
Argentique et numérique dans les nuages



Brooklyn 11 Septembre 2001, Photographie : Thomas Hoepker/agence Magnum.

Cette photographie de Thomas Hoepker réalisée le 11 Septembre 2001 quand les « Twins Towers » se sont effondrées a été choisie parce qu'elle se situe à l'époque charnière (1995-2004) passage de la photographie analogique au numérique. Durant quelques années, les photographes de presse puisqu'il s'agit d'une photographie dite de presse ont cessé progressivement d'utiliser les émulsions argentiques pour se rendre à la « dématérialisation » numérique. Cette photographie permet d'approcher un des paradoxe du passage de l'analogique au numérique qui est de considérer le peu d'images que nous voyons alors qu'il s'en réalise de plus en plus et que leur diffusion s'est démultipliée.

Observer cette photographie comme l'illustration d'un évènement, au-delà des informations techniques de savoir si l'image a été réalisée avec un appareil analogique ou numérique, a été ou non retouchée promet l'élaboration de sens.

Cette photographie rend aussi possible d'aborder les zones : zones grises, angles morts, passages, traversés ainsi que « l'hétérotopologie » comme système de description proposé par Michel Foucault ¹.

ossible d'aborder les zones : zones grises, angles morts, passages, traversés ainsi que « l'hétérotopologie » comme système de description proposé par Michel Foucault ¹.

Cette photo est apparue au cours d'une recherche sur les images « extrêmes », en compulsant l'ouvrage du documentariste Colin Jacobson : « Underexposed ² », elle se situe tout à la fin du livre.

Premières impressions : cette photographie exprime le calme, des amis se détendent après une

¹ M.Foucault (1984), *Dits et écrits*, tome IV, Paris Gallimard, « *Des espaces autres* » texte n° 360

¹ M.Foucault (1984), *Dits et écrits*, tome IV, Paris Gallimard, « *Des espaces autres* » texte n° 360

² C.Jacobson (2002), *Underexposed* London Vision On Publishing, p. 244/245.

journée sportive, un week-end ou fin de journée de travail !, puis le regard traverse le fleuve vers le nuage de fumée. Nuage projeté mentalement comme un incendie, de grande ampleur. Il y a plusieurs allers-retours du regard, la concentration nuageuse au sommet des immeubles semble trop sombre et importante pour provenir d'un simple incendie. Comment être assis tranquillement devant ce nuage de fumée qui suppose une situation exceptionnelle ? La lecture de la légende accentue le malaise. Comprenant que la fumée est celle qui provient de la chute catastrophique des *Twins Towers*, le souvenir de comment, chacun d'entre nous, à différents endroits du monde, au même moment, avons vécu cette situation par médium interposé ressurgit.

Que font alors ces gens, quelles sont leurs pensées, n'ont-ils rien remarqué d'inhabituel ? Que faire à la vue de ce nuage ? est-ce vraiment si grave ?, faut-il agir, et comment ? Cette image est permissive et en cela autorise de sortir de la stupéfaction ressentie aux quatre coins du monde à l'époque. Elle indique contrairement à ce que montraient les images du « 9/11 » que cette catastrophe pouvait être vécue à proximité du lieu et dans une autre attitude que celle de victime ou de héros seuls choix suggérés par les médias durant les quelques semaines qui ont suivi l'effondrement des tours.

De la phrase communément entendue à la suite du 11 septembre: *Nothing in America will never be the same*, cette image nous propose l'inverse. La vie continuait pendant, et malgré la chute des *Twins Towers*.

Elle semble riche de sens et de chemins d'analyse :

Position morale du photographe

Mouvements du regardeur et interrogations successives

Symboliques du nuage

Nuage dans la terminologie numérique

Liens historiques mémoriels

Distorsions informatives

Passages et traversées

Espaces blancs et angles morts

En se connectant à l'imaginaire américain, les médias ont rapidement imposé des liens émotionnels entre les éléments figuratifs des photos diffusées après le « 9/11 » et les images de guerre et conquêtes antérieures : *Pearl Harbor* donna lieu à une série d'analogie entre le nuage et l'attentat, et *Ground Zero*³ icône d'*Iwo Jima* réalisée par Joe Rosenthal servit d'analogie avec l'héroïsme des pompiers⁴ du 11 septembre. « Ground Zero » fut sujette à controverses puisque ce n'est pas l'instantané qui fût diffusé par Associated Press, mais une seconde photographie que Joe Rosenthal réalisa en faisant cette fois poser les soldats.

³ <http://www.groundzerospirit.org/>

⁴ C. Chéroux (2009), *Diplopie, l'image photographique à l'ère des médias globalisés : essai sur le 11 septembre 2001*, Cherbourg-Octeville Edition Contrejour et Centre Régional des Lettres de Basse Normandie, p.58 à 65.

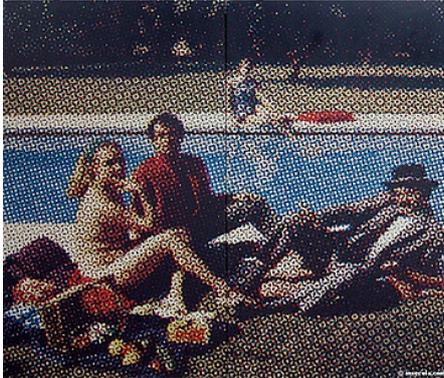


Anonyme, photographie de l'armée Américaine incendie du USS Arizona, Pearl Harbor, 7 décembre 1941.



Joe Rosenthal, six Marines hissant le drapeau américain à Iwo Jima, 23 février 1945.

La photographie de Thomas Hoepker peut être reliée à notre imaginaire européen par le : « Déjeuner sur l'herbe » d'Edouard Manet et par les déclinaisons artistiques qu'Alain Jacquet ou Rick Hopkins en on fait.



« Le Déjeuner sur l'herbe » 1964, sérigraphie sur papier, quadrichromie 175 x 190, Alain Jacquet Collection Mamac, Nice



« Muses d'Orsay » 2008, © Rick Hopkins/ Agence Vu (pour les publications).

Le tableau d'Edouard Manet fut critiqué par Napoléon III qui le jugea comme une « offense à la pudeur ». Interdit, il deviendra le clou du « Salon des Refusés » de 1863.

En 2006 le Musée d'Orsay donne carte blanche à l'agence VU pour photographier le musée à l'occasion de son 20e anniversaire. Rick Hopkins un des photographes de l'agence fait poser nu un membre du personnel devant l'oeuvre de son choix. La photographie sera refusée par Serge Lemoine, président du Musée d'Orsay. Motif : elle porte atteinte à la dignité du musée.

Chacune de ces images porte en elle ou avec elle l'indécence, la provocation l'impression de décalage, de « mauvais moment », de « pas au bon endroit ». Elles se soustraient à la restitution documentaire adéquate. Au-delà des sensations qu'elles provoquent, elles ont chacune (sauf celle, anonyme de l'attaque de Pearl Harbor) provoquées des discussions sur leurs conditions de leur réalisation.

Contacté par mail, Thomas Hoepker explique que cette photo a été prise avec un Canon EOS et une pellicule Fuji négatif couleur, que l'original sera *numérisé* ultérieurement pour diffusion sur les réseaux de distribution. Il est enfin passé définitivement aux photographies numériques en 2002. Il explique avoir choisi de ne pas diffuser cette photo pendant plusieurs

années pensant qu'elle n'était pas intéressante ayant été prise de Brooklyn, elle ne faisait pas état du drame actif de l'autre côté du fleuve. Ce n'est que plus tard, en 2004, au cours d'une rétrospective accompagnée de la publication d'un livre que le conservateur en charge du projet découvrit la photo dans les archives de Thomas Hoepker et décida de l'exposer. Depuis lors, elle est devenue sa « meilleur » photographie, publiée dans l'édition et la presse des dizaines de fois, exposée à diverses reprises, des épreuves se vendant assez cher aux collectionneurs à travers les galeries.

Les controverses qui concernent l'image prise de Brooklyn posent des questions souvent abordées dans l'histoire de la photographie et de son utilisation informative et documentaire. Critique de la position morale du photographe. Au moment de l'effondrement des tours, Thomas Hoepker se trouvait à Brooklyn, les moyens de transport étant arrêtés, il se tenait, en tant que photographe professionnel à tenter de rejoindre le lieu qui lui semblait le plus à même de retranscrire la réalité émotionnelle et humaine de l'événement : « Je vis sur l'Upper East Side de Manhattan et j'ai suivi mon instinct professionnel, m'efforçant de me rapprocher le plus possible de l'horrible événement. Quand j'ai appris que le métro avait cessé de fonctionner, j'ai sorti ma voiture et j'ai cherché à traverser par le pont Queens borough. Puis, je suis resté près de l'East River, m'arrêtant ici et là pour photographier la catastrophe qui se déroulait à l'horizon. La radio fournissait des nouvelles horribles, non-stop. La deuxième tour du World Trade Center vient d'imploser, les estimations de plus de 20.000 décès étaient citées pour être plus tard discréditées. Quelque part, à Williamsburg, je vis, du coin de l'œil, une scène presque idyllique près d'un restaurant, dans les cyprès. Un groupe de jeunes gens assis sous le soleil de cette splendide journée de fin d'été, tandis qu'un noir et épais nuage de fumée s'élevait à l'arrière-plan. Je suis sorti de la voiture, fais quelques photos de ce moment paisible et je suis reparti à la hâte, craignant de ne pouvoir me rapprocher des horreurs qui se déroulaient à la pointe de Manhattan ⁵ ». Le lendemain, dans les bureaux de l'agence Magnum, Thomas Hoepker choisi de mettre au rebut cette photo considérant qu'elle ne représentait pas la réalité des souffrances et de l'héroïsme que l'attaque des tours avaient engendré ; une forme d'autocensure. Quelques années plus tard, en 2006, Walter Sipser, l'homme à l'extrême droite de la photo, et son amie Chris Schiavo tous deux artistes vivant à Brooklyn s'adressent au site *Slate*⁶ pour reprocher à Thomas Hoepker d'avoir utilisé à contresens de ce qu'ils ressentaient vraiment à l'instant de la prise de vue. Cette polémique ne donna lieu à aucun procès à ce jour, mais comme pour nombreuses autres photographies, elle pose à nouveau les questions de la représentation, du contexte, du droit à l'image, de la légende, de la propriété des images photographiques, du droit de réponse.

Qu'une photographie soit réalisée de façon analogique comme c'était le cas avec cette image de Thomas Hoepker ou avec un appareil numérique ne change finalement rien à l'interprétation que l'on doit en faire par la suite. Il s'agit toujours d'une situation, du choix ou non de sa diffusion et du choix des supports sur lesquels elle va être représentée.

Jean François Billeter dans son ouvrage sur Tchouang-Tseu traite de l'expérience et de la description comme méthode d'approche philosophique : « quand j'aborde un texte de *Tchouang-Tseu*, je me demande d'abord, non quelles idées l'auteur développe, mais de quelle expérience particulière ou de quel aspect de l'expérience commune il parle. » Et citant Wittgenstein : « La difficulté n'est pas, pour ainsi dire, de trouver la solution, mais de

⁵ T.Hoepker : *Photographer Thomas Hoepker on Frank Rich's column, and why he thought his picture was too "confusing" to publish in 2001.* <http://www.slate.com> 14 septembre 2006.

⁶ <http://www.slate.com/id/2149578/>

reconnaître la solution dans ce qui a l'air d'en être seulement la prémisse. Cette difficulté tient, je crois, à ce que nous attendons à tort une explication alors qu'une description constitue la solution de la difficulté, pour peu que nous lui donnions sa juste place, que nous nous arrêtons à elle, sans chercher à la dépasser - C'est cela qui est difficile : s'arrêter ... De l'explication, il faut bien tôt ou tard en arriver à la simple description », et plus loin : « La description est au cœur de la phénoménologie ⁷ ».

Décrire l'expérience de lecture d'une photographie en accompagnant cette lecture de la description précise par le photographe de son acte photographique permettrait de donner beaucoup de sens aux « visuels » qui se placent devant nos yeux. Méthodologie toutefois impossible au vue de la quantité d'images circulant quotidiennement.

L'étude de la photographie du « 9/11 » interroge en premier lieu la position morale du photographe et des personnes photographiées, en second lieu le contexte de prise de vue puis, les modalités de diffusion de l'image, de celles du « 9/11 » ou de toutes autres images à l'ère numérique.

Clément Chéroux, dans son ouvrage : « Diplopie, l'image photographique à l'ère des médias globalisés : essai sur le 11 septembre 2001 » analyse la médiatisation (sans doute la plus importante d'un événement dans l'histoire des médias) de cet attentat et tente de résoudre le paradoxe qu'induit le flux d'images télévisuelles et le très petit nombre d'images publiées dans la presse. Il écrit : « La couverture de l'évènement à la « Une » des journaux américains des 11 et 12 septembre 2001 s'est faite principalement à l'aide de six images-types réparties en seulement trente photographies différentes⁸ ».

Mettant en pratique la méthode décrite par J.F Billeter, il est possible de tenter l'expérience du choix d'une image en décrivant le plus précisément possible (avec les limites du contexte de ce cours) les possibilités de choix au moment des photographies « analogiques » et de nos jours « numériques », ceci afin de rendre plastique et pratique cette étude.

Dans le contexte d'une recherche de photographies pouvant illustrer le « 11 septembre 2001 » en 2001, pour la presse magazine française (qui laisse une petite distance avec l'urgence des « bouclages »), la recherche d'images se fera en prenant contacts avec les agences photographiques suivantes pour des images de qualités humanistes et de reportages : *Magnum, Gamma, Sipa, Rapho, Cosmos, Contact Press Images, Réa*, en priorité. Pour les images d'actualité, elle se fera à travers le « fil » des agences de presse *A.F.P, A.P et Reuters*. Pour les images d'illustrations dont le contexte et la précision informative seront déjà relativisés, la recherche se fera sur les bases de données *Corbis* et *Getty*. Une tentative de complément photographique viendra de collectifs de photographes ou de plus petites agences : *Picture Tank, Black Star, Agence VII, Agence VU, Editing, Tendance Floue, L'œil Public ...* Viendra aussi la recherche de photographes indépendants censés être sur place au moment du 9/11, puis le flot des vendeurs d'agence arrivera avec tirages et exclusivités chiffrées à l'appui. Viendront finalement les propositions directes de photographes non professionnels se pensant porteurs de photos originales ou rares et recherchant la rémunération d'un *Scoop*.

⁷ J.F Billeter (2004), *Leçons sur Tchouang-Tseu*, Paris, Editions Allia p.13 et 41.

⁸ C.Chéroux (2009), *Diplopie, l'image photographique à l'ère des médias globalisés : essai sur le 11 septembre 2001*, Cherbourg-Octeville Edition Contrejour et Centre Régional des Lettres de Basse Normandie, quatrième de couverture.

Dans ce contexte, le choix des images publiables pourra se faire dans une relative maîtrise de la quantité d'images existantes, à partir de tirages papiers plus ou moins bien légendés et sous forme de fichiers numériques. La mécanique numérique en place en 2001 ne laissait déjà plus la possibilité d'attendre des films argentiques, dont la qualité « originale » pouvait être certaine.

Une recherche similaire aujourd'hui dans un contexte presque totalement numérique se fera sur des bases différentes, les agences *Gamma* et *Rapho* ont été rachetées en avril 2010 pour le prix presque symbolique de 100 000 euros par François Lochon un des photographes fondateurs de Gamma. L'agence *Editing* n'existe plus, le collectif *L'œil Public* non plus. Le mouvement des images s'inverse.

Quand, en 2001 les chercheurs d'images se dirigeaient vers elles, aujourd'hui bien que ce mouvement soit encore possible, se sont plutôt les images qui se dirigent vers nous en flots ininterrompus. Dans les ordinateurs de chercheurs, iconographes de la presse, et dans nos ordinateurs privés, elles arrivent dans l'ordre de l'ordinateur et non plus lors d'une sélection réfléchie pour un choix sensé. Elles se manifestent en désordre et les renseignements que contiennent les champs IPTC des logiciels de transmission (lieu, date, conditions de prises de vues) apparaissent de façon irrégulière.

Malgré tout, les contraintes techniques et éditoriales d'impressions des journaux comme l'obligation du copyright et une qualité de fichiers suffisante pour l'impression papier imposent la vérification journalistique des données de l'image.

Un internaute cherchant des images du « 9/11 » utiliserait Google en premier lieu (voir documents en annexe) puis Yahoo :

avec Google Chrome et Google comme moteur de recherche

avec Safari et Google comme moteur de recherche

avec Firefox et Yahoo comme moteur de recherche

À la lecture de ces pages-images, il apparaît que d'un moteur de recherche à l'autre les images sont différentes pour le même intitulé de recherche. Le moteur de recherche Yahoo ne propose que huit images pour « 9/11 ». La photo de Thomas Hoepker n'apparaît pas dans les premières pages de Yahoo et seulement en troisième page des autres essais. Le moteur de recherche Google affichera des images différentes selon le navigateur qui affichera une recherche pourtant similaire.



Selon Clément Chéroux, cette image sera l'une des plus diffusées à propos du « 9/11 », elle fera douze « unes » de quotidiens⁹. Dans la recherche sur Google et Google Chrome, elle

⁹ Ibid. p.20

arrive en deuxième position et conduit à un site de lycéens américains honorant (en 2008) la mémoire des victimes de l'attaque des tours. Elle ne porte aucune indication de copyright ou de source pouvant expliquer son origine et ses transformations numériques visibles à l'œil nu. Le site Yahoo sur Firefox propose l'image dans une version moins retouchée qui conduit à un site ¹⁰: traitant du dossier que le *National Geographic* réalisa sur l'éventuelle conspiration du 11 septembre. L'indication *National Geographic* sous l'icône de l'image (pour peu que l'on connaisse le sérieux du magazine) suggère l'ouverture du site. L'image comportera cette fois-ci les indications élémentaires de copyright et l'on peut comprendre qu'elle fût réalisée par Spencer Platt et que Getty Images la diffuse¹¹.

La recherche sur Google/Google Chrome montre donc une première image transformée, utilisée pour des « unes » et un dossier mettant en cause l'attaque du 11 septembre, mais lue, à contre-emploi par des lycéens voulant honorer les victimes. Accéder à cette image de Spencer Platt sur le site Getty Images en 2010 demande de la persévérance et des connaissances de chercheur ; une première interprétation indiquerait que Getty Images ne diffuse plus ni photographies de Spencer Platt, ni celles du 9/11.

Avoir une vue de l'ensemble des images représentant le 9/11 demande alors une recherche approfondie, à l'aide de moteurs de recherche et de navigateurs différents, nécessite de pouvoir utiliser des logiciels de traitement d'images comme Photoshop ou Bridge qui tiennent compte des champs IPTC des photos. Nécessaire aussi d'envisager une inscription à titre professionnel sur les sites d'agence, cette inscription permettant une recherche détaillée.

Expérimenter la photographie de Thomas Hoepker et la décrire comme le propose JF. Billeter via Wittgenstein et Tchouang-Tseu suggère de s'attarder sur la description figurative de l'image avec la présence du fleuve, de l'eau et du nuage. Ces espaces réels et symboliques font partie des hybridations possibles traitées par Ivan Segura dans sa thèse de doctorat. Hybridation images-sujets-objets qui fait du spectateur un co-auteur lorsqu'il cherche une image illustrant le 9/11 et qu'il se trouve contraint à l'analyse s'il veut voir sa recherche aboutir. Hybridation entre l'objet virtuel et l'image au regard de la multitude potentielle d'images sur le sujet 9/11. Hybridation entre l'ordinateur et les programmes qui permettront ou non de retrouver la source de la photographie et enfin hybridation entre la technique et le langage qui pointeront les occurrences et autres formules d'indexation de l'image pour cette recherche.

La photographie de Thomas Hoepker appartiendrait à la photographie documentaire et celle de Spencer Platt à celle de la photographie de recherche (dans sa version retouchée !).

Pour revenir à la photographie de Thomas Hoepker et aborder son étrangeté, son décalage temporel et symbolique, il est possible de faire référence à Michel Foucault. En effet, celui-ci, dans son article : *Des espaces autres*¹², se promène dans ces lieux qu'il nomme « utopies », lorsqu'il s'agit d'emplacements sans lieux réels comme le nuage ou le lieu de l'effondrement des tours. La vue de ces espaces mouvementés nous contraint à l'analogie mémorielle, et nous dirige vers ces lieux que Michel Foucault nomme hétérotopies, qu'il définit comme suit : « Il y a aussi, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux affectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles tous

¹⁰ <http://www.shalldnation.com/2009/08/31/national-geographic-9-11-science-and-conspiracy-video-photos/comment-page-1/>

¹¹ <http://www.gettyimages.fr>

¹² Op. cit

les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. 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 regard du spectateur se déplace d'utopie en hétérotopie, se repose en traversant le fleuve pour aller questionner le nuage et revenir à l'observation dubitative de l'attitude des personnages. Les indices sémiologiques persistent pour peu que la présentation de l'image suscite la réflexion.

les « phénomènes » ne cessent d'apparaître et qu'ils soient constitués de nombres, d'images mentales ou de résidus organiques comme le film argentique, ils restent « phénomènes » se dotant d'une matérialité papier, plastique ou pointilliste à la façon pixel.

L'artiste Joan Fontcuberta insiste sur la notion d'empreinte photographique : « Nous pourrions donc dire que les photos conventionnelles sont des empreintes filtrées, codifiées, qui montrent le décalage entre images et expériences. La technologie qui intervient dans la production d'une photographie n'est autre qu'un savoir accumulé. Tout outillage (un stylo un appareil photo ou un ordinateur) et la connaissance de son maniement ne constituent qu'une mémoire appliquée. On pourrait donc en conclure que les empreintes sont les unités de la mémoire, sa matière première et que la mémoire est à son tour une stratification enchevêtrée d'empreintes¹³ ». Joan Fontcuberta utilise dans sa série « Frottogrammes » de 1987 cet enchevêtrement d'empreintes en trouant ou déchirant le négatif argentique afin que le cliché témoigne de la lumière mais aussi de la matière. Eric Rondepierre choisit dans une pratique d'observation de laisser percevoir au spectateur attentif une empreinte mémorielle.



Eric Rondepierre *La Muette*, 1997, photographie couleur, extraite du film de Bergman, *Persona*.

La photographie « *La Muette* » (1997) laisse percevoir « dans son angle inférieur droit, au bord extrême de l'image, un visage féminin évoquant mystérieusement la *Jeune fille au turban* de Vermeer – ce maître de l'emploi (déplacé et déjoué) de la *Caméra Obscura*.¹⁴ » Et Beate Gutschow, plus récemment, se sert d'un appareil analogique-argentique pour produire ses propres photos qu'elle numérise ensuite pour travailler sur les différentes couches, strates et traces. Ses images laissent ainsi apparaître leur origine argentique dans un mixte d'expositions argentiques et de plans numériques.

¹³ J.Fontcuberta (2005), *Le baiser de Juda, photographies et vérités*. Arles, Actes Sud, p.67/68

¹⁴ D.Arassé (2006), *Anachroniques*. Paris, Gallimard, p.129.

Ces trois artistes manipulent et articulent les « empreintes » mémorielles et culturelles, ainsi que les matières donnant lieux à des lectures sur le modèle de « l'ancien régime de vérités » comme l'historien de la photographie Quentin Bajac¹⁵ nomme ces lectures propres à un passage non encore tout à fait effectué qui n'inscrit plus tout à fait la trace mais se situe dans un entre-deux indéfini. Cet entre-deux indéfini étant aussi la définition que Marie José Mondzain donne des images : « Pourtant, c'est sans doute ainsi qu'il faut envisager l'image dans sa réalité sensible et ses opérations fictionnelles ; il faut admettre qu'elles se tiennent à mi-chemin des choses et des songes, dans un entre monde, un quasi-monde, où se jouent peut-être nos servitudes et nos libertés. Penser l'image dans cette perspective permet d'interroger le paradoxe de son insignifiance et de ses pouvoirs. »¹⁶

La rivière Hudson de la photographie de Thomas Hoepker figure ce passage d'un lieu tranquille et matériel à ce lieu mort de l'image numérique. La génération de faiseurs d'images n'ayant pas connu la photographie analogique et le film argentique comme tout juste à émerger. La photographe Kitra Cahana qui vient d'obtenir un *World Press Photo* dans la catégorie « Art et divertissement » avec son reportage sur les *Dirty Kids* de la *Rainbow Family* explique : « J'ai 22 ans et je suis une enfant du numérique. Je pense numérique, je vois en pixels. Quand je travaillais pour le *National Géographique*, j'ai eu le privilège d'observer des photographes plus âgés qui utilisaient encore de l'argentique. J'ai pu constater à quel point nos façons de penser étaient différentes dans la manière d'approcher une scène, de traiter un sujet. Moi, ma planche contact est infinie. C'est comme un carnet de croquis. Je n'ai pas appris ces limites. »¹⁷

Il s'agit donc de passer dans un autre mode de pensées. Ce basculement vers cet autre mode de pensée ne sera effectif que lorsque l'oubli du précédent permettra de ne plus osciller entre l'analogique et les nombres, entre la matière et le virtuel dans le doute de la réalité et de l'artifice, dans l'inquiétude de la nécessité d'une finitude et d'un archivage.

Terminer cette petite étude il sera question du nuage qui est, dans sa figure biblique, le voile de protection ou l'expression de la divinité selon les situations dans lesquelles il se manifeste. Toutefois : « le plus souvent associé à l'idée de protection et de médiation ; il est une sorte de débordement de la vie divine sur ses propres marges.le mot nuage (arafel) mentionné dans les Ecrits Bibliques signifie, d'après l'interprétation constante des commentateurs, « obscurité », comme : « Nuages et sombres nuées l'entourent » (Ps. 97 :2) ». ¹⁸

Cette piste biblique, toujours agréable à emprunter, donnerait alors un sens supplémentaire aux questions posées par Clément Chéroux sur l'omniprésence du nuage dans les « unes » du 9/11, quand « la forme-nuage fut adoptée dans 58 % des « unes », tandis que 15 % des journaux publiaient l'image de l'avion en première page » ... « Que se soit sous l'aspect d'une boule de feu, d'une colonne de fumée ou d'un épais brouillard, l'omniprésente forme-nuage vient toujours s'interposer entre l'événement et celui qui le regarde. Elle noie la ville sous la poussière et la cendre, dilue les formes architecturales, quand elle n'obstrue pas

¹⁵ Q.Bajac (2010), *Après la photographie ? De l'argentique à la révolution numérique*. Paris, Découvertes Gallimard, p.117.

¹⁶ MJ.Mondzain (2002), *L'image peut-elle tuer ?* Paris, Editions Bayard, p.14.

¹⁷ Kitra Cahana interviewée par David Ramasseul pour le magazine « Photo » n°469, Avril 2010.

¹⁸ C.Mopsik (2004), *Chemins de la cabale, vingt-cinq études sur la mystique juive*. Paris-Tel-Aviv, Editions de l'éclat, p.121.

totale­ment la vue. Elle fonctionne comme un écran qui dissimile les consé­quences immédiates des attentats. Les photographies qui ont fixé cette forme-nuage puis ont été reproduites sur la majorité des « unes » ne sont pas très précises. Elles évoquent d'avantage qu'elles informent. Elles n'aident guère à rendre l'événement plus intelligible ¹⁹».

Qu'en sera t il alors du « Cloud Computing » qui se déploie dans l'horizon virtuel ?

Sophie Le Tellier

En cas d'utilisation veuillez indiquer comme source et auteur : (Sophie Le Tellier, « Argentique et numérique dans les nuages », 2011, <http://www.iconographies.fr>.)

¹⁹ op.cit p.30/31