

Du tragique au numérique : Le caractère hétérotopique, hétérochronique et hétérorhétorique de la photographie analogique et le phénomène du tragique qui en résulte

Les sciences issues de l'expérience sont des sciences du « fait ». Dans l'expérience, les actes de connaissance fondamentaux posent la réalité naturelle (Reales) sous forme individuelle ; ils posent une existence spatio-temporelle, une chose qui a telle place dans le temps, telle durée propre et un statut de réalité (Realitätsgehalt), mais qui, en vertu de son essence, aurait pu avoir n'importe quelle autre position dans le temps ; ces actes posent en outre une chose qui est à tel endroit, sous telle forme physique (ou qui est donnée comme inséparable d'un corps de telle forme) alors que la même réalité considérée dans son essence, pourrait aussi bien exister à n'importe quelle autre place, sous n'importe quelle autre forme, pourrait de même changer, tandis qu'en fait elle ne change pas, ou bien pourrait changer d'une tout autre façon qu'elle ne change en fait. L'être individuel sous toutes ses formes est, d'un mot très général, « contingent ».

Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*,
traduit par Paul Ricoeur, Paris Éditions Gallimard, 1950, p.16.

Cette réflexion apportée par Husserl qui, selon la formulation de Agamben, présente la factuelité des objets comme « quelque chose qui se trouve en un point déterminé de l'espace et du temps et qui possède un certain contenu de réalité, mais qui, considéré selon son essence, pourrait aussi bien être ailleurs et autrement ⁴³ », n'est-elle pas aussi convenable pour l'image photographique ? Avant tout, parce que l'image photographique, comme un espace concret et en même temps infiniment ouvert, elle non plus, ne peut être considérée différemment de l'objet de l'expérience. C'est-à-dire qu'elle ne peut être observée ni définie sans l'étude de sa contingence et son éventualité qui sont les caractéristiques les plus ressenties de sa nature.

Par son essence, cette image est simultanément ce qu'on regarde (réalité) et ce qu'on voit (éventualité). En tant que lieu d'entrecroisement de l'espace et du temps, en tant

43. Giorgio Agamben, Valeria Piazza, *L'ombre de l'amour : Le concept d'amour chez Heidegger*, Paris, Rivages poche, 2003, p.17.

qu'étendue précise liée à sa nature mécanique et pourtant située à mi-chemin entre la réalité et la fiction, c'est-à-dire en tant que sorte d'utopie pourtant incontestablement réalisée, l'image photographique (ce lieu complètement différent des lieux et des espaces qu'il nous montre) se manifeste inévitablement comme un emplacement toujours autre et double. Et c'est dans ce sens, qu'on peut la comparer avec les lieux « hétérotopiques » définis par Michel Foucault :

Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies ; et je crois qu'entre les utopies et ces emplacements absolument autres, ces hétérotopies, il y aurait sans doute une sorte d'expérience mixte, mitoyenne, qui serait le miroir. Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, [...] là où je suis absent utopie du miroir. Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour ; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis ; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas⁴⁴ .

44. Michel Foucault, «Des espaces autres» dans *Dits et écrits*, s.l., Architecture, Mouvement, Continuité, n°5, octobre 1984, p.46-49. {foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html}.

Devant une photographie, n'est-ce pas un effet semblable que nous ressentons ? Car, à l'instar d'un espace hétérotopique, cette image fonctionne pour nous comme une sorte d'emplacement du lieu réel dont la forme possible (son image) permet à nos yeux l'existence d'une portion d'espace effectivement existante. C'est dans cette perspective qu'on peut considérer l'image photographique comme « un lieu sans lieu », un lieu autre, parallèlement réel et irréel, comme un miroir autoréverbérant, paradoxalement existant et non existant. Donc, comme le lieu dont les différents éléments se renvoient les uns aux autres en se manifestant devant le regard du spectateur (lui-même chiasmique), comme un espace ambigu, complexe, géminé, extérieur et intérieur de son propre contenu visible et renvoyant.

D'ailleurs, depuis l'apparition de la photographie, ce mécanisme, qui correspond au fonctionnement du miroir et qui confirme le caractère hétérotopique de l'image photographique, fut intuitivement le sujet privilégié de nombreux photographes. Ainsi, Henri Van Lier explique :

[...] entre 1931 et 1935, Brassai cherche autant que possible le chevauchement en profondeur [...] Dans nos *Trois femmes masquées* de 1935 [...], le photographe, et donc aussi le futur regardeur de la photo (appelons-les C), saisissent, en plus des acteurs sur la scène (appelons-les A), les spectateurs de l'avant-scène (appelons-les B). Alors, C, par dessus B, regarde A, qui regarde en retour B, tout en regardant C au-dessus de B. Du même coup, C se situe mentalement entre A et B, voire entre B et A, et est même regardé par B en même temps qu'il l'est par A. Mais A est masqué, ce qui fait qu'il est deux fois regardant et deux fois regardé, et les interactions redoublent. Encore négligeons-nous de la sorte que B est masqué pour C, et que par conséquent...Il faut comparer ce dispositif avec celui de Diane Arbus [...]

Alors, *Une prostituée jouant au billard russe* de 1932 est presque une déclaration de principes [...]Billard où l'on multiplie les retours inversés, les bandes, les carambolages, les chiasmes des regards et des miroirs, les reflets et échos de toutes sortes, pour susciter le lieu. Ou plus exactement son simulacre⁴⁵.



10. Brassai, *Trois femmes masquées*, 1935

45. Henri Van Lier, *Histoire photographique de la photographie*, Paris - Bruxelles, Les impressions nouvelles, Les cahiers de la photographie, 1992, p.87 - 88 - 89.

Grâce à ce passage tiré d'*Histoire photographique de la photographie* d'Henri Van Lier, on voit comment, sans connaître le concept d'hétérotopie, les photographes exploitent intuitivement la capacité de la photographie d'entrelacer les différentes existences spatiales (utopiques et réelles). Comment, ils prennent de plus en plus conscience du pouvoir extraordinaire que peut avoir la photographie dans le processus de la multiplication de la réalité spatiale.

Mais, comme dans la photographie, la notion de spatialité est ontologiquement liée à la notion du temps ou plus précisément à ce qu'on a déjà nommé simultanéité temporelle fixe, le concept d'hétérotopie implique nécessairement un autre principe de multiplicité, celui que Michel Foucault, « par pure symétrie », appelle le principe d'hétérochronie. « [...] l'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel ; on voit par là que le cimetière est bien un lieu hautement hétérotopique, puisque le cimetière commence avec cette étrange hétérochronie qu'est, pour un individu, la perte de la vie, et cette quasi éternité où il ne cesse pas de se dissoudre et de s'effacer⁴⁶ », nous dit Foucault .

La symétrie avec la photographie réside dans le fait que l'image photographique en tant que mort (la mort de l'instant) produit cette même rupture absolue avec le temps. En effet, chaque photographie est le cimetière d'un instant quelconque. Un lieu pétrifié, éternel, non mesurable qui rompt la succession temporelle en produisant un

46. Michel Foucault, « Des espaces autres » dans *Dits et écrits*, s.l., Architecture, Mouvement, Continuité, n

5 , octobre 1984, p.46-49. {foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html}.

redoublement du temps (passé, présent, instant, durée, présent-ancien, présent-actuel, etc.) et manifeste une capacité étrange de transformer la mort en possibilité d'une existence en avenir. Dans ce sens, il y a quelque chose qui attache profondément la photographie à la prémisse d'Emmanuel Levinas « la mort n'est jamais maintenant ». Dans son ouvrage *Le temps et l'autre* (Paris, Quadrige/PUF, 2001) il explique que ce qui sépare le présent et la mort est une relation unique avec l'avenir malgré le fait que cet avenir l'homme ne peut ni l'assumer ni le saisir car « quand la mort est là, je ne suis plus là (p.59) ». Mais ce qu'il peut saisir selon la suggestion de Levinas est « une dernière chance (p.61) ». C'est l'évocation de l'espoir au moment même de la mort. Cette idée de Levinas que j'ai découverte, par la force d'un hasard, le jour où j'appris la mort subite d'un ami proche, m'a touchée profondément dans les circonstances. Depuis, je ne cherche qu'à produire par chacune de mes photographies cette potentialité de transformer la mort en avenir. Cette relation entre le présent et la mort, cette dernière chance d'une existence quelconque (pour laquelle la mort devient paradoxalement la seule possibilité de l'avenir) est aussi, je crois, la destinée de la photographie et je cherche passionnément à l'inscrire dans le visible par mon travail.

L'idée de Levinas que pour devenir un élément du temps, l'homme doit entrer en relation avec le présent, m'a aidée à comprendre que la photographie elle aussi, n'a pas le choix d'être déterminée exclusivement par sa relation avec le présent. Elle est fatalement déterminée par ce présent qui n'existe pas parce que la photographie est le passé sous la forme du présent, le passé jeté dans l'existence du présent. Elle est cette construction hétérochronique hors du temps et fait du temps dans laquelle les multiples formes du temps coexistent et s'entrecroisent perpétuellement. À ce propos, André

Rouillé souligne :

[...] le temps photographique ne se réduit pas à une succession de présents, que notamment, l'image perçue n'a pas pour seul passé un ancien présent qui a été. Chacun des présents de l'image (ceux de la chose, de la saisie, de la perception, etc.) coexiste en effet avec un «passé en général» : non pas un ancien présent singulier qui a été vécu, mais un passé que nous habitons et qui nous habite, qui oriente et limite nos actions (dans le temps) autant que nos perceptions (dans l'espace). Ce passé non chronologique, non successif, non vivant, ce passé pur qui ne passe pas mais qui est, c'est précisément le passé de la mémoire. À chaque moment de l'image photographique, le temps de la matière s'entrecroise ainsi avec le temps de la mémoire, le présent vécu coexiste avec « le passé en général » dans lequel nous nous mouvons. Cette conception d'inspiration bergsonienne traduit le fait que, de la saisie à la perception de l'image, chaque moment photographique est double : une face ancrée dans le présent vécu de la matière, l'autre face inscrite dans le passé virtuel de la mémoire. La première dimension, sans doute la plus familière, est celle du présent vivant, de l'action, du « ça-a-été ». C'est aussi celle de l'empreinte, de la captation, de l'enregistrement, de l'indice, bref, des contacts physiques, des contiguïtés de matières — matière des choses et matière photographique. Mais il ne s'agit là que de la moitié de la photographie. Son autre moitié, différente bien qu'inséparable de la première, est constituée par la mémoire qui intercale le passé dans le présent, qui communique leur caractère subjectif à nos perceptions et actions : aussi bien celles du spectateur devant l'image, que celles de l'opérateur devant les choses. Le moment de la saisie, par exemple, ne se réduit pas à un simple enregistrement mécanique, comme le croient les adeptes de la théorie de l'indice qui, avec André Bazin, louent la «genèse automatique» et l'« objectivité essentielle » de la photographie. Le processus objectif d'enregistrement n'est au contraire que la partie superficielle de la saisie, qui est en profondeur un processus d'actualisation⁴⁷ .

47. André Rouillé, *La photographie*, s.l., Éditions Gallimard, Folio essais inédit, 2005, p.294.

Apparues, avec l'essor de cette réflexion de Rouillé, de nombreuses questions se posent inévitablement. Mais les plus percutantes sont sans doute les suivantes : l'image photographique peut-elle satisfaire seulement ceux qui connaissent ce qu'elle représente, ceux qui n'y connaissent rien et qui n'ont aucun lien avec son contenu, ou définitivement personne ? Alors, de quoi au juste nous parle cette image ? Est-ce ce qu'elle nous raconte : le passé ou l'avenir, virtuellement le passé d'un lieu réel ou concrètement le présent d'un espace-temps virtuel, l'absence dans une présence, la présence de ce qui n'existe plus, la réalité, la fiction, la fiction de la réalité, la réalité d'une fiction ou miraculeusement et paradoxalement tout ça en même temps ? Bref, au nom de tous ces dispersements, peut-on définir l'image photographique comme une image incontestablement hétérorhétorique ? Ou encore plus précisément (en tant qu'une totalité dont les éléments constructifs s'opposent, se combattent et s'excluent mutuellement par leurs natures et leurs fonctions) comme une image essentiellement hétérogène ? Et conséquemment, car elle possède en elle-même la destruction de tout ce qu'elle affirme, comme une image profondément tragique ?

Il est un cas où se trouve réalisée au maximum la condition qui veut qu'un conflit éclate entre les supports de valeurs positives élevées et qu'en lui un de ces supports périsse. Ce cas se présente quand les supports de valeurs ne sont point des événements différents, des choses et des personnes distinctes, mais se rencontrent en un seul événement, une seule chose, une seule personne ; et même plus encore : en une seule et même qualité, ou en une seule et même force, en un seul et même pouvoir.

Le tragique existe donc dans la plénitude de son sens lorsqu'une seule et même force grâce à laquelle une chose réalise une valeur positive élevée (qu'il s'agisse de sa valeur propre ou de celle d'une autre) devient aussi, au cours même de cette opération, principe de destruction de cette chose même en tant que support de valeur⁴⁸.

Après cette définition précise, nous comprenons sans doute mieux que le plus tragique ne réside pas dans le conflit entre des forces mais à l'intérieur d'elles. D'une manière générale, le tragique comprend toujours l'existence d'un antagonisme intérieur et l'idée de son dépassement. Déjà Euripide nous a enseigné cela par le conflit *in petto* entre la nécessité et la liberté de ces héros tragiques. Un conflit dont la double contrainte, en possédant elle-même tout possible, élimine chaque possibilité de choix. Voilà donc ce qui est extrêmement tragique pour la photographie autant que pour l'homme. Enfin, voilà ce qui est, comme une extrême tension, profonde, désespérée et paradoxale, tragique dans son essence. À cet égard, on constate : la photographie n'est pas tragique parce qu'elle n'est pas apte à nous présenter une réalité telle quelle malgré sa nature mécanique, mais parce qu'elle n'a pas le choix (à cause de son conflit intérieur) d'abolir ce qu'elle-même affirme grâce au mécanisme de la dissonance ou plus précisément grâce à *l'accord dissonant sein*. Car, comme l'explique Clément Rosset dans *La philosophie tragique* (Vendôme, Presses universitaires de France , 1960, p. 67) : « Tout le mystère tragique est renfermé dans cette expression banale du langage musical — expression pourtant si extraordinaire, si paradoxale, si l'on veut bien se donner la peine d'y réfléchir— : l'accord dissonant [...] Harmonie +Dissonance = Accord tragique ».

Dans la photographie, il s'agit de ce même nœud tragique incarné dans l'accord dissonant, mystique et inextricable, basé sur le conflit intérieur entre la nécessité

48. Max Scheler, *Mort et survie*, suivi de *Le phénomène du tragique*, Paris, Aubier, 1952, p.120.

(enregistrement mécanique) et la liberté (hétérogénéité) de l'image qui, dans une unité totale nous rend la fiction comme une forme possible de la réalité, ce qui est un insurmontable paradoxe en soi. Mais ce qui ne peut pas être surmonté comme un perpétuel conflit pourtant peut manifester une cohésion. À partir de là, on comprend pourquoi « la signification des tragédies se conçoit le plus aisément à partir du paradoxe », comme le souligne, selon les mots d'Hölderlin, Jean-François Courtine, dans *L'extase de la Raison* (Paris, Éditions Galilée, 1990, p.66). Dans cet ouvrage il affirme : « [...] la tragédie est métaphore de l'absolu ou originellement uni, mais dans ce transport de l'unité aux parties, à travers la dissolution de l'unité et la résolution de l'antagonisme de toutes les parties (tous contre tous), le dévoilement soudain d'une cohésion « plus infinie » [...] ».

Nous retrouvons ce même procès tragique conflictuel dans l'image photographique qui, comme un lieu de tous les combats originellement unis, dans une fraction de seconde, confond toutes les nécessités et toutes les libertés en affirmant sa propre négation. Cela par le fait que tout ce qu'elle représente est vrai, même son contraire qui est la fiction. Pour les photographes, comme pour les simples spectateurs, ce fait devient la source du sentiment tragique. Un sentiment qui tire son origine de la fascination envers le visible et le désir d'outrepasser la réalité. Jusqu'à nos jours, la description la plus pertinente de ce processus complexe et étrange reste probablement celle qui éclate dans la plus lucide des visions nietzschéennes :

Qui n'a pas fait cette expérience, qui ne s'est pas senti à la fois obligé de regarder et pris du désir d'outrepasser le visible, aura du mal à se représenter à quel degré de précision et de distinction ces deux mouvements coexistent dans la considération du mythe tragique et sont ressentis simultanément [...] Ne comprenons-nous pas désormais ce que

cela veut dire, dans la tragédie, que de vouloir regarder tout en désirant outrepasser le visible. Dans l'usage musical de la dissonance, n'éprouve-t-on pas cette même volonté d'entendre et ce même désir, simultanément, d'outrepasser l'audible? Cette aspiration à l'infini, ce coup d'aile du désir et de la nostalgie au moment même où culmine le plaisir que nous prenons à la claire et distincte perception de la réalité, nous donnent à penser que dans les deux cas nous avons affaire à un phénomène dionysiaque qui, dans le jeu perpétuel de la construction et de la destruction du monde de l'individuation, nous révèle l'effusion d'une jouissance originaire⁴⁹.

La dissonance originare et la volonté d'outrepasser le visible par « l'aspiration à l'infini » si majestueusement décrites par Nietzsche, ne sont-elles pas aussi les éléments ontologiques de l'image photographique ? Si bien que la photographie, grâce à son noble effort (nécessairement tragique) de représenter l'irreprésentable, ce même effort qui est paradoxalement la seule source de joie et de plaisir, figure le modèle même de ce phénomène. Libérer la photographie de son tragique signifierait donc lui enlever tout son pathos, toute sa noblesse, tout son élan dionysien et en conséquence la réduire à un trivial et mécanique enregistrement au lieu de l'affirmer comme un art. Mais il faut préciser tout de suite que le caractère tragique reste une exclusivité de la photographie analogique, une image ontologiquement dissonante et hétérogène, une image-cristal, telle que définie par Deleuze. Toutefois, cette affirmation nous oblige alors à réfléchir comment la photographie numérique, cette nouvelle forme de l'image

49. Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Éditions Gallimard, 1977, p.152-153-154.

photographique dont l'essence ne repose pas sur la dualité ontologique mais plutôt sur une sorte de duplication lyrique, c'est-à-dire sur un rapport ludique de matérialité et d'immatérialité, peut-elle aussi prétendre à son statut artistique ?

La réponse est très simple : de la même manière que n'importe quelle autre image construite, donc de la même manière que la peinture. Faut-il préciser pourquoi? Parce que la nature de la photographie numérique est très différente de la nature de la photographie classique. Dans cette nouvelle forme de la photographie, la représentation se transforme en présence et la notion de ressemblance est remplacée par la notion de dissemblance. La réalité physique d'une origine quelconque devant l'objectif de la caméra ne subsiste plus, elle est détrônée par la « réalité » visible composée dans un processus créatif qui est techniquement la transcription (traduction) des informations numérisées en une existence visuelle écranique. Soulignons à ce propos que même une partie considérable du développement technologique qui concerne la construction des appareils numériques est liée au perfectionnement du procédé de traduction des informations. Car, dans la photographie numérique ce n'est plus un enregistrement de la réalité par le contact direct et continu entre la lumière et le support photosensible. Ce n'est plus un fragment de la réalité arrêté et transféré, mais la numérisation, qui permet même, dans certains cas la visualisation (construction) d'une image mentale dans le même sens qu'en peinture. Pour cette image, la coprésence et le redoublement du temps comme les caractéristiques les plus conséquentes de la photographie analogique n'ont plus aucune importance. Particulièrement, parce que la temporalité de l'image numérique n'est pas fondée sur le paradoxal et le tragique mécanisme d'immobilité en mouvement spécifique à la photographie classique. Ainsi, selon Rosset :

Il y a donc deux idées essentielles et complémentaires dans le sentiment tragique : l'idée du *mouvement* et l'idée de l'*immobilité* soudain fondues en une seule intuition, — *horrible sentitu* ; l'idée d'un mécanisme *figé*, qu'on pourrait représenter, pourrait-on dire, sur un tableau, sans tenir compte du temps, car il s'agit d'un schéma tragique qui, lorsqu'il entre en action, *usurpe* en quelque sorte le temps, se sert du temps, *fait comme s'il était le temps* : et c'est seulement lorsque le mécanisme tragique a achevé son œuvre que l'on s'aperçoit que ce n'était pas le temps, mais bien le tragique déguisé qui avait revêtu les atours du temps pour mieux nous tromper [...]

Le tragique, c'est d'abord l'idée de l'immobilité introduite dans l'idée du temps, soit une détérioration de l'idée du temps : au lieu de temps mobile auquel nous sommes accoutumés, nous nous trouvons soudain dans le temps tragique, un temps immobile⁵⁰ .

Et en effet, ce qui est tragique dans la photographie analogique, ou plus précisément ce qui provoque en nous un profond sentiment du tragique c'est le fait que, peu importe la réalité que cette image présente incontestablement, il existe un mécanisme tragique incarné dans le mécanisme du temps tragique et son ultime aspiration (indigène à cette forme de la photographie aussi) qui, avant même qu'une réalité existe, la détermine fatalement comme un paradoxal et tragique instant d'immobilité en marche constante. Ou plus précisément comme un instant ontologiquement tragique et photographique. Un temps éternel, sans fin, qui est également celui de l'art. Dans un magnifique petit

50. Clément Rosset, *La philosophie tragique*, Vendôme, Presses universitaires de France, 1960, p.8 .

ouvrage, *Levinas face au beau* (Paris/Tel-Aviv, Éditions de l'éclat, 2004, p.59) David Gritz souligne :

Levinas nomme « entretemps » le double piège de cette illusoire éternité. « Éternellement », dit-il, « Laocoon sera pris dans l'étreinte des serpents, éternellement la Joconde sourira ». « Éternellement l'avenir qui s'annonce dans les muscles tendus de Laocoon ne saura devenir présent. Éternellement le sourire de la Joconde, qui va s'épanouir, ne s'épanouira pas ». Dans l'œuvre d'art réussie, on devrait sentir cette aspiration à la vie — « une vie sans vie » — et son échec.

Sans doute, la photographie analogique par son Temps-Instant en écoulement figé, provoque cette même saisie d'éternité transcendante. Par contre, ce qui assure la conduite artistique de la photographie numérique est tout autre chose. C'est plutôt la pulsion d'expression et la force d'apparence imaginaire que la notion de temporalité. Puisque, dans la nouvelle forme d'image organisée électroniquement, il ne s'agit pas d'un temps paradoxal et tragique mais plutôt d'un temps « machinique et fluide » comme le formule Christine Buci-Glucksmann. Penchée dans *La folie du voir; Une esthétique du virtuel* (Paris, Éditions Galilée, 2002, p.230-231) sur la problématique du fonctionnement de ce temps nouveau, elle déclare :

Car la société des réseaux ne reproduit pas le temps, fût-ce dans un «à présent» non chronologique qui en contracterait les moments. Elle le produit, le pulvérise, tout en exigeant un temps machinique spécifique et « dialogique », celui des manipulations, des simulations et d'une téléprésence mondialisée, propre à ces nouvelles machines abstraites et diagrammatiques, avec leurs images matricielles préalables et leur saisie éphémère. Dans cette optique, les machines du temps en art impliquent un passage de l'image-cristal analysée par Gilles Deleuze à l'image-flux propre aux écrans et aux devenirs, qui engendrent toute une constellation d'images et de temps « infra-minces », plus proches des cristaux liquides que des arêtes cristallines du modernisme. Car, si tout virtuel renvoie à une

actualisation qui modifie le réel, l'actualisation machinique des nouvelles technologies semble porter à son comble toutes les scissions antérieures du temps.

Aujourd'hui, il est vrai, le temps est disparu et l'espace est perdu. Dans une époque électronique, on vit les événements en simultanéité. Dans ce monde, l'être humain arrête de penser et de sentir de façon linéaire et ordonnée comme à l'époque de l'écriture. Il commence, avec la communication électronique, à réagir d'une façon synchrone et totale, semblable à l'homme de l'époque mythique et cela change nécessairement son rapport avec le monde et avec toutes ses activités intellectuelles et créatives. Concrètement, cela veut dire que les moyens techniques que l'on utilise aujourd'hui déterminent notre façon de penser et notre regard, indépendamment des contenus. L'art, qui a toujours été le premier paramètre pour déterminer les mouvements et les développements dans le sens de la modernité, n'a pas le choix de suivre les impulsions de cette modernité. La photographie non plus. Mais, cette nouvelle photographie (numérique) n'est plus comme le dit Damisch « la profondeur du temps » au sens où l'on parle de profondeur de champ, car il n'y a plus cette distance temporelle entre les deux moments qui se croisent devant notre regard. Les étapes longues de la naissance incertaine d'une photographie sont remplacées dans l'image numérique par le contrôle instantané de changements visuels d'une existence qui à chaque moment de sa naissance) peut devenir une autre, une présence différente.

C'est en ce sens que Christine Buci-Glucksmann en développant son concept

d'« image-flux » argumente :

Image-flux ou image fugace et furtive, le virtuel est une réalité tissée d'illusions, qui peuvent ré-enchanter le monde de ses poétiques et de tous ses « lointains intérieurs » (Michaux). Une telle virtualité, avec sa dimension ludique où se réactualisent tous les « blocs d'enfance », est désormais inséparable d'un nouveau statut de l'image propre « aux images-flux ». Car elles donnent toute leur portée à la polarité qui structurait déjà les dynamiques baroques : des effets et des affects pour engendrer des corps, de inter-êtres et toute une poétique d'événements et de « fictions réelles », au sens de Borges. En cela, l'image-flux semble mettre en crise toute une période historique des images marquée par une conception ontologique de la mimésis et par la mesure humaniste du réel. Mais elle ne relève pas non plus de la vision mécaniste d'une « homologation culturelle » des mass-médias, réduisant les images à la seule logique du même et de sa reproduction. Elle est plutôt du côté d'une puissance d'art, qui inscrit le trouble et le tremblé du temps dans ses formes post-éphémères. Temps d'un pur flux propre à l'architecture paysagère urbaine, temps feuilleté et hybridé de tous les voiles, peaux et surimpressions possibles, temps fractal des légèretés floues et quasi impalpables, qui rappellent toute une histoire de la peinture avec ses brumes, nuages et apparition angéliques. Mais, désormais, l'image très mentalisée peut réaliser les « métamorphoses » d'Ovide en direct, et de manière interactive. Tour à tour fluide ou ralentie, toujours potentiellement multiple et transformable, l'image-flux ne « voit pas le temps » comme dans un cristal. Elle est le temps, dans les réseaux, les rhyzomes et les chemins bifurcants de la post-culture. Si bien qu'elle engendre une abstraction figurale nouvelle, proche de « l'aspect » de Wittgenstein, qui lie d'emblée le concept et le visuel, et donne naissance à une pluralité de mondes possibles, compossibles, voire impossibles⁵¹.

51. Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir : Une esthétique du virtuel*, Paris, Éditions Galilée, 2002, p.265.

Évidemment, de l'analogique au numérique, du tragique au poétique, la photographie a traversé un long chemin. Mais, malgré ces changements, son sens et son mystère resteront toujours basés sur la même vieille ambiguïté entre le réel et le virtuel. Une raison de plus pour préciser que, dans le cadre de cette étude le terme virtuel est considéré *in abstracto*, c'est-à-dire comme la métaphore ou encore comme la figure abstraite apte à nous faire réfléchir non seulement sur la spécificité et la complexité des différentes formes d'image photographique, mais grâce à cette différenciation, sur l'art aussi. Car, en art, chaque configuration est nécessairement quelque chose de virtuel (une idée, un sentiment, une sensation) avant de se manifester comme une forme concrète, par le travail.

L'art est basé sur la conquête, la circulation et la virtualité, et dans ce sens il faut être très prudent chaque fois que l'on emploie le terme virtuel. Surtout aujourd'hui, quand ce terme est utilisé de manière inadéquate : il est exclusivement attribué au monde électronique — la nouvelle image (image de synthèse) — et considéré comme la qualité propre et authentique de cette image comme s'il était quelque chose d'inconnu pour le monde de la création auparavant. Pourtant, la virtualité est une partie incontestable de l'art et son ultime aspiration à *devenir*. Et ce devenir est sans doute la plus grande énigme dans le cas de la photographie classique. Depuis toujours, le fonctionnement mécanique de cette photographie continue de nous troubler et nous n'arrêtons pas de poser la question : qu'est-ce qui dans cette forme justifie *l'a priori* de la différence entre l'artistique et l'archivistique? Une question qui surgit surtout quand devant une photographie, dans notre propre insatisfaction, dans une douleur de désir impossible, dans un silence extrême rempli de joie et de plaisir, si étonnant, si dionysien et si nietzschéen, en cherchant passivement le vrai, en regardant incontestablement le juste, nous découvrons le beau.

Dans le prochain chapitre, il s'agira d'affronter cette question collectivement troublante par une réflexion intimement motivée qui cherche à comprendre pourquoi et comment le machinique peut devenir sensible, la précision peut alimenter l'incertitude et la trace peut se manifester comme la distance? Ou plus précisément pourquoi et comment une action mécanique devient un geste créatif ?