

Focales

1 | 2017

Le photographe face au flux

Images en liberté – Un nouveau milieu à apprivoiser

Christine Buignet

Éditeur

Publications de l'Université de Saint-Étienne

Édition électronique

<https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=489>

ISSN 2556-5125

Référence électronique

Christine Buignet, « Images en liberté – Un nouveau milieu à apprivoiser », *Focales* n° 1, *Le photographe face au flux*, mis à jour le 15/06/2017, URL : <https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=489>

© Focales, Université Jean Monnet – Saint-Étienne

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des règles de la propriété intellectuelle et artistique. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur.

Images en liberté

- Un nouveau milieu à apprivoiser

Christine Buignet

Si, en dépit de particularités importantes, la prise de vue avec un appareil numérique peut seulement apparaître comme une nouvelle étape dans l'histoire de la photographie, les changements impliqués en matière de post-production et de diffusion des images ont entraîné une véritable révolution, liée à l'émergence d'un nouveau paradigme dans le monde informatique avec l'expansion d'Internet et les *big data* des géants du *Web*. Avec le développement du réseau internet, les photographies – numériques ou numérisées – qui sont, au même titre que tout autre fichier, enregistrées sous la forme d'un ensemble de signes en codage binaire, circulent sur les réseaux, parmi les images et autres données, sans marque distinctive de leur nature photographique ; elles sont ainsi livrées au flux. Mais aussi, leur nombre se trouve démultiplié par l'accroissement de celui des internautes – non professionnels de l'image pour la plupart – qui y diffusent de multiples photographies issues de smartphones et de tablettes aussi bien que d'appareils photographiques. Ce nouvel état de fait peut décontenancer les photographes habitués au circuit traditionnel qu'empruntaient les images argentiques, soigneusement traitées, sélectionnées et archivées. Et il est indéniable que de nombreux domaines de la photographie professionnelle en sont fortement ébranlés. Par ailleurs, au niveau de la réception, là où les images animées du cinéma et de la vidéo semblaient aptes à trouver dans le flux un terrain en partie familier, la photographie habituée aux pages des livres ou albums ou, dans le champ de l'art, aux cimaises des musées, pouvait paraître inadaptée « face au flux ».

Mais si on se situe au niveau de la production des images, le photographe n'a-t-il pas toujours « fait face au flux » du visible, dans la tentative permanente de sa saisie ? Certains semblent d'ailleurs reporter cette quête de l'image en visionnant non plus directement l'espace qui les environne mais celui de l'écran dans lequel s'écoulent divers flux selon la navigation qu'ils entreprennent, procédant alors à des captures d'images selon des protocoles très diversifiés ; ces images, retravaillées ou non, organisées en de nouveaux agencements, peuvent ensuite être à nouveau versées dans le flux, alimentant un cyberspace en incessante métamorphose.

Il y a donc lieu d'examiner les relations entre photographie et flux avant de nous interroger, dans un second temps, sur la position qui peut être adoptée face aux flux / dans les flux, ce qui nous mènera à considérer la notion de milieu mais aussi celle d'*ethnoscape*. Enfin, seront présentés divers positionnements actuels de créateurs/capteurs/diffuseurs d'images par rapport au flux.

Photographie et flux

En 1971, avant donc le développement du numérique, Maurice Blanchot évoquait ainsi notre rapport à l'image : « L'image, nous l'éprouvons, est un bonheur, car elle est une limite auprès de l'indéfini, possibilité d'arrêt au sein du remuement : par elle, nous nous croyons maîtres de

l'absence devenue forme [1] ». L'image, immobile (« sage comme une image » selon l'expression bien connue), toujours s'est tenue face au flux, rassurante et offerte à la contemplation, reproduction figée de ce qui dans le réel ne cesse de se transformer, tentative de proposer un peu d'ordre au sein du chaos ambiant. Et le médium photographique, à partir de la chambre obscure faisant face au spectacle qui vient s'inscrire « tout seul », grâce au trajet des photons, sur la surface sensible, a tiré sa gloire de sa capacité à retenir l'image, à conserver la précieuse trace de l'instant arrêté. (Et ceci, rappelons-le, tout d'abord grâce au bitume de Judée, substance qui servait aussi à embaumer les momies dans l'Égypte ancienne, afin que le temps cesse son travail de dissolution).

La photographie – probablement dans le grand désir de l'homme de se rassurer par la maîtrise qu'il croit prendre sur les choses du monde – a souvent été comprise, abordée, comme un arrêt en image, une coupe permettant d'arrêter le flux temporel. Philippe Dubois le rappelle : « Temporellement [...] l'image-acte photographique interrompt, arrête, fixe, immobilise, détache, décolle la durée, en n'en saisissant qu'un seul instant [2] ». Mais il ajoute : « Une fois pour toutes, le mort saisit le vif [3] ». Car interrompre le flux, c'est aussi arrêter le mouvement même du vivant. Pour Roland Barthes, « devant l'objectif [...] le sujet [...] se sent devenir objet : [il] vi[t] alors une micro-expérience de la mort [...], [il] devien[t] vraiment spectre [4] ». Il ajoute : « On dirait que, terrifié, le Photographe doit lutter énormément pour que la Photographie ne soit pas la Mort [5]. » Le peintre Odilon Redon, en 1878, écrivait déjà : « un cliché ne transmet que la mort [6] ».

Pourtant, capter une trace visuelle et pouvoir observer à loisir ce qui, dans l'instant, était fugitif, peut être aussi l'opportunité de se réapproprier ce qui dans l'espace-temps réel a échappé : pour Serge Tisseron, l'entreprise photographique est aussi apte à « favoriser l'assimilation psychique de l'ensemble des éléments, conscients et inconscients, de l'expérience [7] », un outil d'introjection donc : « La contemplation de l'image est un moyen privilégié d'introjecter des émotions ou des images intérieures suscitées par le réel photographié, mais dont l'introjection n'a pas été possible, notamment faute de temps pour que l'opération se réalise [8] ». Dans l'inéluctable flux du monde, c'est peut-être ici le flux mental qui trouverait en la photographie quelque chose comme une seconde chance, une possibilité de résilience...

Mais pour autant, le flux extérieur se laisse-t-il ainsi saisir ? Car chaque vue captée n'est jamais qu'un fragment, artificiel déjà par son immobilité même. Comme l'écrivait Henri Bergson dans *La Pensée et le Mouvant*, « Ce qui est réel, ce ne sont pas les "états", simples instantanés pris par nous, [...] le long du changement ; c'est au contraire le flux, c'est la continuité de transition, c'est

1. Maurice BLANCHOT, *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 50.

2. Philippe DUBOIS, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990, p. 153.

3. *Ibid.*, p. 160.

4. Roland BARTHES, *La Chambre claire – Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile/Gallimard/Seuil, 1980, p. 29-30.

5. *Ibid.*, p. 30-31.

6. Odilon REDON, *À soi-même. Journal, 1867-1915. (Notes sur la vie, l'art et les artistes)*, Paris, José Corti, 1961, p. 64.

7. Serge TISSERON, *Le Mystère de la chambre claire – Photographie et inconscient*, Paris, Flammarion, 1996, p. 39.

8. *Ibid.*, p. 87.

le changement lui-même. Ce changement est indivisible, il est même substantiel [9]. » Jamais les photographies d'un mouvement, même précisément décomposé (comme dans les images d'Étienne-Jules Marey, Eadweard Muybridge, Albert Londe, Harold Edgerton...) ne donneront à voir le mouvement lui-même, en tant que tel...

Bien avant Bergson, Platon déjà, reprenant la pensée du « Flux Perpétuel » d'Héraclite (« *Ta Panta Rhei* », tout coule) s'interrogeait sur la possibilité de toute connaissance, à travers un dialogue entre Platon et Cratyle : « On ne peut pas même dire qu'il puisse y avoir une connaissance quelconque, si tout change sans cesse et que rien ne subsiste. Car si cette chose même que nous nommons la connaissance ne cesse pas d'être la connaissance, la connaissance subsiste, et il y a la connaissance. Mais si la forme même [440 b] de la connaissance vient à changer, elle se change en une autre forme qui n'est pas celle de la connaissance, et il n'y a plus de connaissance ; et, si elle change toujours, il n'y aura jamais de connaissance. » (*Cratyle*, 439-440). Platon voit d'ailleurs dans le flux un principe de dysharmonie.

Le terme de flux, qui vient du latin *fluxus* signifiant l'écoulement d'un liquide, désigne donc initialement à la fois un mouvement et une certaine quantité d'élément dont la qualité de fluidité permet l'écoulement (liquide – eau mais aussi sang, humeurs... –, air, lumière, ou encore paroles, liquidités financières, ondes de toutes natures...). Mais si l'on suit Héraclite, cette notion de flux perpétuel s'étend à toutes les choses et êtres du monde, ce que, depuis le VI^e siècle av. J.-C., l'évolution de la science a amplement confirmé (de la mobilité des atomes et particules qui constituent le monde aux découvertes plus récentes de la physique quantique). Humains habités de flux, habitant pour une durée limitée un monde lui-même soumis aux flux permanents, il n'est guère étonnant que nous ayons vu en la photographie, procédé construit selon les lois perspectivistes familières, l'outil apaisant et répondant à nos désirs d'illusion : prenant les photographies pour les images du monde, on a longtemps voulu n'y voir que des preuves indiscutables, adhérant aux référents qu'elles avaient figés...

Quels bouleversements apportent alors ces flux inédits, ceux des nouvelles technologies et du virtuel, ceux des images et des réseaux numériques, d'Internet et du cyberspace ? Grande quantité d'images, perte de traçabilité allant jusqu'à l'anonymat, transformations, circulation, disparitions, on peut avoir l'impression que ce ne sont plus les images elles-mêmes que l'on regarde, mais seulement leur flot que l'on perçoit, voire qui nous envahit. Dans un article consacré à la photographie, intitulé précisément « Face au flux [10] » et sous-titré « Art contemporain et photographie vernaculaire à l'époque d'Internet », Clément Chéroux, faisant référence au flux massif et continu des images déferlant sur les réseaux sociaux et les sites de partage, écrivait : « L'asphyxie visuelle nous guetterait en permanence [11] » (mais il évoquait, immédiatement après, la faculté d'assimilation des artistes et leur capacité à imaginer des réponses à cet état de fait).

9. Henri BERGSON, *La Pensée et le Mouvant* [1934], Paris, PUF, 1969, p. 7-8.

10. Clément CHÉROUX, « Face au flux. Art contemporain et photographie vernaculaire à l'époque d'Internet », *Art Press* 2, n° 34, *La Photographie, un art en transition*, 2014, p. 103-107.

11. *Ibid.*, p. 104.



› Erik Kessels, *24 HRS in Photos*
 (installation à la *Kunsthalle* de Kiel, 2012)
 © Erik Kessels.

Divers artistes tentent de représenter ce flux en le matérialisant, et ceci sous différentes formes. Erik Kessels, avec l'installation *24 HRS in Photos*, (où sont déversées les impressions des innombrables clichés postés sur les réseaux sociaux comme *Flickr*, *Facebook*... durant vingt-quatre heures) déjà réalisée en plusieurs lieux [12], évoque le déferlement liquide – voire plutôt boueux compte tenu de la remontée des images le long des murs –, dans sa propension à envahir l'espace, puis à s'accumuler en hauteur. Alberto Pellegrinuzzi, se situant en tant que producteur, choisit l'accumulation en suspension aérienne dans l'installation *Mémoires* [13] constituée de 275 000 images (600 images prises par jour, durant seize mois, jusqu'à épuisement du capteur CCD de l'appareil ; il s'agit ici de photographies prises par l'artiste lui-même, évoquant la compulsion de répétition à laquelle entraînent les flux permanents des images et les performances des appareils). Sa forme globale renvoie au nuage – élément naturel constitué d'innombrables

12. L'installation a été présentée à la *Kunsthalle* de Kiel et au FOAM d'Amsterdam en 2012, au Palais de l'Archevêché lors des Rencontres d'Arles et au Festival Contact Photography de Toronto en 2013, puis à San Francisco, Barcelone, Vevey, Helsinki en 2014.

13. L'installation sera reprise à Reggio Emilia, au Chiostris di S. Pietro dans le cadre du Fotografia Europea (5 mai – 9 juillet 2017).

fines particules initialement liquides – mais bien sûr aussi au *Cloud computing*, informatique en nuage, désignant le système de serveurs informatiques à distance qui permettent un stockage de données très important, accessible partout, théoriquement « protégé ». Déferlement et nuage jouent autant sur le paramètre quantitatif – chiffré en durée pour l'un, en nombre d'images pour l'autre – que sur la suggestion d'un mouvement.



► Alberto Pellegrinuzzi, *Mémoires*, 2015
© François Lafrance et Alberto Pellegrinuzzi
(Installation photographique constituée
de 275 000 impressions numériques sur pellicule diffusante).

Notons que le flux des images n'est pas comparable à celui du fleuve, coulant d'amont en aval, en son lit ancestral, mais s'apparente plutôt à une étendue démesurée, en expansion incessante et incontrôlable (évoquant l'inondation), sans centre, d'ordre rhizomatique, accessible en tout point à tout moment, en bouillonnement et métamorphoses permanents. C'est probablement aussi cet aspect chaotique, immaîtrisable, transitoire, qui peut inquiéter, le modèle liquide venant remplacer les modalités du solide, du statique, auxquelles nous étions habitués. Comme l'écrit Christine Buci-Glucksmann : « "la fluidité intégrale ne peut être atteinte que par l'ordinateur" qui permet de réaliser une "géométrie des ondes", plus proche du virtuel de Bergson que de celui de Bill Gates [14] ». Et en cette mer d'images, précisons que se trouvent aussi de très nombreuses photographies initialement argentiques, anciennes ou contemporaines, quasiment toutes numérisées après développement aujourd'hui.

Face à la crainte de submersion de l'internaute, certains sites de partage de photographies et vidéos en sont arrivés à créer des parcours balisés pour permettre une navigation en un flux contenu – et continu –, comme le montre l'intitulé même de celui créé par *Flicker* : *Flickriver*, qui

14. Christine BUCI-GLUCKSMANN, *La Folie du voir. Une esthétique du virtuel*, Paris, Galilée, 2002, p. 243. (Elle cite ici Stephan Perella, architecte et théoricien s'intéressant à une théorie de « *liquid-embodied architecture* »).

propose un visionnage d'images photographiques présenté comme une « rivière de photos [15] ». Car c'est bien, en effet, le positionnement de l'humain par rapport à ce flux qui est en jeu. Le *Web* n'est heureusement pas à l'image de *Flickrriver* qui entraîne en sens unique face à un défilement immuable et prédéterminé. Même si nous n'usons pas des innombrables réseaux d'Internet avec toute la liberté possible (conditionnés que nous sommes par des habitudes, des intérêts délimités, une culture intériorisée, un manque de temps chronique, etc.), nous disposons d'une indéniable latitude dans le choix de nos trajets de navigation sur la Toile [16]. Et le *Web* n'a pas davantage la puissance d'un *tsunami* sur l'individu, qui peut à tout moment interrompre sa présence au flux. Comment alors se positionner ?

Face au flux / dans le flux ?

Là encore, essayons d'abord de penser la photographie dans son contexte historique. Car comme le rappelle David Tomas, anthropologue et artiste, si on replace la photographie dans une histoire de la technologie, on constate que le daguerréotype apparaît parallèlement à au moins trois autres inventions majeures : celles de la locomotive à vapeur, du navire à vapeur et du télégraphe, toutes liées au transport et à la communication, permettant un élargissement de la mobilité des hommes et de leurs cultures. Chacune d'entre elles correspond en outre à l'amplification des possibilités physiques, sensorielles, de l'homme. Dans un texte intitulé « Nouveau médium, nouvelle conscience : l'"esprit" post-photographique et l'écologie post-humaine [17] », David Tomas propose un diagramme des correspondances entre les composantes physiques du corps et les principaux réseaux de communication et de transport. Aux jambes, sont associés automobile-réseau routier, embarcation-réseau de navigation, locomotive-réseau ferroviaire ; à la main, principalement tous les outils à main. Puis, aux bouche et oreilles, il relie le télégraphe électrique, aux yeux la caméra et au cerveau l'ordinateur, ces trois derniers ensembles étant alors mis en correspondance avec le réseau internet. (À propos du terme « caméra », précisons qu'il peut désigner à la fois les appareils de prise de vue photographique, vidéographique et cinématographique ; mais chacun permet aujourd'hui les deux fonctions, photographier et filmer, puisque ces dernières relèvent des mêmes capteurs, et ceci de l'appareil professionnel au *smartphone*). David Tomas rappelle que de tout temps, les outils ont été conçus pour accroître la capacité de l'être humain à participer au monde et à le transformer. On voit ici encore comment interagissent l'individu et le flux, et à quel point il est impossible de ne pas prendre en compte la relation de la photographie avec les autres médias – comme l'écrivait déjà Marshall Mc Luhan en 1964, précisant en outre : « Les médias, en effet, en tant que prolongements de notre organisme et de notre système nerveux, constituent un milieu d'interactions biochimiques en quête d'un équilibre constamment renouvelé au fur et à mesure qu'apparaissent de nouveaux prolongements [18]. »

15. « *in one seamless "river of photos" view* ». Site *Flickrriver*, consulté le 05/03/2016 :

< <http://www.flickrriver.com/about/> >.

16. Ces propos ne concernent bien sûr que les zones du monde où la population dispose d'un libre accès au *Web*, ce qui n'est pas le cas dans tous les pays aujourd'hui.

17. David TOMAS, « Nouveau médium, nouvelle conscience : l'"esprit" post-photographique et l'écologie post-humaine », in Joan FONTCUBERTA dir., *La Condition post-photographique*, Montréal, Le Mois de la Photo, Bielefeld, Kerber Verlag, 2015, p. 130-137.

18. Marshall MC LUHAN, *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme* [1964], Paris, Mame/Seuil, « Points », 1968, p. 233.

Nous voilà peut-être au cœur du problème : non seulement ce flux d'images et de leur circulation ininterrompue crée un nouveau prolongement mais, de plus, il se trouve que celui-ci fait écho directement à notre cerveau et au flux lui aussi permanent de la pensée comme de ce qui dans notre organisme nous constitue vivant. Ceci peut expliquer notre familiarité troublante, malgré tout, avec ce qui se trame dans le cyberspace (voyons d'ailleurs aussi comment les jeunes enfants l'apprivoisent d'emblée). Une étrange confusion peut même se produire entre sujet et objet. Enfin, comme l'énonçait déjà Platon, ce flux peut être embrayeur de dysharmonie, de déséquilibre, doublant ainsi celui inhérent à chaque nouvelle apparition (il est toujours quelques pessimistes pour penser qu'un nouveau médium enterrera le précédent... mais le cinéma n'a pas anéanti la photographie, qui elle-même n'a pas supplanté la peinture, comme le disque n'a pas fait cesser les concerts, l'ordinateur n'a pas anéanti le livre, etc.)

C'est donc à l'être humain de développer la connaissance et la conscience de ces nouvelles formes de flux médiatiques, de leurs possibles effets positifs et négatifs, puis d'orienter son attitude s'il veut en dévier les risques et en apprivoiser les potentialités. Comme l'écrit Christine Buci-Glucksmann, « l'issue du machinisme virtuel reste ouverte. Elle peut déboucher sur une idéologie techniciste, voire sur un post-humain indifférent, comme sur un nouveau travail de l'imagination, sollicitée par les correspondances entre les sens et les "articulations culturelles" des différences, qui verrait l'émergence de cultures minoritaires ou dominées dans de nouveaux récits transversaux, les *ethnoscares* [19] ». Cette notion d'*ethnoscape* est proposée par un anthropologue indien, Arjun Appadurai, qui la définit ainsi : « Par *ethnoscape*, j'entends le paysage formé par les individus qui constituent le monde mouvant dans lequel nous vivons : touristes, immigrants, réfugiés, exilés, travailleurs invités et d'autres groupes et individus mouvants [...] [20] ». Il étudie l'impact de la circulation des individus et des informations et considère que l'imagination joue alors un rôle essentiel, permettant la construction de nouvelles formes de localités face à la globalisation. Une œuvre de Joe Hamilton, *Hyper Geography*, qui fut d'abord un projet édité sur internet, à partir d'images récupérées sur des blogs de la communauté *Tumblr*, avant d'être publié sous forme de *leporello* accompagné d'un essai de Nicolas Thély, constitue un écho intéressant à certains effets de l'*ethnoscape*.

19. Christine BUCI-GLUCKSMANN, *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003, p. 78.

20. Arjun APPADURAI, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation* [1996], Paris, Payot, « Petite Bibliothèque Payot », 2015, p 71-72.



➤ Joe Hamilton, *Hyper Geography*, texte de Nicolas Thély, Jean Boîte Éditions, 2014 © Joe Hamilton.

Des images composites produites par Joe Hamilton, l'esthéticien écrit : « En partageant ici des images improbables, mais reconnaissables, d'endroits où nous ne sommes jamais allés et où nous n'irons jamais, Joe Hamilton montre comment nous sommes capables de vivre à chaque instant une vision délestée de tout ancrage géographique, paradoxale et contradictoire sans que cela ne nuise à notre capacité d'orientation ; comment, également, nous prenons plaisir à faire des liens et créer des relations entre les images et les espaces, [...] comment cette opération doit demeurer le propre de la faculté de l'esprit, de l'imagination, et reposer, le plus souvent, sur des savoir-faire nourris d'expériences physiques [21]. »

L'*ethnoscape* fournit un milieu, mental et physique, fluide qui serait favorable, aussi, à la création. Dans un article coécrit par la philosophe Marie Cuillerai et l'anthropologue Marc Abélès qui évoquent les travaux d'Appadurai sur les *ethnoscares*, on peut lire à propos de la circulation des images à travers le monde : « la diffusion d'images qui peuvent apparaître totalement incongrues

21. Nicolas THÉLY, « Paysages sans ancrage : à la recherche des assises d'un monde interconnecté », in Joe HAMILTON, *Hyper Geography*, Paris, Jean Boîte Éditions, 2014, partie 5 (non paginé).

pour ceux qui les reçoivent est aussi prétexte à des modes d'appropriation où se manifeste une inventivité remarquable. Stimulée par les flux d'images et loin de céder à l'abrutissement que prédisaient les Cassandre critiques de la modernité, l'imagination trouve de nouvelles perspectives. [...] À travers les médias, transitent des images qui ont trait à des domaines très divers, de la fiction à l'économie, de la politique au sport, et qui sont autant de récits en instance d'appropriation possible par ces publics virtuels [22] ».

Car – et voici un autre élément important résultant de ces flux d'images en libre circulation – chacun, en tout lieu et tout moment, peut aussi bien à partir d'un ordinateur, d'une tablette ou même d'un téléphone portable, non seulement visionner des images, mais aussi les capter, les emprunter, se les approprier, les transformer, en créer d'autres, les (re)diffuser ; chacun aujourd'hui peut être tout autant récepteur-spectateur que producteur, auteur, émetteur, éditeur, comme l'énonçait en 2011 le Manifeste de l'exposition *From Here On* aux Rencontres d'Arles. À la différence des médias comme la radio ou la télévision, Internet est bien un espace d'échanges, immédiats, multidirectionnels. Notons d'ailleurs que les artistes y collectent des images d'amateurs tout autant que les amateurs viennent y chercher des images d'artistes... échanges d'images, échanges de statut parfois aussi.

Dans cet espace, images et Internet interagissent ; comme l'écrit l'historienne de l'art Suzanne Paquet, « les images photographiques *sont* dans le Web – qui forme alors un support – et [...] elles *font* le web – produisant le contexte même dans lequel elles s'inscrivent [23] ». Et, tout autant, interagissent êtres humains et Internet : tant par les circulations multiples que nous y déployons que par les éléments que nous y insufflons, mais aussi, par les modifications de comportement et de pensée qu'il engendre en nous. C'est ainsi que nous pouvons parler de « milieu » : ce qui nous entoure, dans quoi nous sommes plongés, tout autant que nous contribuons à le fabriquer, à le transformer. (Notons que se retrouve ici cette interaction interne/externe que nous avons soulignée à propos du flux, en nous et en toutes choses qui nous environnent). À nous, donc, de veiller à une bonne *médiance*, au sens où l'entend le spécialiste de mésologie Augustin Berque, concernant : le « couple dynamique formé par l'individu et son milieu » et même « formé par les deux "moitiés" constitutives de l'être humain concret : son corps animal et son corps médial (*i. e.* son milieu), l'un ne pouvant exister qu'avec l'autre, et l'un corrélatif de l'autre [24] ». Pour Augustin Berque, nous n'existons que dans notre rapport au monde.

Pour en revenir à ce qui nous occupe ici : « face au flux », comment donc se positionner ? S'en déprendre, s'en extraire pour le regarder à distance, en observateur non impliqué ? Comment cela serait-il possible, puisque le flux nous habite et que ses ondes nous traversent, *via* nos nouveaux outils... Ou alors, au sein du flux, l'affronter, s'y confronter, adopter la résistance du roc pour s'y opposer ? Outre la vanité de la tentative, quel intérêt de s'arc-bouter frileusement contre ce flot chargé de la vie même ? C'est-à-dire de son impermanence et de ses risques...

22. Marie CUIILLERAI, Marc ABÉLÈS, « Mondialisation : du géo-culturel au bio-politique », in *Anthropologie et Sociétés*, vol. 26, n° 1, 2002, p. 16. Site *Érudit*, consulté le 14/03/2016 : < <http://id.erudit.org/iderudit/000700ar> >.

23. Suzanne PAQUET, « Trafics numériques. Le Web en cascades d'images (photographiques) », in Joan FONTCUBERTA dir., *La Condition post-photographique*, op. cit., p. 150.

24. Augustin BERQUE, *La Mésologie. Pourquoi et pour quoi faire ?*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2014, p. 33 et p. 37.

Le flux démultiplié par les nouvelles technologies permet aujourd'hui de considérer la photographie insérée à nouveau dans le mouvement, insaisissable, re-modelable sans y laisser de trace, reproductible à l'infini (mais ce dernier point n'a-t-il pas été très vite l'une de ses caractéristiques, quasiment dès son invention ?). Recevoir et produire ce flux des photographies n'est-ce pas aussi sortir de l'illusion rassurante, les laisser nous ramener à l'altérité – c'est-à-dire à l'autre plutôt qu'au même –, à l'immâtrisable du réel dont elles ont toujours été empreintes ? « Face à l'image fixe » qui figeait nos visions, n'est-il pas tout aussi intéressant de lâcher prise et d'accepter ces métamorphoses permanentes – qu'il reste en notre possible de suspendre par capture d'écran ou impression papier, mais en toute conscience de cet instant « t », qui n'est plus alors qu'un parmi d'autres, ni « décisif » (comme pour les photographes du milieu du xx^e siècle dans la lignée d'Henri Cartier-Bresson), ni détenteur d'une vérité absolue. Notons que l'engouement pour l'application *Snapchat* créée en 2011, qui fait disparaître en quelques secondes à tout jamais la photographie envoyée à un correspondant, est d'ailleurs symptomatique de ce nouveau rapport à l'image – rapport de dépossession, qui n'en diminue pas pour autant l'impact.

Voyons enfin comment des créateurs aujourd'hui choisissent de jouer avec le flux, de s'y laisser *perdre* ou de s'y arrêter, de le prendre « dans le sens du vent » ou « à contre-courant » – comme les oiseaux et les poissons... – à la découverte, plus ou moins orientée, ou au hasard de la « dérive ». Rappelons à ce sujet la « Théorie de la dérive » prônée par Guy Debord dans le cadre de l'Internationale Situationniste dans les années cinquante, dont voici quelques caractéristiques : « la dérive se définit comme une technique du passage hâtif à travers des ambiances variées. [...] Une ou plusieurs personnes se livrant à la dérive renoncent, pour une durée plus ou moins longue, aux raisons de se déplacer et d'agir qu'elles se connaissent généralement, aux relations, aux travaux et aux loisirs qui leur sont propres, pour se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent [25]. » Le terrain n'est plus le même – bien que le terme de *dérive* renvoie justement aux milieux aquatique ou aérien plutôt que terrestre et urbain ! – mais le processus est comparable [26].

Certains artistes plongent dans les flux, et y dérivent au gré des découvertes, d'autres usent du Web comme d'un observatoire, pour réfléchir le monde, ou d'un laboratoire pour y expérimenter des hypothèses, des mises en relation ; d'autres encore vont y puiser ou insérer des éléments critiques, profitant des modalités de diffusion, aléatoires mais néanmoins potentiellement infinies sur une Toile qui ne cesse de s'étendre.

25. Guy DEBORD, « Théorie de la dérive », *Les Lèvres nues*, n° 9, décembre 1956 ; *Internationale Situationniste*, n° 2, décembre 1958. Site *La Revue des ressources*, dossier Guy Debord, consulté le 02/03/2016 : < http://www.larevuedesressources.org/IMG/_article_PDF/article_38.pdf >.

26. Suzanne Paquet fait aussi référence, au sujet du *Web* et des trajectoires des internautes, à la « Théorie de la dérive » de Debord, notamment comme « une forme possible de l'exercice de la psychogéographie » ; in « Trafics numériques. Le Web en cascades d'images (photographiques) », *op. cit.*, p. 150.

Divers positionnements actuels de créateurs/capteurs/diffuseurs d'images par rapport au flux

Christine Buci-Glucksmann relève déjà en 2003 les multiples ouvertures que permet la circulation en flux, dans les images, entre elles, et entre elles et le monde. Selon elle, nous abordons aujourd'hui

de nouveaux rapports entre formes et énergies, fluidités et images, artefacts et nature. De là toutes ces hétérotopies, ce nomadisme du regard entre les cultures, dont l'image-flux n'est peut-être qu'une étape dans l'exploration des projections, des métamorphoses et des simulations. Car désormais, elles couplent des récits à la Borges, par embranchements, bifurcations et falsifications, aux différentes altérations et hybridations de l'image. Créatrices de fictions réelles, elles envahissent et mixent les médiums, en photographie, en vidéo, ou sur Internet, dans une transversalité artistique permanente [27].

Les interactions des photographes avec les flux, y naviguant en quête d'images, y traquant les processus spécifiques et leurs effets, déconstruisant des systèmes iconiques récurrents tout en faisant œuvre de ces positionnements choisis, nous découvrent ainsi de nouveaux regards et attitudes, de nouveaux champs réflexifs. En voici quelques exemples, regroupés en fonction de l'utilisation du *Web* pratiquée par leurs auteurs : utilisation de moteurs de recherche ; capture de flux continu ; mises en relation critique d'images.

Face à la démultiplication des réseaux et des flux, les moteurs de recherche semblent proposer un outil de sélection permettant de baliser un cheminement moins aléatoire, mieux ciblé par rapport à la requête que formule l'utilisateur. Mais si la recherche de texte peut fonctionner grâce à des robots (*crawlers*) programmés pour visiter les pages du *Web*, les résultats de la recherche d'images dépendent de manière bien plus complexe des processus d'indexation des fichiers. Andreas Schmidt en a fait la démonstration en testant sur un moteur de recherche du site de partage de photos *Flickr* la quête d'images à partir des mots « *red* », puis « *green* », puis « *blue* » (RGB) ; les trois planches du triptyque qu'il a ainsi constituées avec les premiers fichiers proposés pour chaque couleur font apparaître une variété très importante d'images, qui vont de la dominante chromatique attendue jusqu'à son absence totale... Mais les écarts sont plus étonnants encore si la requête est menée à partir non plus de mots mais d'images, en utilisant la fonction « image similaire » sur le moteur de recherche de *Google Images*. C'est ce qu'a expérimenté Isabelle Le Minh, qui ne cesse d'approfondir son approche réflexive du médium photographique en des créations qui le confrontent aussi bien à ses stéréotypes résistants qu'aux innovations qui peuvent sembler le menacer. Elle a alors soumis à ce moteur de recherche une image déjà en elle-même complexe, puisqu'il s'agit de la reproduction peinte en camaïeu de gris (qu'elle a fait effectuer par un peintre spécialisé dans les reproductions de séries à l'identique, en Chine – hommage à Alighero e Boetti [28]) d'une photographie en noir et blanc représentant un élément constitutif d'un appareil de prise de vue reflex : un pentaprisme.

27. Christine BUCI-GLUCKSMANN, *Esthétique de l'éphémère*, op. cit., p. 79.

28. On peut voir ici une autre forme de translation de flux iconiques intégrant des circuits commerciaux... Pour plus d'informations, cf. les propos d'Isabelle Le Minh sur son site, consulté le 21/02/2017 : < http://www.theshadowswilltakecareofthemselves.net/isabelle%20le%20minh/Lointain_si_proche_prismes.html >.

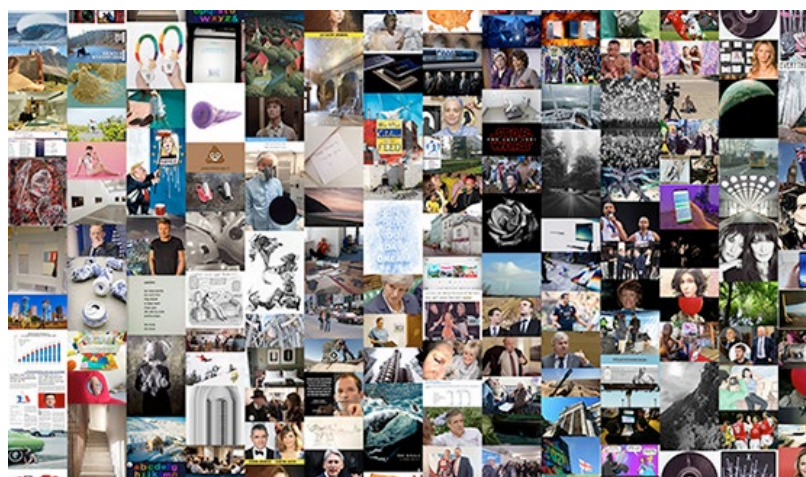


- › Isabelle Le Minh, *Equivalents #1*, impression jet d'encre sur dos bleu, 150 x 450 cm, 2012 (Rencontres d'Arles 2012); *Pentaprism #4 made in China by Bruce Cheng*, série « Loin si proche, After Alighero e Boetti », 2012 © Isabelle Le Minh.

Les « images similaires » sélectionnées par le moteur de recherche, dont Isabelle Le Minh recueille le flot et qu'elle imprime ensuite sur rouleaux en une série nommée « *Equivalents* » (en clin d'œil au travail éponyme d'Alfred Stieglitz) montrent que, si quelques paramètres plastiques se retrouvent sur une bonne part des images (un motif centré sur un fond plus ou moins uni, notamment), toute relation iconique et sémantique avec l'objet initial photographié est évacuée (anéantissant dans le même temps les suggestions synesthésiques auxquelles renvoyaient les « *Equivalents* » de Stieglitz, au profit d'échantillonnages qui paraissent ici aléatoires). C'est en effet la traduction des données numériques du fichier image qui détermine les relations « similaires » de codes et d'algorithmes, pour lesquelles nous n'avons bien sûr aucun repère – manière efficace de faire apparaître l'écart phénoménal qui sépare notre usage familier d'Internet et notre non-maîtrise du système informatique... que nous préférons ignorer.

Par rapport à l'utilisation des moteurs de recherche, nous pouvons penser aussi à la série « *Googlegrammes* » (2003-2007) de Joan Fontcuberta, qui utilise un logiciel de mosaïque d'images pour reconstituer une photographie source – elle-même image qu'il emprunte sur Internet – en un assemblage réalisé à partir d'innombrables fichiers images, et ceci en indiquant des mots-clés spécifiques dans chaque cas. Ou encore, sur un mode léger et ludique, Marika Dermineur et Stéphane Degoutin ont réalisé en 2003 le site *Web* nommé *Googlehouse*, dispositif permettant à l'internaute de « construire » en temps réel des pièces d'une maison à partir de deux séries de paramètres : la nature des pièces (*living*, chambre, cuisine...) et leur équipement/décor (la liste étant ici plus hétérogène et inattendue : art, peinture, chien, *sextoys*, fleurs...). Toutes les images qui en composent les murs sont trouvées sur Internet *via* un moteur de recherche d'images. Si la dimension interactive reste limitée à un faible nombre de choix possibles, le site présente néanmoins à l'internaute des mouvements d'images et des métamorphoses incessantes du motif global qui situent d'emblée son parcours dans un système de flux.

La capture de flux continus est au cœur des travaux de divers artistes, comme Reynald Drouhin dont l'œuvre sous forme de site *Web* nommé *GridFlow* (créé en 2011 et toujours opérationnel) est probablement la plus emblématique. Le flux auquel on accède se présente comme une mosaïque d'images en perpétuel mouvement (défilant par colonnes de haut en bas), qui proviennent d'articles d'Internet dont les visuels des flux RSS sont enregistrés en continu. Et chacun peut contribuer à alimenter/renouveler la grille, en y chargeant l'adresse de son blog, le ou les flux de son choix, ce qui, outre la dimension participative, fait apparaître des tendances de l'actualité et des intérêts du moment. Comme l'écrit Reynald Drouhin, « [!]es données accumulées révèlent l'humeur du temps, le "Zeitgeist" [29] » (dont tout internaute peut, en outre, générer une archive grand format à tout moment). Sorte de « flux des flux » en temps réel, *GridFlow* offre ainsi une méga – et méta – « coupe spatio-temporelle »... ce qui n'est pas sans rappeler le principe même de la photographie.



► Reynald Drouhin, *GridFlow*, site *Web*, depuis 2011.
Capture personnelle d'un instantané de la grille :
GridFlow_2017-03-30-07h00m04s_2017-03-29-18h50m00s_8 © Reynald Drouhin.

La tentation de capter en direct des flux d'images animées, elles-mêmes en train de circuler à travers le monde, a aussi amené des artistes à concevoir des dispositifs aptes à les repérer et à les retranscrire en temps réel. Ainsi Nicolas Maigret a-t-il créé, avec l'aide d'un développeur (Brendal Howell) un logiciel qui pirate les téléchargements de films et séries en *peer to peer*. En direct sur un site dédié, mais en installations multi-écrans dans des espaces d'exposition, *The Pirate Cinema* (créé en 2012) diffuse ainsi des bribes filmiques, de qualité visuelle très irrégulière, en train d'être téléchargées. En outre, aux images projetées se superposent les indications d'adresse IP (*Internet Protocole*) de l'appareil connecté et le nom du pays, à la fois de l'origine de la transmission et de sa destination, ce qui propose aux spectateurs un double voyage, dans les images mais aussi dans l'espace géographique parcouru. Ce double registre liant images et territoires, circulation des images et déplacements géographiques (et faisant écho à la notion d'*ethnoscape*, comme à l'*Hyper Geography*) est assez récurrent et semble directement lié aux flux

29. « *GridFlow* par Reynald Drouhin », texte à télécharger sur le site *GridFlow*, consulté le 21/02/2017 :
< <http://www.reynalddrouhin.net/works/gridflow/pdf/gridflow-txt.pdf> >.

et à la conscience qu'en prennent les artistes qui travaillent à rendre tangibles ces circulations invisibles. « C'est comme une vision en coupe du réseau [30] » dit Nicolas Maignet, rejoignant là encore une dimension documentaire qui prévalait aux origines des images appareillées (photographie et cinéma).

Au-delà des constats relevés dans l'observation des flux, et souvent du chaos de leur déferlement, certains artistes les détournent et se les approprient pour en proposer diverses formes de reconstruction, plus ou moins aléatoires ou intentionnellement structurées. Dans son projet *Ceux qui vont mourir* (initié en 2006) Gregory Chatonsky met en relation des images – photographies et vidéos – et des textes issus de trois sites du Web 2.0 (*You Tube*, *Flickr* et *ExperienceProject*), postés par des inconnus qui s'y expriment, et dont les bribes de paroles et d'images se catapultent (à partir de récurrences de termes dans leurs métadonnées) en un flux erratique, mêlant des moments de coïncidences pertinents à d'autres étranges, voire absurdes. Mais pour Chatonsky, « ces écarts sont aussi générateurs de sens [31] », peut-être en ce qu'ils traduisent justement l'hétérogénéité de toutes ces coprésences qui s'ignorent, brassées par les flux. Ce sont au contraire des mises en relation critiques, précisément pensées, qu'opèrent les collectes et élaborations d'Anna Guilló dans sa série intitulée « La Terre revue du ciel » (2006-2016). Sur des captures d'écran de *Google Earth*, montrant des lieux emblématiques (souvent terrains de guerres, ou de souffrance – comme la prison de Guantanamo, la Place Tien An Men...), elle intervient par un dessin au trait réalisé avec la souris de l'ordinateur, superposant aux lieux vus du ciel les contours d'une autre image, de proximité et souvent comportant des personnages.



➤ Anna Guilló, « La terre revue du ciel », *Cité Soleil, Haïti*, 2006
(tirage lambda/Dibond, 100 x 60 cm) © Anna Guilló.

30. « Nicolas Maignet : montrer le flux numérique à l'échelle mondiale », entretien avec Marie Lechner, *Libération*, 8/10/2013, publié sur le site du journal, consulté le 05/04/2016 :

< http://next.liberation.fr/cinema/2013/10/08/monttrer-le-flux-numerique-a-l-echelle-mondiale_937985 >.

31. « Gregory Chatonsky, Une esthétique des flux », interview réalisée par Dominique Moulon pour *Images Magazine*, mars 2007, publié sur le site *Nouveaux médias*, consulté le 20/03/2017 :

< <http://www.nouveauxmedias.net/gchatonsky.html> >.

Dans *Cité Soleil, Haïti*, c'est une accumulation de tracés blancs, comme emmêlés, où se distinguent toutefois la forme d'un porc et celle d'un humain fouillant tous deux le sol (les traits tortueux y suggérant détritiques, sacs plastiques et autres déchets), qui viennent s'implanter sur les images de lieux qu'on pourrait imaginer idylliques d'après la beauté des photographies aériennes comme ici d'après leur nom, « Cité Soleil ». Mais ce dernier désigne le plus grand bidonville de l'hémisphère Nord, ravagé par la misère – et la violence qui en découle. Le geste humain, singulier, du *graphein* vient donc apposer la trace d'un regard critique, historique, politique, sur ces images prises par satellites, enregistrées sans distinction d'un bout à l'autre de la planète, sans conscience. L'image et le geste individualisés énoncent ce que le flux noyait dans le *continuum* neutralisant. On peut d'ailleurs entendre la portée critique de ce travail à plusieurs niveaux, face à l'hégémonie de *Google* qui cartographie le monde, unifiant cette vaste « nature » terrestre ainsi contrôlée ; face au silence de ses images dont l'échelle tait l'actualité dramatique s'y déroulant au quotidien, la famine et les rapports de pouvoir qui y règnent ; mais aussi, en prenant en compte l'allusion à d'autres photographies aériennes énoncée par le titre de la série, face à la connivence de démarches esthétisantes qui louent la beauté d'un monde idéalisé, entretenant le silence sur ce qui s'y vit (la réflexion suggérée s'étend donc au positionnement artistique et à ses enjeux).

Plusieurs travaux de Thomas Hirschhorn s'attachent aussi à mettre en lumière des effets pernicieux de distanciation indifférente face aux images, tout en affirmant avec force sa propre conception du rôle de l'artiste. La vidéo *Touching Reality* (2012) nous montre une succession de photographies de corps humains mutilés et autres scènes violentes de guerre, qu'une main en gros plan fait défiler sur l'écran d'une tablette électronique, les agrandissant parfois – exhibant ainsi la disjonction extrême entre le toucher sensible et l'insensibilité insinuée face au flux d'images d'horreur. Et dans la série de grands formats « *Pixel-collage* » (2015), Hirschhorn juxtapose des photographies de corps décharnés, détruits par des actes de violence, et des *shootings* de mode, tout en inversant les modalités de monstration habituelles : les premières sont parfaitement nettes et les secondes floutées par une pixellisation outrancière. De telles images de corps meurtris sont peu diffusées par les médias (qui exhibent le faux – mannequins retouchés de la mode, de la publicité – et cachent le vrai – la destruction à l'œuvre en de nombreux lieux actuellement), mais elles se trouvent en nombre sur Internet, souvent prises et diffusées par des témoins des faits, non professionnels, anonymes.



› Thomas Hirschhorn, *Pixel-Collage N° 4*, 2015
 (Imprimés, feuille plastique, ruban adhésif, 341 x 350 cm).
 Courtesy de l'artiste et Galerie Chantal Crousel, Paris.
 Photo : Florian Kleinfenn.

Dans un texte intitulé « Pourquoi est-il important – aujourd'hui – de montrer et regarder des images de corps humains détruits ? [32] », Hirschhorn mentionne que détourner le regard, c'est « préserver son confort, son calme et son luxe » ; il exprime la volonté de « se confronter au monde et lutter avec son chaos » et pour cela, défend la nécessité de rester sensible à la réalité de notre monde.

La réalité du monde physique fait soudain paraître plus légère celle du cyberspace. Mais nous devons nous garder tout autant de la technophilie que de la technophobie. Face ou au sein des flux, l'important n'est pas de lutter en s'enfuyant ou en se faisant roc pour l'affronter ; ni non plus de s'enfermer dans une bulle virtuelle qui nous couperait du monde. Le *Web* permet une connexion multiterritoriale qui peut être féconde, ouverte à l'altérité.

Même dans l'indéterminé, dans l'éphémère, dans le mouvant, l'important est peut-être de parvenir à situer son point de vue – que ce soit par rapport aux flux des écrans et du cyberspace aujourd'hui, ou à celui du réel, aujourd'hui comme hier. Les technologies numériques, à l'image du *Web*, « à la fois abrutissant et éclairant, envahissant et indispensable, détestable et fascinant [33] », ont aussi permis, dans le champ de la photographie, de démythifier enfin de manière radicale la confiance aveugle longtemps accordée à l'image, et cela sans pour autant lui dénier sa capacité critique.

32. Texte accessible sur le site du CNAP, *Journal de la Triennale #2*, 2012, p. 62-67, site consulté le 20/03/2017 : < http://www.cnap.fr/sites/default/files/article/123910_le-journal-de-la-triennale--2--4tetesetuneoreille--emilienard.pdf >.

33. Suzanne PAQUET, « Trafics numériques. Le Web en cascades d'images (photographiques) », *op. cit.*, p. 150.

En ces territoires mouvants où les images semblent dériver en liberté, milieu aussi étranger par sa haute technologie qu'il est étrangement familier par son instabilité même, presque organique, c'est peut-être justement par la pratique des images, ces fluides images, que nous parviendrons à apprivoiser le flux... sans y disparaître.

Merci aux artistes – Erik Kessels, Roberto Pellegrinuzzi, Joe Hamilton, Isabelle Le Minh, Reynald Drouhin, Anna Guilló, Thomas Hirschhorn – qui ont autorisé gracieusement la publication de leurs images ainsi qu'à la Galerie Chantal Crousel.

L'auteur

Christine Buignet, professeure en Arts et Sciences de l'art à l'Université d'Aix-Marseille est membre du laboratoire LESA et associée à LLA-CREATIS (Toulouse). Ses travaux portent sur la photographie contemporaine (dans ses rapports à la réalité, à la fiction et à Internet), sur les dispositifs mis en œuvre en photographie et vidéo, sur les relations entre photographie et littérature (récit, notion d'*inimageable*...). Elle a collaboré au *Dictionnaire mondial de la Photographie* (Larousse), codirigé les ouvrages *Espaces transfigurés. À partir de l'œuvre de Georges Rousse* (2007), *Entre code et corps : tableau vivant et photographie mise en scène* (2012), etc.