourrait-on pas d'ailleurs dire que pour tout chercheur, l'autre, c'est lui-même, celui d'hier et celui de demain, car la recherche est recherche de nouveauté et remise en cause du présent. Alors le propos de Platon prend pleinement son sens : penser est « une conversation [*logos*] que l'âme poursuit avec elle-même sur ce qui est éventuellement l'objet de son examen.

[...] Cela consiste à s'adresser des questions et des réponses [3] ». Aussi, le travail de et dans l'esthétique est l'occasion pour le chercheur d'expérimenter ce dialogue avec les œuvres, avec les êtres et avec lui-même.

C'est pourquoi ce livre veut montrer non seulement les problématisations et les productions théoriques nouvelles relatives aux rapports entre l'art et la technologie, mais aussi le mouvement de pensée qui les a rendues possibles, mouvement que l'on aurait nommé jadis « dialectique » et que l'on appelle aujourd'hui « interactif », mouvement qui est opéré par et grâce à des chercheurs travaillant à l'Université Paris 8, en France ou à l'étranger, comme le manifeste la pluralité articulée des contributions de ce livre.

De la photographie à la réalité virtuelle

Le livre d'Edmond Couchot *La technologie dans l'art* a pour sous-titre « De la photographie à la réalité virtuelle » : par là même, il dessine un champ problématique : « le numérique introduit une radicale rupture dans les modes de figuration automatique, comme la photographie [4] ». Confrontons-nous à lui.

L'image photographique renvoie à un événement, même si ce dernier « a été joué [5] ». Qu'en est-il de la photographie numérique? Est-elle une image sans événement? Le calcul a-t-il remplacé l'existence? Bref, y a-t-il entre ces deux images continuité ou rupture[6] — la notion de rupture articulant les idées

---

[3]. *Le Théétète*, 189 e.

[4]. Couchot, *La technologie..., op. cit.*, p. 12.

[5]. *Cf.* Soulages (F.), « "Ça a été joué" ou la photographie théâtralisante », in *Pour la photographie*, Sammeron, GERMS, 1983 et *Esthétique de la photographie*, ch. 2, Paris, Nathan, 3° édition, 2001.

[6]. Il sera bon de se reporter aux *Actes* du Colloque du *Séminaire Écrit, Image, Oral et Nouvelles Technologies*, « Le concept de rupture dans les œuvres produites par les nouvelles technologies », organisé par Marie-Claude Vettraino-Soulard, Université Paris 7-Denis-Diderot, le 7 mars 1998, et

de changement et de métamorphose, de coupure et de discontinuité, de possible irréversibilité et d'éventuelle néantisation ? Bachelard a démontré que « les mécaniques contemporaines (...) sont des sciences sans aïeux [7] » et qu'elles engendrent une « rupture historique dans l'évolution des sciences modernes [8] » ; en est-il de même avec l'image numérique pour l'évolution des technologies modernes? Les enjeux sont considérables : par delà le champ du technologique, il en va de la représentation et de la simulation, de l'art et de la vie, de l'information et de la communication [9], du politique et du stratégique, de la philosophie et de l'idéologie [10].

Étudions donc le problème qui s'impose à nous : du négatif de la photographie au numérique de l'image, y a-t-il rupture ou continuité *dans la photographicité* [11] ? Quelles en sont les conséquences pour les œuvres produites par les technologies nouvelles? Mais qu'est-ce que la photographicité? Un long détour par son étude est nécessaire pour pouvoir penser les rapports entre le négatif et le numérique pour l'image photographique?

1. Le concept de photographicité

Qu'est-ce donc qu'une photo ? Qu'est-ce qui fait qu'une chose est une photo ? Qu'est-ce qui dans une photo relève de la photographie [12] ? En d'autres termes, qu'est-ce que la

---

notamment, si on le désire, à l'article « Du négatif au numérique : rupture ou continuité dans la photographicité ? » de Soulages, F.

[7]. Bachelard (G.), *L'activité rationaliste de la physique contemporaine*, Paris, P.U.F., 1951, p. 23.

[8]. *Ibid.*, p. 24.

[9]. *Cf.* Sanson (P.), « Les données iconiques relatives à l'espace habité », in *Solaris* (http://www.info.unicaen.fr/bnum/jelec/Solaris).

[10]. Devèze Jean, « Les vertus du virtuel », in *Actes du Colloque du 5-2-1994 du Séminaire Ecrit, Image, Oral et Nouvelles Technologies*, Université Paris 7-Denis-Diderot, 1994.

[11]. *Cf.* Soulages (F.), *L'esthétique de la photographie*, ch. 4.

[12]. On pourra se référer à Abbadie (H.) et alii, *Trans-positif-négatif*, Paris, Paris Audiovisuel, 1986 — ce livre constitue une des approches les plus

photographicité ? Le concept de « photographicité » désigne ce qui est photographique dans la photographie, mais nous pouvons lui adjoindre une deuxième caractéristique qui rend la photographicité symétrique de la littérarité dont parle Todorov dans *La Poétique* [13] ; pour ce dernier, la science structurale « se préoccupe non plus de la littérature réelle, mais de la littérature possible, en d'autres mots, de cette propriété abstraite qui fait la singularité du fait littéraire, la littérarité » ; ainsi, la photographicité désigne cette propriété abstraite qui fait la singularité du fait photographique — ce fait renvoyant aussi bien au sans-art [14] qu'à l'art. Mais, ce qui est encore plus intéressant à remarquer à partir de la proposition de Todorov, c'est la possibilité de se préoccuper, grâce au concept de photographicité, non plus seulement de la photographie réelle, mais aussi de la photographie possible, voire des potentialités photographiques ; or, justement, une des caractéristiques de la photographicité est l'*inachevable*, à savoir le fait de posséder des potentialités toujours déployables à l'infini : la photographie est donc l'*art du possible*, pris au sens fort.

Quand nous étudions la matérialité d'une photo, nous sommes d'abord confrontés à son impossible définition : la photo peut être faite en un nombre indéfini de matières, mieux, elle peut n'exister qu'à l'état de lumière, comme dans le cas de la diapositive ; qu'y a-t-il alors de commun — matériellement parlant — entre une diapositive projetée sur un écran et une photo imprimée dans un livre ? *Apparemment* rien. D'ailleurs, qu'est-ce qu'une photo dans le cas d'une diapositive ? La diapositive elle-même ou bien l'image projetée ? De même,

---

pertinentes de la photographie — et aux *Cahiers de la Photographie* n° 6, « Les espaces photographiques, le livre » (1982), n° 7, « Les espaces photographiques, la galerie » (1982), n° 10, « Les contacts » (1983) et n° 19, « Cadres/formats » (1986).

[13]. In *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Paris, Le Seuil, 1969.

[14]. *Cf.* Soulages (F.), « Photographie, art et sans art? », in Kodak *Photographes et photographies qui ont modifié notre regard depuis 20 ans*, Paris, Kodak, 1995.

doit-on penser que la photo est le négatif[15] ou bien l'image matérielle que l'on a fabriquée à partir de celui-ci ? Tout cela fait problème.

Pour résoudre cette difficulté, il faut opérer un déplacement et passer du résultat — la photo fabriquée, l'image projetée à partir de la diapositive — *au rapport existant entre la matrice de départ — le négatif, la diapositive — et le produit que l'on en tire.* Ce rapport est une des caractéristiques de la photographicité : notons bien que cette caractéristique ne renvoie pas à une matière quelconque, ni à un type de formes quelconques, ni à un être quelconque, mais à un rapport habité par une infinité de possibilités ; ce rapport, dans sa réalisation concrète, ne relève jamais d'une nécessité, mais d'un choix qui fait passer des possibles à un réel, à savoir telle photo particulière.

2. La rupture entre l'irréversible et l'inachevable

Une photo se fait en trois étapes : l'acte photographique, l'obtention du négatif et le travail du négatif. Lors de l'*acte photographique*, le photographe appuie sur le déclencheur et ainsi ouvre l'obturateur de l'appareil — l'obturateur peut s'ouvrir automatiquement, là n'est pas le problème : le film est alors exposé à la lumière ; le film vierge est donc transformé et devient le film exposé ou insolé. La deuxième étape est celle de l'*obtention du négatif* : elle consiste à transformer ce film exposé en négatif; c'est le temps du développement, composé de cinq moments : la *révélation* qui transforme l'halogénure d'argent du film en argent métal, le *bain d'arrêt*, la *fixation*, le *lavage* et le *séchage* ; on obtient ainsi un négatif qui est la matrice des photos futures et qui, à moins d'une intervention exceptionnelle et volontaire sur lui, ne se transformera plus, malgré tous les passages de la lumière que l'on fera à travers lui pour faire des photos. La troisième étape peut alors avoir lieu : c'est le tirage de la photo, ce que nous appelons le *travail du*

---

[15]. *Cf.* Maillard (C.), *Ça image*, Paris, Argraphie, 1991.

négatif, c'est-à-dire le passage du négatif à la photo elle-même : le photographe ordinairement choisit une des vues qui composent le négatif, puis procède à six opérations : en général, grâce à un agrandisseur, il met la vue choisie dans un passe-vue et procède à l'*exposition* par la lumière sur un papier sensible ; ce papier est à son tour *révélé*, puis trempé dans un *bain d'arrêt*, puis *fixé*, puis *lavé* et enfin *séché* ; on a alors la photo.

Nous pouvons remarquer une symétrie parfaite entre les deux premières étapes d'un côté et la troisième de l'autre : six opérations les caractérisent : exposition, révélation, arrêt, fixation, lavage et séchage. Il faut donc distinguer deux manières d'analyser le travail du photographe :

- la première établit une rupture entre l'acte photographique et le travail au laboratoire;
- la deuxième l'établit entre d'un côté l'acte photographique et l'obtention du négatif et de l'autre le travail du négatif.

Le problème est là : on peut analyser la photographie soit à partir du vécu du sujet photographe, soit à partir du processus photographique ; donc soit avec une approche *humaniste*, c'est-à-dire relative à l'homme photographe — le temps de l'homme à l'appareil, puis le temps de l'homme au laboratoire -, soit avec une approche *matérialiste*, c'est-à-dire relative au matériel photographique — de la première exposition au séchage du négatif, de la deuxième exposition au séchage de la photo.

Le matériel photographique a un statut ambigu : il semble être à la fois du côté des conditions de possibilité de la photo et du côté de la photo elle-même. Il y a problème ; ce problème n'est pas résolu par l'approche humaniste de la photographie, dans la mesure où, durant les deux temps, l'homme est confronté au matériel photographique. Toutefois, cette approche insiste avec justesse sur l'*irréversibilité de l'acte photographique* — caractéristique qui, nous allons le montrer, est très importante. L'existence du problème du matériel photographique, loin de nous mener dans une impasse, va nous permettre de découvrir quel type d'analyse — humaniste ou matérialiste ? — il faut mettre en oeuvre pour comprendre la

photographie et va nous amener vers la solution du problème général de l'essence de la photographie. En effet, puisque la distinction humaniste s'avère inopérante, du simple fait du statut équivoque du matériel photographique, essayons l'autre distinction : l'approche matérialiste.

La rupture n'est plus alors entre l'acte photographique et l'action au laboratoire, mais entre *l'obtention généralisée du négatif* — entendons par là l'articulation de l'acte photographique et l'obtention restreinte du négatif, à savoir les six opérations qui vont de la première exposition au séchage du négatif — et *le travail du négatif* que nous pourrions alors appeler *l'obtention restreinte de la photo*, à savoir les six opérations qui vont de la deuxième exposition au séchage de la photo. Qu'est-ce qui caractérise ces deux opérations ? Dans les deux cas, ce sont des opérations qui aboutissent à l'obtention d'une chose qui sera fixe définitivement, (à moins que l'on agisse volontairement sur elle) : dans un cas on obtient un négatif, dans l'autre une photo. En revanche, l'obtention généralisée du négatif et le travail du négatif se distinguent fondamentalement quant à leur mode d'être : la première est marquée par ce que nous avions repéré précédemment, à savoir *l'irréversibilité ;* en effet, l'acte photographique une fois accompli est irréversible, on ne peut plus faire en sorte qu'il n'ait pas été, le photographe peut toujours photographier à nouveau, mais non réenclencher le même processus : le film n'est plus vierge, mais exposé ; on peut certes l'exposer à nouveau, mais on ne peut retrouver la virginité originaire ; de même, les cinq étapes suivantes — révélation, arrêt, fixation, lavage, séchage — sont irréversibles. En revanche, à partir d'un négatif, on peut faire un nombre infini de photos différentes en intervenant de façon particulière à chacune des six étapes — exposition, révélation, arrêt, fixation, lavage, séchage ; ainsi, à partir d'un même négatif, le travail du négatif est *inachevable*, dans la mesure où il peut toujours être repris et accompli une nouvelle fois, et cela de façon potentiellement différente ;

l'« automation de la reproduction » dont parle Couchot [16] après Benjamin, n'est qu'une possibilité de la photographie et non une nécessité, possibilité riche quant à la communication et pauvre quant à la création .

La photographicité est donc cette articulation étonnante de l'irréversible et de l'inachevable, articulation de l'*irréversible obtention généralisée du négatif* — constitué d'abord par l'*acte photographique*, à savoir cette confrontation d'un sujet photographiant à quelque chose à photographier grâce à la médiation du matériel photographique ou, en d'autres termes et de façon plus générale, les conditions de possibilité de la production du film exposé et la réalisation de cette exposition, et ensuite par l'*obtention restreinte* du négatif, à savoir ces cinq autres opérations qui le produisent (révélation, arrêt, fixation, lavage et séchage) — et de l'*inachevable travail du négatif* — à partir du *même* négatif de départ, on peut obtenir un nombre *infini* de photos totalement *différentes* en intervenant de façon particulière lors des six opérations produisant la photo (exposition, révélation, arrêt, fixation, lavage et séchage). Pour comprendre la photographicité, il faut donc passer d'une conception humaniste à une conception matérialiste de la photographie.

3. Rupture et articulation

La photographie est donc l'articulation de la perte et du reste : perte des circonstances uniques cause de l'acte photographique, du moment de cet acte, de l'objet à photographier et de l'obtention généralisée irréversible du négatif, bref du temps et de l'être passés ; *reste* constitué par ces photos qu'on peut faire à partir du négatif. La perte est irrémédiable : la photographie nous le crie, nous le montre, nous le fait imaginer ; si la perte est absolue et violente, ce n'est pas parce que le temps, l'objet ou l'être perdus étaient auparavant d'une grande valeur pour nous ou en soi, mais parce que ce

[16]. Couchot, *La technologie…*, *op. cit.*, p. 26.

temps, cet objet ou cet être sont maintenant à jamais perdus : c'est parce qu'ils sont perdus que, soudain, leur valeur devient absolue et que, aussitôt, cet absolu atteint et contamine la perte, notre perte. Le reste ne peut pas être un remède miracle, sauf pour ceux qui ont besoin de croire aux miracles ; en fait nous soulage-t-il de la perte, nous permet-il d'en faire le deuil? Parfois, peut-être ; en tout cas, il est la seule chose qui nous reste, ce avec quoi il va falloir nous battre, nous débattre, nous combattre, ce grâce à quoi l'artiste pourra faire oeuvre : *la photographie ou l'art d'accommoder les restes...* Pertes infinies, restes infinis...

Approfondissons la symétrie et les différences existant entre l'étape qui relève de l'irréversible et celle qui relève de l'inachevable. Pour la première, le photographe est face à l'objet à photographier, non maîtrisable et non connaissable, si ce n'est par son phénomène visible, et, pour la deuxième, au négatif qu'il maîtrise et manipule comme un outil. Il part, dans le premier cas, de cet objet pour faire un négatif et, dans le deuxième, du négatif pour faire une photo. Dans le premier cas, il peut faire plusieurs négatifs, mais ce ne seront jamais exactement les mêmes, eu égard à l'écoulement du temps ; il va donc souvent lutter contre le temps et l'irréversible ; une fois la procédure enclenchée — de l'exposition au séchage -, le processus va irrémédiablement se terminer, il ne pourra jamais revenir au même point de départ ; c'est parce que le processus a une fin qu'il en recommence un autre, du film exposé à la photo faite : cette problématique et cette pratique sont chères à Denis Roche [17] et Opalka. En revanche, dans le deuxième cas, c'est l'inverse qui se produit : il peut théoriquement refaire la même photo, mais ce n'est pas cela qui a de l'intérêt pour lui qui n'est pas une machine ; le travail du négatif l'appelle à faire des photos différentes, mais il n'en a jamais fini d'en faire de différentes ; sa tâche est inachevable ; il va donc lutter contre cet inachevable et peut-être, à un moment, décréter que c'est fini, que de ce négatif, il ne fera plus de photos, qu'il a sélectionné et

[17]. *Cf. Photolalies*, Paris, Argraphie, 1988.

créé celle qu'il voulait, mais il sait que son décret n'est jamais définitif : lui ou un autre peut toujours réexplorer le négatif, faire des photos autres ; à la limite, un artiste pourrait constituer toute l'œuvre de sa vie par l'exploration indéfinie d'un seul et même négatif qu'il n'aurait même pas fait.

Ainsi, les deux pratiques sont habitées par des engagements opposés : l'une lutte contre l'écoulement du temps, l'autre contre l'éternel retour, l'une ne peut jamais réaliser la même chose, malgré tous ses désirs et toute sa volonté, l'autre peut toujours faire la même chose, mais elle est conviée par la spécificité du travail du négatif à faire différemment.

4. Du négatif au numérique

Peut-on intégrer dans cette analyse les images photographiques qui soit, comme au début de la photographie et parfois aujourd'hui, ne sont pas faites avec un négatif, soit, comme maintenant, peuvent être faites à partir d'une synthèse numérique? Il semble *à première vue* que, dans un cas comme dans l'autre, nous ayons affaire à l'exploitation d'*une seule* dimension de la photographicité ; cette dernière ne serait pas alors remise en cause, au contraire son concept permettrait d'intégrer toutes ces dimensions, prises séparément ou articulées entre elles. En effet, pour les premières photos, comme celles de Niepce, ou pour les rayogrammes, le travail du négatif n'existe pas pour la simple raison qu'il n'y a pas de négatif : on est alors seulement confronté à *l'irréversible* et à *l'esthétique de la trace.* Symétriquement, pour les images numériques, l'équivalent du négatif est la numérisation de l'image ; l'exploitation de cette numérisation est — comme l'exploitation du négatif — de l'ordre de *l'inachevable* et de *l'esthétique du tracé.* Donc dans un cas, *esthétique de l'empreinte*, dans l'autre, *esthétique du dessin* : les deux étapes de la photographicité. Nous utilisons ici les notions de « tracé » et de « dessin » pour bien marquer combien la pratique de l'inachevable relève d'une esthétique fondamentalement différente de celle de la trace, de l'empreinte et de l'irréversible ; en fait, l'image numérique permet une

exploitation — pratique et esthétique — infiniment plus complexe et plus riche; l'esthétique numérique est une esthétique de l'hybridation aux potentialités infinies ; elle ouvre sur une culture de l'hybridation, sur un nouvel ordre visuel et sur une nouvelle manière de produire, de communiquer et de recevoir des images.

De fait, l'utilisation de la numérisation correspond à deux types de pratiques très différentes. Dans le cas qui reste *traditionnel*, le photographe peut utiliser un scanner pour numériser les clichés papier déjà réalisés ; son ordinateur lui permet ensuite de faire des retouches ou des transformations importantes et d'obtenir sur une disquette une nouvelle image qu'il peut tirer ultérieurement sur papier ; cette utilisation de l'ordinateur n'est qu'une des modalités possibles — certes, infiniment plus complexe technologiquement — du travail du négatif. Le deuxième cas est apparemment plus *révolutionnaire* dans la mesure où tout le processus relève de la numérisation ; l'image numérique, explique Edmond Couchot, « est la traduction visuelle d'une matrice de nombres qui simule le réel — l'objet — dont elle peut restituer une quasi-infinité de points de vue. C'est une *image-matrice* capable de créer elle-même — car elle est intimement solidaire des circuits de l'ordinateur et du programme qui la génère — une multiplicité d'autres images [18] ». Comme le négatif, cette image matrice peut être générée par son rapport au réel : on emprisonne optiquement une image et on la traite numériquement par le calcul ; certes, nous passons de la logique de l'empreinte à celle de la simulation ; mais, ce qui nous importe *ici*, ce ne sont pas les modalités de ce rapport au réel, mais son existence ; cette dernière autorise à parler alors d'irréversible pour la simple raison que ce rapport est un rapport temporel à un réel temporel et donc *irréversible*. Comme le négatif, encore, cette image matrice peut être explorée et exploitée infiniment ; elle renforce même la dimension de l'*inachevable*, car l'objet mis en image

[18]. *Ibid.*, p. 103. Lire sur ce sujet le remarquable livre d'Edmond Couchot *Images. De l'optique au numérique* (Paris, Hermès, 1988).

peut être représenté sous tous les angles et de toutes les façons possibles. En revanche, la rupture avec ce rapport au réel est infiniment plus facile avec l'image numérique qui peut, si l'on modifie la matrice de nombres, être autonomisée totalement par rapport au réel d'origine et passer de la sphère qui quelque part relevait d'une logique photographique à celle purement numérique dans laquelle se trouvent aussi les images calculées faites sans aucun rapport avec un réel déjà existant, avec un réel dont on aurait comme saisi au vol une image par le biais d'un calcul — comme on aurait pu le faire, *mutatis mutandis*, par le biais d'une empreinte ; en cela, l'image numérique est totalement différente du négatif qui est toujours, même perforé, découpé, voire brûlé — comme chez Tom Dramos [19] —, en rapport avec ce réel, même si le réel à photographier est inconnaissable et imphotographiable, bref = x ; on ne perfore, ni ne découpe, ni ne brûle un algorithme... Cette rupture entre le numérique et le photographique tient donc au fait que dans le premier cas « on doit, explique Couchot, passer par le langage (de programmation) pour créer une image (...qui) est une image à puissance image (...qui) se donne à voir sur le mode (...) interactif [20] ».

5. La photographie ouverte au numérique

Dans son essence même la photographie est mixte car elle articule l'irréversible *et* l'inachevable. En conséquence elle est doublement ouverte : d'abord le moment de l'irréversible s'ouvre irréversiblement à celui de l'inachevable et potentiellement du numérique ; ensuite ce dernier, en se posant spécifiquement du côté du matriciel et non du côté du reproductible, s'ouvre à la différence et à l'altérité.

---

[19]. *Cf.* Soulages (F.), *Création (photographique) en France*, Toulon, Musée de Toulon, 1988.

[20]. Couchot (E.), « Médias et immédias », in *Art et communication*, sous la direction de Allezaud (R.), Paris, Osiris, 1986, p. 102. *Cf.* Couchot, *La technologie dans l'art*, p. 134 et sqq.

C'est donc pour des raisons spécifiques matérielles que *la photographie est ouverte aux autres arts et en particulier à l'art du numérique ;* dans sa nature même, elle est ouverte à l'hybridation et à l'impureté ; c'est une conséquence de l'inachevable ; on peut faire une photo sur n'importe quelle surface sensibilisée, grâce à une émulsion liquide que l'on couche sur ce support, on peut projeter une diapositive sur n'importe quoi et on peut numériser n'importe quelle photo. L'ouverture de la photographie à d'autres arts n'est donc pas un accident, mais une de ses potentialités, une des façons d'explorer ce travail du négatif. Ce n'est pas que la photographie exploite un autre art, c'est qu'elle exploite *elle-même* toutes *ses* possibilités : dans l'utilisation d'une sculpture comme support, nous sommes pleinement dans le photographique et non d'abord dans le sculptural, dans la mesure où cette réalisation est un effet de l'inachevable ; il en est de même dans l'utilisation du numérique.

En conséquence, on peut prendre quelques distances par rapport aux pseudo-puristes qui recherchent dans la photographie ce qui leur *apparaît* comme purement photographique ; certes ils ont raison d'insister sur le fait qu'une photo ne doit pas se penser uniquement par rapport à son référent ; en revanche, ils fantasment plus qu'ils ne pensent cette photographicité, en oubliant qu'elle articule deux éléments — l'irréversible et l'inachevable — et qu'elle ne désigne ni des êtres, ni des matières, ni des formes, mais des rapports, des impossibilités et des possibilités. La photographicité est, non pas un être, mais un double rapport.

6. Une triple esthétique de la photographicité

C'est en jouant avec cette photographicité, c'est-à-dire soit avec l'irréversible, soit avec l'inachevable, soit avec leur articulation, que les artistes font œuvre : ainsi trois grands courants se dessinent ; l'essence même de la photographicité est donc le fondement d'une triple esthétique de la photographicité :