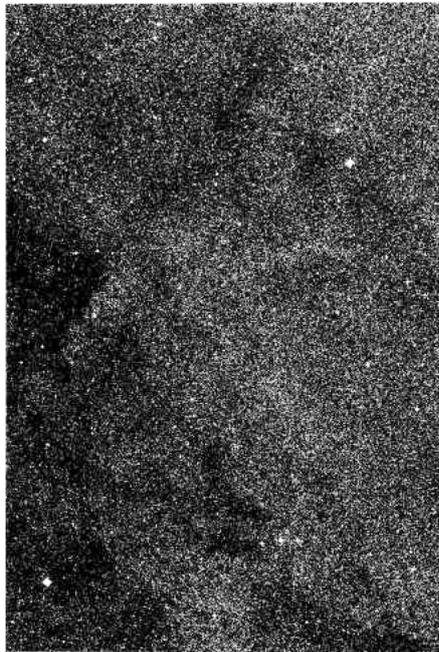


« Choix, extrémités, envers de photographies »

« Je préférerais ne pas ! »

Bartleby d'Herman Melville



Thomas Ruff, « Etoiles '03h 00m / -35', 1989 », couleur

Introduction

La vue de certaines images peut transformer une vie, la hanter et parfois malgré elle, la guider si ce n'est la diriger par exemple, l'image d'archive du *linghi* ou *Supplice des cent morceaux* chinois eut un rôle décisif dans la vie et l'œuvre de Georges Bataille, qui ne cessa d'être obsédé par la douleur extatique que cette situation véhiculait.

Les artistes, journalistes, galeristes, commissaires d'exposition, directeurs de musée, conservateurs, directeurs artistiques et autres intervenants sur les images, choisissent à chaque instant de leur métier de montrer ou non une image. Ils se posent à la vue de chaque image qui se présente à leurs yeux des questions techniques, financières, éthiques et parfois

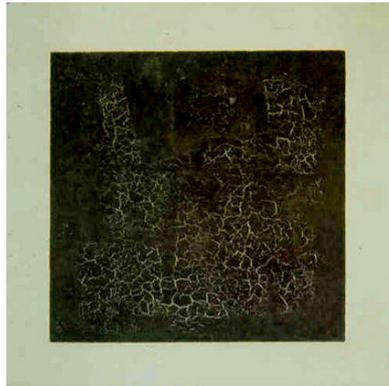
particulières à leur statut d'artistes. Pour toutes images le choix se pose, complexe pour certaines. Il s'agit parfois de : « révéler, d'exposer au regard de l'autre ce qui jusque-là vivait caché ou apparaissait secrètement et ponctuellement, attendant sans doute son heure de confrontation et de lumière d'un nouveau devenir à prendre ¹» selon Georges Didi-Huberman.

Cette image de la série « Etoiles » de Thomas Ruff illustre l'infinie quantité des images et leur possible origine Kosmique comme définit par l'étymologie grecque de kosmos : ordre. De cette série réalisée en 1989, il est envisageable de voir surgir une image-étoile, une image-filante venant éclairer notre quotidien et peut être s'y éteindre. La multitude d'étoiles semble former un personnage, un golem dessinée dans le sable.

Comme il est question du « choix », une « mise au point » (terme particulier à l'univers des optiques photographiques) est nécessaire. Le télescope sera le véhicule des photographies d'astronomie, les contraintes professionnelles, concepts et questions morales celui de ceux qui choisissent les images. La puissance de cette optique indique une possibilité de rapprochement vers les étoiles, cette photographie reste pourtant la représentation d'une multitude, une monade.

A l'opposé illustratif de la vanité du choix se place le « carré noir suprématisse » de Kazimir Malevitch.

¹ Didi-Huberman G.(1992). *Ce que nous voyons, Ce qui nous regarde*. Paris : de Minuit



Kazimir Malévitch : *Carré noir sur fond blanc*, 1913, huile sur toile, 106,2 x 106,5 cm, Musée Russe, Saint-Pétersbourg

Dans le premier tome de ses écrits, Malévitch traite de l'économie du carré qu'il prolonge dans l'économie de ses actes :

« mais une question est avancée encore, la question économique qui se posera sans doute à la source première de tout acte et qui dira que tout acte s'accomplit au moyen de l'énergie du corps, alors que tout corps aspire à la conservation de son énergie ; c'est pourquoi chacun de mes actes doit s'accomplir par un moyen économique...Quels que soient nos efforts pour retenir la beauté de la nature, nous ne réussissons pas à l'arrêter, et nous ne réussissons pas pour la bonne raison que nous sommes nous même la nature et que nous aspirons à disparaître au plus vite, à transformer le monde visible. La nature ne veut pas de beauté éternelle, c'est pourquoi elle change les formes et déduit à partir du créé sans cesse du nouveau ».²

C'est du parfait et définitif retour au vide premier dont il s'agit avec cette œuvre de Malévitch et s'il est question du choix de photographies et de ce qui se montre ou pas et comment, je chercherais à observer quelques uns des basculements d'images photographiques qui viennent de l'infini pour retourner au vide et passent par de multiples activités terrestres.

² Malévitch K (1974). *De Cézanne au suprématisme*. Lausanne, Suisse : L'Age d'Homme p 80/81.

Dans son ouvrage *L'image peut elle tuer ?* Marie José Mondzain, donne comme statut aux images celui « d'être choses et non choses ...se tenant 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 ³».

Et je voudrais, considérant cet « entre monde », questionner les frontières, les passages, les seuils c'est à dire les interdits que les images peuvent traverser pour arriver jusqu'à celui ou ceux de nous qu'elles doivent rencontrer. Car il s'agit bien dans certains cas de la rencontre entre une situation donnée photographiée et l'imaginaire de ceux qui vont la regarder. Des images « revenantes » car n'ayant pas dit tout ce qu'elles avaient à dire, pas donné toutes leurs informations.

D'une quantité indéterminée d'images photographiques conservées plus ou moins bien dans des photothèques, des archives, des musées, des agences de photographies, sur des bases de données internet, chez des photographes, dans des hangars et autres lieux de stockages, il est choisi chaque jours les images photographiques (y compris quand celles ci représentent les œuvres peintes ou sculptées) que nous voyons quotidiennement. Il sera question de re-décrire les éléments observés au sens de la redescription poétique que définit Franck Leibovici : « un dispositif mettant en place un système de retraitement de matériaux déjà existants, en vue d'une production nouvelle de savoirs ⁴». Et sans aller jusqu'à la production de nouveaux savoirs, sortir de l'énoncé factuel de données pour approcher d'autres chemins de lecture des mouvements d'images. Pour cela, des diagrammes peuvent s'organiser autour du parcours de documents originaux photographique quand une définition de ce qu'est un document original en photographie sera arrêtée.

³ Mondzain M.J. (2002). *L'image peut elle tuer ?* Paris : Bayard

⁴ Op. cit, p58.

La problématique principale étant de comprendre pourquoi malgré une infinie quantité d'images, nous voyons toujours les mêmes, les questions et hypothèses posées permettront de situer les choix d'un individu quand il décide de montrer une image plutôt qu'une autre et les choix de la collectivité, s'exprimant à travers lui.

Mouvements

En partant d'une des archives photographiques de la société Lagardère qui décide en 2008 de numériser un choix d'environ 600 000 photographies (ce qui correspond à 10% du fond photographique constitué depuis l'année 1949 début du journal Paris Match) pour observer cette bascule, ce mouvement sismique d'images qui disparaissent et apparaissent ou réapparaissent comme par exemple et en contre point de Lagardère, quand Bill Gates alors président de Microsoft fait faire des sélections dans les 17 millions d'images des agences photographiques Bettmann et UPI qu'il avait précédemment fait enterrer dans d'anciennes carrières de calcaires en Pennsylvanie. Cette sélection lui ayant permis de créer l'une des plus importantes bases de données photographiques avec l'agence Corbis qui comporte une base de 25 millions d'images, dont l'accessibilité en ligne s'enrichit chaque jour par le travail de la sélection et du scanning.

Corbis Corporation (créée avec les fonds financiers personnels de Bill Gates) après avoir acquis en 1996 les droits exclusifs de 40 000 photographies d'Ansel Adams rachète l'agence française Sygma en 1999 et ses 40 millions d'images. Se pose à chaque nouvel achat de collection ou de fond photographique les questions concernant « l'editing » c'est à dire de la sélection des images qui seront mises en ligne sur le site <http://pro.corbis.com/>, et dans le même temps la conservation des diapositives, ektachromes, négatifs, tirages et planches contact de ces collections. Les images de Sygma sont aujourd'hui stockées par la société

Locarchives dans ce qu'ils appellent un « centre de préservation et d'accès à la mémoire photographique de l'agence Sygma » située à Garnay aux environs de Paris. Ce lieu inauguré en mai 2009 a demandé 5 ans de travail pour organiser le stockage des millions de documents, sur 7000 mètres linéaires et 800 m² de surface d'archivage avec les 10 000 photographes et contributeurs.

Les archives du journal Paris Match font quand à elles parties de la filiale Lagardère Active du Groupe Lagardère. Ce journal créé par Jean Prouvost déjà patron des filatures *La Lainière de Roubaix*, à l'époque au premier rang de l'industrie textile européenne. Du premier numéro le 25 mars 1949 à aujourd'hui, la ligne éditoriale du journal reste celle de « susciter de l'émotion par l'image. Émotion que l'on retrouve dans le slogan « Le poids des mots, le choc des photos ». Paris Match, c'est surtout le choc des photos, l'image qui surprend, qui interpelle et qui informe »⁵. Jean Prouvost recrute des journalistes comme Pierre Lazareff qui fut à l'origine de la première émission télévisée d'information et de reportages, « Cinq colonnes à la une », et s'assure la collaboration occasionnelle de noms de la littérature : Colette couvre les faits divers ; Jean Cocteau fait le tour du monde pour le journal ; Georges Simenon enquête sur des affaires criminelles retentissantes. Il utilise comme correspondants de guerre Blaise Cendrars, Joseph Kessel, Antoine de Saint-Exupéry, à l'occasion les envoyés spéciaux sont Pierre Mac-Orlan ou Pierre Daninos.

Les reporters partaient et partent encore avec des photographes salariés ou non du journal chargés de « couvrir » l'évènement. La « couverture » de l'évènement s'avère être le premier choix de traitement d'information. Selon le terme employé, Il s'agit bien de couvrir et de cacher plutôt que de révéler et donner à voir. La couverture placée sur les images se poursuivra au fur et à mesure des sélections que subiront les reportages.

⁵ Gerbaud D. *Paris Match au delà du scandale...* 8 mai 2009, La Croix.

Les images sélectionnées et celles non sélectionnées pour la plus part car certaines sont jetées ou rejoindront les archives et leur systèmes de conservation plus ou moins réfléchi.

Des millions d'images d'archives sont ainsi à la disposition de ceux qui choisissent de les montrer ou non à travers les supports médiatiques.

Alors que nous ne pouvons poser notre regard sur un mur, un livre, un journal, un panneau, un emballage, sans que celui ci soit sollicité par une image placée sur le support dans le but de nous faire « acheter » le produit auquel elle est associée par le texte et non par le sens. De ces millions d'images disponibles ce sont pratiquement toujours les mêmes qui sont utilisées.

Ce sujet sur le « choix » a pris naissance avec la rencontre d'une image difficile : celle qu'André Rouillé a choisi de publier dans le numéro 6 de *La Recherche Photographique*⁶, une photo anonyme car le cliché fût retrouvé dans la poche d'un soldat. Elle montre des soldats nazis riant autour du corps écartelé d'une femme.



© La Recherche Photographique / photo anonyme

⁶ Rouillé A.(1989). Figures de l'horreur. La Guerre. *La Recherche Photographique* n°6, p 5/7



La mise en page indique une sorte d'hésitation à montrer, une fausse pudeur car l'image est tout de même publiée. André Rouillé fait une analyse de l'image dans la page précédente considérant : « que cette photographie bouleverse car elle atteste d'une réalité plus inavouable encore que la torture : le plaisir des bourreaux - plus inavouable encore que le plaisir de la victime dont Georges Bataille a trouvé une troublante expression dans un cliché du *Supplice des cent morceaux*⁷ ». L'image du *Supplice des cent morceaux* était quand à elle publiée en pleine page dans *Les Larmes d'Eros*⁸ sur la page précédent une représentation d'une œuvre de Balthus et contrairement aux souhaits exprimés par Georges Bataille de voir cette image du supplice présentée dans la continuité du texte. André Rouillé a choisi cette image de nazis souriants devant le corps totalement meurtri et exhibé de cette femme et le texte qu'il écrit nous donne les raisons essentielles de ce choix permettant à la personne qui regarde de prendre une première distance face à l'horreur de cette

⁷ Op. cit

⁸ Bataille G. (1971). *Les Larmes d'Eros*. Paris : J.-J. Pauvert

situation. Il en est tout autrement quand la rédaction d'un magazine « grand public » tel que Paris Mach décide de publier en doubles pages, des photographies parfois recadrées pour être encore plus près de l'illusion émotionnelle. La perspective du « choc » éloignant la possibilité de réflexion et de recherche de sens.

L'observation de l'« image-détail » de *la Recherche Photographique*, revenante parmi des milliers d'autres images de guerre et l'obligation de lui donner un sens afin de pouvoir la supporter me guide vers les questions du choix de ce que l'on peut montrer ou non, à qui, comment et pourquoi.

Deux mouvements coexistent ainsi pour ceux qui choisissent les images qui nous sont proposées quotidiennement : celui d'aller chercher dans cette infinie quantité d'image déjà existante celle qui va illustrer un propos, une idée et celui d'observer, d'être attentif à celles qui viennent à soi. Ces deux possibilités se mettent aussi en mouvement quand nous choisissons ce que nous regardons ou quand nous sommes surpris, puis parfois fasciné par une image qui vient à nous.

Je suivrais des images dans ces mouvements. En utilisant des images provenant principalement des archives du journal Paris Match et correspondant au premier mouvement dans un contexte de sélections d'images avec ses contraintes prédéfinies, et avec des images comme celle de la publication *La Recherche Photographique* correspondant au deuxième mouvement aléatoire et hasardeux que définit Walter Benjamin : « Pour la première fois, elle (la caméra) nous ouvre l'accès à l'inconscient visuel, comme la psychanalyse nous ouvre l'accès à l'inconscient pulsionnel. ⁹»

⁹ Benjamin W. (2000). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Folio plus/philosophie/Gallimard p 44.

Il est possible d'ajouter un troisième mouvement source d'images, celui de la transcendance que certains artistes recherchent et obtiennent quand ils utilisent la photographie. Au regard de la saturation et de la multiplicité d'images que nous subissons, des photographes et des artistes utilisent la photographie, choisissent de ne plus produire de nouvelles images mais d'utiliser celles déjà existantes, « Reste alors la possibilité d'un geste artistique minimal, proche du degré zéro : amasser, regrouper, recycler le répertoire des images préexistantes ¹⁰ ». Seront intégrés certains travaux, en particulier ceux qui interviennent directement sur les documents d'archives, sur les émulsions et l'altération de celles-ci afin de rester dans le contexte des possibilités qu'offrent les archives en tant qu'objet de recherche. Ainsi Ugo Mulas qui selon les termes de Gilles Mora « retourne la photographie sur elle-même » dans sa série « Vérifications », Eric Rondepierre et son travail sur les fragments de bandes filmiques qui dans ce cas s'apparentent aux films photographiques. Et aussi Alfredo Jaar avec les séries *The Eyes of Gutete Emerita* (1996) comprenant peut-être un million de fois le regard d'une survivante Tusti des massacres perpétrés au Rwanda, regard demandant d'être enfin vu de celle qui avait vu les massacres et *Searching for Africa in LIFE* et la non-représentation du continent africain sur les couvertures de 60 années du journal. Richard Prince artiste pouvant rejoindre le mouvement « simulationniste » des années 80 avec une réappropriation hors contexte des images, notamment celles de la série « untitled (publicities) » à l'époque où il travaillait dans les archives de Time Life, William Klein quand il publie ses planches contact presque dans leur ensemble.

¹⁰ Durand R. (2006). *L'Excès et le reste*. Paris : La Différence, chapitre : le monde après la photographie.

Cette étude sur le « choix » photographique se déplacera sur la notion de « non choix », c'est à dire de ce qui est réellement perdu quand des milliers d'images sont enterrées dans une carrière, stockées dans des hangars, détruites, volées, égarées ou celles qui ne sont pas choisies au cours des sélections.

Hypothèses

Ces mouvements donnant des directions aux possibilités de choix conduisent aux hypothèses suivantes :

- Choisir une image demande de faire connaissance avec elle, de l'appréhender physiquement dans sa texture, son corps, sa périphérie et de connaître son histoire, son origine, son trajet, les différents passages qu'elle a traversés, ses zones grises, ses limbes, son contexte de création.

Alors : qu'est ce qu'un document original en photographie ? A quel moment peut il être question d'un « original », est ce au moment du choix de la prise de vue ? Est ce à l'instant de sa matérialisation ? De sa multiplication ? Existe t il un original uniquement au regard de sa reproduction ? Que deviennent les non choix photographiques ?

Les diagrammes peuvent ils aider à comprendre l'importance des documents photographiques ? Les diagrammes peuvent ils être l'expression de la mémoire cachée ?

- Les images sont vivantes, elles reviennent car elles n'ont pas dit tout ce qu'elles avaient à dire, pas donné toutes leurs informations.

Et si la photographie participant à une grande entreprise de description, d'archivages et de capitalisation, à été le médium du XX e siècle. Cette posture elle même : capitaliser classer a t elle aujourd'hui perdu son

sens ? Si la capitalisation des images n'est plus en phase avec la contemporanéité c'est à dire avec le numérique qu'en est il de la conservation ? Les archives photos sont elles essentielles à la compréhension de notre monde ? Ou de quelle nature est l'importance des archives photos ? Les archives photos gardent elles des secrets et de quel nature sont ils ? Où géographiquement sont situées les grandes archives photos ? L'étude des mouvements d'une photographie peut elle s'adapter à l'étude des mouvements d'archives ? Est il dangereux pour la mémoire commune d'enterrer des archives photos ? De quelle perte s'agit il ? Dans quels cas et pourquoi cache t on un document/une photographie ? Qui décide de cacher/d'enterrer ? Que reste t il à montrer ?

- Nous ressentons la douleur d'une image, mais pas l'image elle même.

Alors : une image peut elle mourir ? Pourquoi représenter l'horreur ? Pourquoi représenter ce qui fait mal ?

- C'est notre regard sur elles qui fait vivre les images.

Alors : qu'en est il du « voyeurisme » dans la crainte des images ?

- Dans cette surabondance d'images, les images extrêmes reforment des limites, recadrent notre regard.

Pourquoi le sentiment d'horreur est il moins ressenti face à un tableau, à moins que celui ci ne soit réalisé d'après une photographie ?

- Dans sa thèse soutenue à Paris 8, en 2003, Dominique Baqué formule le postulat suivant : « La photographie présuppose une réflexion autour de la question de « l'intervention » du photographe et la constitution d'une critique qui circonscrit

l'activité photographique et délimite un territoire morale et de droit¹¹ ». Cette limite s'organise plus difficilement lorsqu'il il s'agit des photographies informatives que diffusent les médias puisque qu'une fois l'image réalisée, le photographe (sauf définitions contractuelles) accepte la multiplication à l'infini et sur tous supports de son travail. Au regard de cette saturation et multiplicité d'images, certains photographes artistes choisissent de ne plus produire de nouvelles images mais d'utiliser celles déjà existantes.

Ainsi : les archives photographiques sont elles porteuses « d'art » ?

Qu'est ce ou qui permet à une photo de reportage d'être maintenant présentée et vendue comme objet d'art ?

Pourquoi malgré le « déluge » d'images ambient voyons nous presque toujours les mêmes images dans les médias ?

- Notre regard est formaté par la vision 24 x 36, nous voyons les images de la sorte pour leur grande majorité, pourquoi le choix de ce format, nous aurions pu avoir pris l'habitude de voir en format panoramique !

Quelles sont alors les conséquences de ce formatage ?

Terminologie

Afin d'aborder la notion de choix et de la re-décrire, certains mots clés de cette étude venant de l'univers de la photographie ou relatif au questionnement du choix seront circonscris ceci permettant un début d'interprétation et l'observation d'antériorité sur les sujets.

¹¹ Baqué D. (2003) *De l'analyse de la photographie moderniste à une approche critique de l'extrême contemporain*. Thèse soutenue à Paris 8

Archives : lat.tard. archivul « archives » du grec arkeion « ancien », au plur.neutre arkéheia « lieu où l'on conserve les archives » (ce qui est ancien), puis « les archives elles-mêmes ».

Les archives photographiques d'un magazine ou d'un groupe de presse sont du domaine privé et sont l'ensemble des documents photographiques ayant servis ou pouvant servir à la publication du journal. L'audio visuel a apporté une évolution à la définition générale de l'archive, l'informatique en étant sa dernière mutation, comme une sorte de surveillance potentielle, accessible rétrospectivement, un organe de l'organisation du pouvoir. Les fonds et collections photographiques se numérisent sous forme de fichiers, bandes, disques et posent de nouveaux problèmes de conservation. En effet, la mémoire informatique se mettant à jour avec de nouvelles images et de nouveaux logiciels, elle se détruit elle même. Si un fichier disparaît il n'est aucun moyen de retrouver un état antérieur de fichier ou de la bande et la seule manière concernant les photographie est d'avoir conservé les documents originaux. La réflexion générale de la constitution d'archives devrait donc être amenée à passer à une collecte pour l'histoire commune des documents et à ce limiter à celle d'un magazine.

Altération : principe de dégradation chimique. Dans le cas de la photographie, l'inquiétude de cette possible dégradation pose au préalable a tout projet d'archivage de photographies, celui de leur conservation, que les images soient argentiques ou numérique. Leur conservation, leur importance, le choix de celles censées perdurer dans la mémoire. Les archives photographiques argentiques mal conservées présentent des émulsions couleurs qui laissent apparaître une dominante variée au gré des quatre couleurs dominantes. Seule la pellicule Kodachrome 64 dont la fabrication vient d'être arrêtée traverse les années sans se dégrader.

Le cadrage et hors champs s'associent au terme « prises de vues » dans cette compression d'espace/temps que réalise une photographie c'est à dire un encadrement du réel, une tentative de contrôle du temps. Le premier cadre de la prise de vue sera inséré dans le nouveau cadre de la diapositive ou du tirage puis dans les colonnes/cadres de la mise en page puis dans les boîtes en carton ou les tiroirs d'archives et enfin pour certaines dans les « frames » numériques. Dans le choix d'une image il est tenu compte de ses futures possibilités de recadrage c'est à dire de l'espace utilisable intrinsèque à l'image et il devrait être tenu compte de son hors champs c'est à dire du contexte de la prise de vue.

Cacher et cella : en lien avec la traduction dérivé du latin *Celare* et avec les mot hébreu *cela* et *celem*. Walter Benjamin évoque la *cella* ¹² « désignant la partie close d'un temple romain, qui abrite généralement la statue de la divinité à laquelle le temple est consacré, et où seuls les prêtres ont accès, l'intérieur devenant invisible au public » .

Choisir : XI s, du got. *gkausjan* « goûter, examiner », en a.fr, sens disparu, en fr.mod., de « distinguer par la vue » et de « prendre de préférence ». Et le « non choix » qui définit en photographie ce qui est mis de côté ne correspondant pas aux critères du premier choix mais pouvant être utilisé en réponse à de nouvelles contraintes. Tom Blau directeur de Camera Presse choisissait les planches contact à l'envers et faisait des croix distinctives selon qu'une grande ou petite diffusion était prévue dans l'un des quarante-deux pays avec lesquels il travaillait. Robert Pledge directeur de l'agence Contact procède par élimination d'images en constituant des piles parfois hautes de 60 cm de diapositives de la même situation, piles desquels il sélectionnait des images allant former des *features* selon les clients français ou étrangers tout en conservant un

¹² Op. cit Walter Benjamin p : 23

features/jeux rassemblant la meilleure sélection à ces yeux et devenant le « jeux » de référence destiné aux archives sous l'appellation « Points Rouges » (cette terminologie et façon de procéder reste propre aux agences de presse utilisant les pellicules argentiques).

Le contre jour est la hantise des photographes journalistes qui ne peuvent photographier certaines situations quand la source de lumière est face à eux et que le sujet éclairé de cette source s'assombrie. Les corrections numériques ne sont pas toujours adéquates à l'amélioration de ces « contre jours ».

Déclenchement, Le moment du déclenchement de l'appareil comporte des différences sensibles entre les appareils numériques et argentiques et ce temps précieux de la prise de vue qui se maîtrisait relativement avec les appareils *reflex* sur lesquels pouvaient être réglée la vitesse et la taille de l'ouverture du diaphragme permettaient de d'appréhender la profondeur de champs devient obsolète avec les appareils numériques, ce qui change tout à fait le temps d'anticipation d'une prise de vue.

Document : empr au lat documentum « enseignement », plus tard : « écrit servant de témoignage, preuve », du lat. docere « instruire », « ce qui sert à instruire ».

Epreuves ...multiplications de preuves de l'utilisation d'une image et de ce qu'elles subissent. Une situation photographiée va subir une première épreuve par le cadrage et la réception optique de la pellicule et du format, par la suite elle sera éprouvée dans les bains du laboratoire censés la révéler. Puis viendront les « épreuves » de lectures avec les tirages noirs et blanc ou couleur, les duplicatas de diapositives, les photocopies, et les

« épreuves » de parutions qui doivent être corrigées par les rédacteurs et autres secrétaires de rédactions. La situation première photographiée, définitivement sortie de son contexte temporelle va souffrir de nombreuses fois pour arriver à nos yeux dans un piteux état au regard de sa véracité. Si loin en fait de la réalité du moment photographique. Considérer une photographie comme preuve de la réalité n'est pourtant pas une illusion. A propos des « épreuves » Walter Benjamin écrit :

« De plus en plus, l'œuvre d'art reproduite devient reproduction d'une œuvre d'art conçue pour être reproductible. De la plaque photographique, par exemple, on peut tirer un grand nombre d'épreuves ; il serait absurde de demander laquelle est authentique. *Mais, dès lors que le critère d'authenticité n'est plus applicable à la production artistique, toute la fonction de l'art se trouve bouleversée. Au lieu de reposer sur le rituel, elle se fonde désormais sur une autre pratique : la politique.* »¹³

Cette citation bien que concernant les épreuves d'œuvres d'art peut s'adapter aux épreuves photographiques et à ce que subit la situation représentée.

Envers et revers d'une photographie. Nous sommes témoins en général de l'avant d'une photographie c'est à dire de sa face image or c'est souvent sur son envers que se trouvent reportées les multiples informations indispensables à la compréhension de l'image date, lieu, photographe, légendes, etc. Travaillant à la recherche de l'iconographie pour préparer l'exposition « Mémoire des Camps » Clément Chéroux remarque dans le texte suivant le manque d'intérêt pour le revers de documents photographiques et les conséquences que ce manque d'intérêt induit :

« Dès l'ouverture des camps en 1945, ces images (celles de la libération des camps) participèrent activement à une véritable pédagogie par l'horreur. Il fallait les montrer, immédiatement et abondamment. Elles furent donc reproduites, diffusées et dupliquées à nouveau. Aujourd'hui elles s'intègrent à l'économie

¹³ Op. cit Walter Benjamin p.21

des banques d'images qui ne cessent, à leur tour, d'en multiplier les générations successives. La diffusion massive de ces photographies ne peut être blâmée-il faut montrer - ces images, ...Mais la manière dont furent menées ces campagnes de reproduction mérite, en revanche, quelques critiques. Car nombre d'entre elles se sont contentées, et se contentent encore aujourd'hui, de ne reproduire que l'avant du document, sa face image, en oubliant son revers...De surcroît, ce revers providentiel porte souvent les traces révélatrices de l'histoire de l'image : le visa de censure permet de retracer son cheminement officiel, le tampon d'un organisme de presse indique si elle a été publiée, la marque du papier peut éventuellement aider à la dater, le cachet d'un service administratif révèle parfois la nature de la commande, etc. Autant d'éléments nécessaires à un usage historique de l'image. Les campagnes de reproduction, de microfilmage ou de numérisation massives, lorsqu'elles sont faites sans précaution, représentent donc une double perte d'informations : une perte d'information à l'avant de l'image, puisque chaque génération de copie augmente le contraste, réduisant, par là même, la gamme des gris et les détails intermédiaires qui s'y trouvent. Il n'est pas rare de trouver dans les fonds des reproductions de dixième génération où dominent le noir et ...le blanc et dont la lisibilité n'est guère supérieure à celle d'une simple photocopie. Une perte également des informations du revers de l'image. Ainsi dépouillée de l'ensemble des informations qui la constitue en source historique, l'image devient une sorte d'objet non identifié, un véritable document « sans qualités »...il semble que l'on ne se soit guère intéressé à leur potentiel informatif – et ce, dès 1945. Car dans la pédagogie de l'horreur qui est mise en place alors, la photo-choc l'emporte très largement sur le document. L'image se suffisant à elle-même pour introduire le choc, son contexte documentaire devient alors superflu... Ainsi décontextualisées, les photographies des camps devinrent ce que Barbie Zelizer appelle des « images sans substances ¹⁴ » ou pire encore ce que Jorge Semprun décrit comme « Muettes » surtout parce qu'elles ne disaient rien de précis sur la réalité montrée, parce qu'elles n'en laissaient entendre que des bribes, des messages confus ¹⁵ ». Ainsi réduite à

¹⁴ Zelizer B (1998), *Remembering to Forget. Holocaust Memory Through the Camera's Eye*, Chicago, Londres, the University of Chicago Press p.201 (cité par Clément Chéroux)

¹⁵ Semprun J (1994), *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard p. 262 (cité par Clément Chéroux).

des sortes de symboles de l'horreur absolue, ces images se fondirent en un immense répertoire de l'infamie visuelle dans lequel il suffisait de puiser pour illustrer indifféremment « les horreurs des camps » ou la « barbarie des nazis ».¹⁶

Il est nécessaire pour choisir une image, que celle-ci soient produites par un organisme de presse ou parviennent à nous comme un document de s'attacher à la lecture (ce qui est parfois est du domaine du décryptage), à la transcription et à la conservation de cet envers.

Existence : (XIV s) empr. Lat.tard, existencia « le fait d'exister », exister (XV s) empr. au lat. exs) istre, « sortir de, se manifester », en a.fr = sens de « se trouver ». Les sens de « vivre » au (XVIII s) et dans le lang.philos. de « posséder une réalité » (XVIII s)

Formats de photographie : en 1909, le Français Etienne Mollier eut l'idée d'utiliser le film cinématographique 35 mm dans son appareil photographique le "Cent-Vues", un appareil "de poche" qui prenait d'affilée cent vues 18/24 mm. Le "Cent-Vues" fut fabriqué en 1910, obtint la Médaille d'or du Concours Lépine et fut commercialisé aussitôt, à petite échelle et sans grand succès. En 1913, Oskar Barnack construisit le premier prototype du Leica, qui fut commercialisé à partir de 1925 et fut le premier des appareils utilisant le format 24 x 36 mm, qui est resté le plus courant jusqu'à la fin du xx e siècle.

Les formats essentiels existants en pellicules argentiques sont les suivant : 6x6, 24x26, 4x5, 6x9, Grands Formats

Ces formats sont lisibles sur planche pour la couleur et planches contacts pour le noir et blanc.

¹⁶ Chéroux C. (2001). *Mémoire des Camps*. Paris : Marval (ouvrage collectif) p. 15

Sur la même planche couleur il est possible de regarder avec une vue d'ensemble:

4 images pour les 9x13, 12 images pour les 6x6

20 images pour les 24x36 et

en noir et blanc il y a des planches contacts composées de :

8 images pour les 6 x 6

36 images pour les 24 x 36

Cette vue d'ensemble demandera de se rapprocher des images pour pouvoir choisir.

Les formats 24 x 36 et 6 x6 sont ceux utilisés le plus largement dans les prises de vues photographiques. Le format 24 x 36 est en lien avec les optiques circulaires des appareils photo et le format 6 x 6 maxime le cercle.

Monument : XI s, empr au lat. *monumentum* « édifice commémoratif, texte commémoratif » de monère « faire se souvenir », a signifié « tombeau » du M.A au XVII s, puis « document écrit » au XVIe, enfin « ouvrage d'architecture ou de sculpture destiné à perpétuer le souvenir de qq.ch » au XVIII s . Le sens courant auj. de « édifice remarquable par son intérêt historique ou esthétique » se répand au XIX s. avec monumental XIX s.

Original : « original » est le terme usuel, il s'agit en fait des pellicules couleurs et noir et blanc dès leur développement dans un laboratoire, jusque là, l'image n'était que latente. De ces films seront tirés des épreuves qui deviendront des originaux par soustraction si le premier film n'est plus accessible.

Quand il a été bien conservé, l'original est le document – matrice. Le premier médium à avoir enregistré l'image. Si les diapositives ou négatifs ont disparus, toute épreuve suivante et sur n'importe quel support

deviendra un « original » Par exemple dans la numérisation des archives du journal Paris Match une des contraintes de sélection est de retrouver dans les archives les négatifs ou diapositives ayant servi à l'impression des photos publiées. Parfois ce négatifs ou cet ektachrome a disparu, il sera alors remplacé par une photo approchante, la précédente ou la suivante sur le film ou par une épreuve papier qui deviendra de fait l'épreuve de référence. Un document original devient alors l'épreuve quelque en soit le support se rapprochant le plus dans le temps du film d'origine. Des contretypes, fac-similés et reproductions divers peuvent donc devenir matrices et originaux de références documentaire mais généralement pour une vente à un collectionneur

Pool de photographes de presse de plusieurs agences et organismes de presse, tirés au sort pour aller « couvrir » un évènement. Il existe aussi des *pool* au sein d'une rédaction et dans ce cas n'y a pas d'appropriation de la photo publiée. Ce qui pose des questions juridiques relatives au choix des images quand celles ci sont proposées pour une numérisation et que les photographes du *pool* ont signés des accords différents parfois 50 ans auparavant.

Scoop première parution d'un évènement à partir du moment ou aucun autre support de presse ne détient la même image, il doit s'agir aussi d'une exclusivité qui se payent parfois des millions d'euros, peuvent conduire le journal à une sortie prématurée en kiosque et parfois à une sorte d'embargo de protection des informations. L'importance réelle de l'évènement reste d'un intérêt uniquement commercial

Séries/séquences, elles étaient de mises dans la presse des années 60 dans des journaux tels que Paris Match toujours d'en l'idée de susciter des émotions qui se multipliaient alors au regard de la mise en page. Elle peut

être sujet d'étude aujourd'hui pour observer le travail et les intentions d'un photographe par exemple concernant Robert Cappa qui réalisa quelques célèbres sur la guerre d'Espagne et dont 3 500 négatifs égarés viennent d'être retrouvés dans un grenier et rachetés par l'International Center of Photography de New York. Ces films une fois développés permettront peut être d'enterrer quelques doutes sur la propriété de son travail.

Zones grises : périodes de latence, altération chimiques ou volontaire des documents, épreuves défectueuse, tentatives de transformer l'origine et les légendes d'une image, erreur d'appropriation des clichés, conservation et classement défectueux, « enfer » des archives semblable à « l'enfer » des bibliothèques, égarements, refus d'identification, copyright DR c'est à dire Droit Réserve ce qui veut tout et rien dire etc...

Choix

Un tel enchevêtrement de possibilités, de sources d'images ne peut donner lieu à une attitude de choix parfaite ou définitive, c'est pourquoi je chercherais avec des diagrammes à observer des mouvements des archives et des épreuves photographiques.

Cette étude se limitera aux images utilisées par les médias et aux images réutilisées par des artistes.

Dans un organe de presse tel qu'un journal, différents passages sont imposés à une photographie en commençant par le choix rédactionnel des situations à photographier, quand elles sont produites par le magazine ou à rechercher dans celles déjà existantes pour illustrer un texte, puis le choix parmi les photographies de cette situation, puis les informations diverses d'identification la concernant, le classement, l'archivage et les diverses forment de propositions au regard des lecteurs.

En accord avec ce que formule Marie José Mondzain dans *L'image peut elle tuer ?*¹⁷, texte dans lequel l'image est définie comme un objet et non comme un sujet ou « elle est toujours image de quelque chose et ce dont elle est l'image lui est étranger substantiellement ¹⁸ ». L'image est donc une tentative de création et de fabrication humaine.

Il y a alors, partant de cette définition deux approches approchent engageant un choix, celui de ce qui doit être représenté et le choix de la substance de cette représentation. La photographie de presse ne peut exister sans légendes, sans apport explicatif de la situation car si ce n'était pas le cas, elle laisserait l'imaginaire de la personne qui la regarde se développer librement et de la sorte échapperait à la volonté d'information. L'information à donner est donc préexistante à la réalisation d'une photographie de presse.

S'il s'agit d'une image achetée qui aurait donc été réalisée dans un tout autre but et sera ici utilisée comme une illustration, limitant volontairement l'information elle-même.

Le premier choix sera celui de la situation à représenter avec la volonté de ce que la représentation de cette situation doit induire comme émotions et sensations chez le lecteur/regardeur. C'est alors un choix rédactionnel.

L'exemple du sujet du photographe Jean Tesseyre sur le voyage du président Kennedy à Berlin en 1963. Paris Match décide d'envoyer ce photographe en Allemagne en pleine « guerre froide », les films photos sont envoyés au laboratoire et ressortiront sous forme de planches diapositives et planches contact. Durant ce voyage le 26 juin 1963 en République Fédérale d'Allemagne (RFA) et (quelques semaines avant son assassinat à Dallas), le président américain John F. Kennedy découvre la

¹⁷ Op. cit MJ Mondzain

¹⁸ *ibid.*

ville de Berlin et le mur qui la sépare en deux zones distinctes. C'est une période de conciliation pendant *la guerre froide*. Le président américain est inquiet et soucieux de la santé de son fils Patrick qui vient de naître, est hospitalisé et décèdera finalement.



L'image servira ici non pas à diffuser une information; celle qui aurait pu accompagner le célèbre discours de Kennedy « *Ich bin ein Berliner* » (« Je suis un Berlinois »), mais à susciter une émotion de compassion ou d'identification avec la tristesse du président. La série *Searching for Africa in Life* composée des 2 126 couvertures du magazine de 1930 à 1990 expose le choix rédactionnel du magazine d'attirer les acheteurs avec des « Une » des célébrités souriantes. Cette série est l'aplat d'une réalité, le déroulement de l'illusion du bonheur qui est peut être préférable au déploiement de l'illusion du malheur.

Dans la situation du président Kennedy à Berlin, le journal a choisi d'être en accord avec sa ligne éditoriale émotionnelle et cela reste le choix de la rédaction, des décideurs et des contraintes générales imposées par les annonceurs, puisqu'un journal outre son tirage et ses ventes se finance grâce aux apports financiers des encarts publicitaires.

Cette partie du choix concerne uniquement la ligne générale adoptée par le magazine. Il en est autrement du choix des photographies qui bien que devant tenir compte du concept général se déterminera avec d'autres éléments.



© Archives Paris Match

Les planches contact ci-dessus proviennent d'un reportage du photographe Walter Carone, salarié de Paris Match, au moment de la venue du général Ridgway en France, pour une réunion de l'OTAN (NATO en anglais). Ce sont du moins les premières indications de

lectures données par la planche contact. Ces informations peuvent être fausses, elles ne se recoupent pas toujours avec les indications des planches de négatifs. Ce reportage comprend 20 planches c'est à dire à peu près 160 photos au format 6 x6.

A l'époque et dans ce journal (chaque « rédaction » procède différemment) selon l'importance donnée au sujet et l'urgence de donner les photos à la maquette, plusieurs personnes pouvaient sélectionner les images. En général il est choisi 10 % des photos d'un reportage qui seront ensuite agrandies sur tirages papier pour en faciliter la lecture et les manipulations. Le service de la maquette et la rédaction parfois seulement la rédaction en chef, parfois encore la direction du journal fera le choix final des images qui seront mises en pages. La maquette sous forme d'une épreuve appelée cromalin sera envoyée à l'impression et pourra jusqu'au dernier moment en revenir si le sujet doit être remplacé par un autre considéré comme plus important.

Cette succincte description de l'*éditing* d'un reportage s'applique aux choix et à une rédaction des années 50. Elle est assez différente aujourd'hui au regard de la numérisation et de la réception des images photographiques.

Aujourd'hui, les images arrivent quand il s'agit de reportages sur des « serveurs » avec des formats de fichiers numériques multiples tels que Tiff, Raw, Jpeg, Png pour lesquels seuls les formats Tiff, Raw et Jpeg supportent les métadonnées indicatrices de sources, de copyright et de légendes. Elles sont de ce fait proposées en vrac et la lisibilité en est transformée. Quand le film photographique et son développement permettait la lecture linéaire d'une histoire se déroulant sur les planches contacts il était possible de comprendre, de pressentir ce que le photographe cherchait à montrer, on pouvait observer sur les bandes de film ses hésitations, ses revirements, ses angles de prises de vues il était possible de choisir d'une part en tenant compte des contraintes

réductionnelles, d'autres part en tenant compte de l'esprit du photographe. Il était donné aussi à faire un choix esthétique comme l'entendait Malévitch « Car l'acte esthétique se meut, et à partir de ses réalisations, de l'accordement de ses contradictions, naît l'amitié sous le signe de l'esthétique, de telle sorte que l'on peut penser que l'acte des formations créatrices de signes est lié indissolublement par l'accordement de quelques éléments dont l'association fait naître l'unité de la forme et des unités éparpillées ¹⁹».

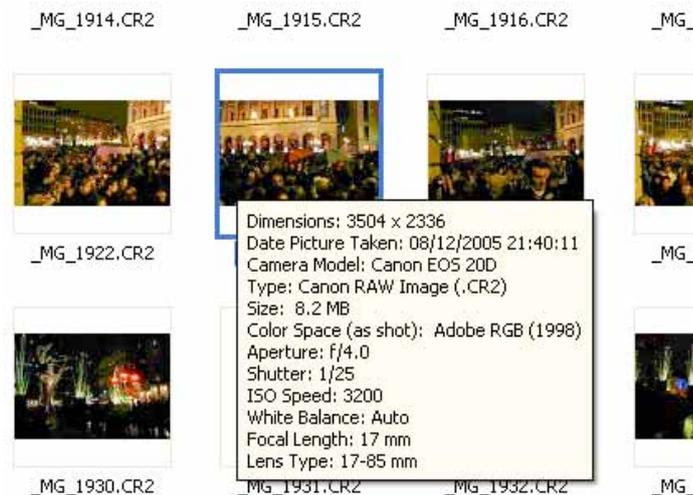
Les formats numériques de photographies, leur manque d'unité dissocient les photographies qui arrivent (à moins qu'elles ne soient enfermées dans une présentation au format PDF) dans le sens propre à la technologie c'est à dire en vrac. Pour exemple les indications de la planche contact montrée ci-dessus :

Photographe : Carone

Planche contact n° 3

Sujet : NATO – Ridgway

Et, un fichier numérique qui présente les métadonnées suivantes :



Chaque photographie pour peu qu'elle est été bien renseignée comportera plus d'informations techniques que d'informations de légendes et la

¹⁹ Op. cit Malévitch K

réception des images se fait dans un flux technique en perte de sens. Marshall McLuhan abordait cette situation dans le chapitre *Le message est le médium* de son livre *Pour comprendre les médias*²⁰ :

« En effet, le «message» d'un médium ou d'une technologie, c'est le changement d'échelle, de rythme ou de modèles qu'il provoque dans les affaires humaines »

La photo n'est qu'une situation pure, enveloppée dans plusieurs médiums.

1 format cadre et pictural avec la pellicule

2 pictural avec le papier

3 le support d'exposition

Si le message est le médium, la situation photographiée se trouve encapsulée et peut chercher à se libérer, à exister de nouveau. Quel alors médium rendra le mieux la situation disparue à jamais ?

Du reportage précédemment cité de Walter Carone il ne sera publié aucune photographie pour des raisons qui peuvent être en rapport avec le remplacement de ce sujet par un autre qu'il paraissait plus urgent de traiter.

Sur chacune des deux planches contact de Walter Carone apparaissent deux d'étrangetés :

²⁰ Mc Luhan M. (1997), *Pour comprendre les médias*, Paris, Points Essais



Dans leur format 6 x6 réel, l'une appartient à la planche n°3 et semble négativée et l'autre provient de la planche 1 et semble se solariser. Leur apparition conduit aux questionnements relatifs à l'altération des émulsions et surtout à ce que les images cachées peuvent avoir à nous dire. Celles ci ne donnent pas d'informations supplémentaires dans le contexte du reportage, elles se manifestent comme un rappel de cette impuissance à contrôler parfaitement la conservation et l'évolution d'une image ; comme un clin d'œil poétique.

Aujourd'hui une nouvelle sélection tenant compte de nouveaux éléments de choix est programmé sur une partie du fond photographique des archives de Paris Match. Cette partie du fond à sélectionner contient les images des photographes salariés ayant cédé totalement les droits d'utilisation au magazine parfois à la suite de procès.

Les contraintes technique de cette sélection sont les suivantes : de 600 000 images à regarder une quantité x doit être donné chaque jour à la numériser. Les images seront scannées « brut » afin de laisser le maximum de possibilités de transformation au support futur qui décidera de la publier, seules les images réellement dégradées par le temps et la conservation défectueuse seront retravaillées par le service de

numérisation. Ces nouvelles images sous forme de fichiers deviendront de fait de nouvelles matrices « originales » à préserver et exploiter.

Le travail dans les archives peut procurer les sensations suivantes :

- *Zoom* jusqu'aux archives et détails des photographies approchées grâce aux loupes
- construction, déconstruction, comme le montage d'un film cinéma
- sensation de plongeon, d'immersion dans la poussière, l'éclairage aveuglant des tables lumineuses
- compulsion de recherche des éléments de légendes
- souci de vérité
- observation de ce qui n'est pas dit ou mal dit
- constant déséquilibre de l'apparition et de la disparition des images
- recherche d'équilibre

La sélection des photographies, le choix se fait avec les éléments suivants :

Recherche du centre de l'image, perspectives dans la photo, netteté et recherche des flous, recherche du vide, sens informatique de l'image, attention, fixité, miroir émotionnel, renvois à d'autres images, lignes de fuites, enveloppement, situation replacée dans son contexte, avant et après de l'image, contexte politique de l'époque, généalogie de la photographie, appréhension de la situation par le photographe, freins techniques quand les images sont altérées, identifications des personnages, supposition de futur publications contraintes commerciales, contraintes juridiques...

D'après la terminologie en vigueur dans la société Lagardère qui gère les archives de Paris Match il serait plutôt question d'entrer dans le système d'informations en gérant les contenus (*content management*), les *accès* c'est à dire la gestion des flux dans des approches constructivistes et positivistes, les *connaissances* en se conformant à la psychologie cognitive des connaissances tacites et explicites, tout en faisant la différence entre les *accès* et le *contenu* avec comme concept le *cogniton*

comme aide à la différence. Cette terminologie constitue les implications de la normalisation des données et leur future commercialisation ...normaliser.

Le travail sur le choix est un travail par le vide, par l'intérieure. Un travail de sape et de destruction, d'élimination, de projection des fantasmes personnels et de société. Il ne s'agit pas de révéler, il s'agit de repousser. En élisant une image les autres retournent dans leurs limbes jusqu'à nouvel ordre personnel ou social.

Choisir, disséquer, revendiquer dans le pullulement d'images et de signes. Prendre le temps de choisir n'existe pas car le temps ne se prend pas. Sur l'instant seulement cette image sera choisie. Il n'existe pas d'image exacte car une photographie revient comme « moment présent » d'un passé dont on voudrait faire un nouveau « moment présent ».

Et le « non choix », ces images non élues resteront porteuses de toutes les possibilités, chargées des interdictions culturelles et professionnelles, potentiellement libres.

De toutes ces photographies sélectionnées et non sélectionnées, combien seront réellement des images, des icônes et non de simples visuels bruyants ?

Extrémities

Partant de l'hypothèse que les images sont vivantes, encapsulées dans le médium, « des choses non choses ²¹ » comme les nomme MJ Mondzain, elles reviennent quand elles n'ont pas dit tout ce qu'elles avaient à dire, pas donné toutes leurs informations. Et c'est notre regard sur elles qui les fait vivre.

Dans cette surabondance d'images, les images extrêmes qui apparaissent reforment des limites et redirigent notre regard vers l'Essentiel. Il est

²¹ Op. cit MJ Mondzain p 14

alors possible de retrouver le débat des iconodoules et des iconoclastes et de rejoindre Dominique Baqué quand elle écrit :

« J'ai voulu suggérer que l'image contemporaine, infléchie en imagerie ne présente plus que du trop plein : le plein de la figure (Figuration Libre), le plein de la couleur (David Buckland, Jeff Koons, Ouka Lele etc ..), le plein de l'objet (JL Moulène, Thomas Ruff, Thomas Struth...) Elle ne sait plus ménager en elle ce vide, ce vide de là grâce qui traversait l'icône défendu par Nicéphore. Notre désarroi ne vient pas de ce qu'il y a trop d'images, mais de ce qu'il n'y en a pas assez. »²²

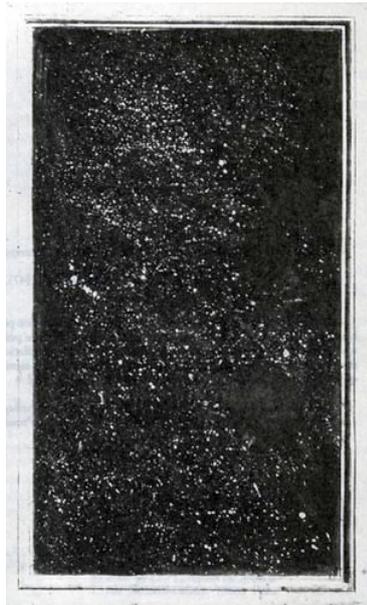
Dans la nébuleuse des sources de photographies ces images, ces icônes en devenir attendent le moment de leur « incarnation » et il importe peu de savoir par combien de personnes elles peuvent être reconnues comme tel, si l'une d'entre elle seulement peut permettre à une personne de remettre en question sa vision du monde.

Pour s'incarner, les images traversent des passages, des zones grises, des limbes : « la périphérie, cet état de limite, de la fin et du commencement de choses, où tout bascule²³ ». Dans son article *La compression du monde*²⁴, Elie During traite de la « compression » spatio-temporelle quand il s'agit du « village global » et, se réfère à la sociologie des réseaux de Bruno Latour qui rappelle à quel point « plutôt que le « temps réel » de la communication instantanée, les faux contacts et les déphasages de durées (avances et retards), l'interception et l'interruption de flux » on peut traquer dans l'espace des connexions « les zones de déconnexions, *angles morts*... En s'obligeant, autant que possible à ne passer que par des *angles morts* (dans les systèmes de surveillance), on dessine des itinéraires sinueux qui correspondent à des « lignes de moindre surveillance », on contourne du même coup les préceptes de bonne gestion du capital espace-temps ».

²² Op. cit Baqué D (dans sa thèse)

²³ Rondepierre E. (2001), *Apartès*, Trézélan, Filigrane Editions p.128

²⁴ During E. (2009). *La compression du monde*. *Art Press* n°354, p.40



Fra Angelico, partie inférieure de la *Madone des ombres*, vers 1440-1450 (détails). Fresque. Florence, couvent de San Marco, corridor septentrional. Hauteur : 1,50 m.

Conclusion

Cette constellation, « partie inférieure » du tableau de Fra Angelico *La Madone des Ombres* n'a que très peu été étudiée et Didi-Huberman laissa passer quinze ans avant de laisser ce qu'il nomme son « présent réminiscent » lui permettre d'en tirer quelques leçons.

Alors à l'inverse et en prolongement de la problématique posée de comprendre pourquoi parmi la multitude d'images disponible nous voyons toujours les mêmes, il est possible de se demander comme le fait Didi-Huberman dans le chapitre *Ouverture de Devant le monde*²⁵ :

« à quelles conditions un objet – ou un questionnement – historique nouveau peut-il émerger aussi tardivement dans un contexte aussi connu, aussi bien « documenté », comme on dit, que la Renaissance florentine ? On pourrait à bon droit s'exprimer plus négativement : qu'est-ce qui, dans l'histoire de l'art comme discipline, comme « ordre du discours », a pu maintenir un tel

²⁵ Didi-Huberman G. (2000), *Devant le temps*. Paris, Les Editions de Minuit p.11.

aveuglement, une telle « volonté de ne pas voir » et de ne pas savoir ? Quels sont les raisons épistémologiques d'un tel déni – le déni qui consiste à savoir identifier, dans une *Sainte Conversation*, le moindre attribut iconographique et, dans le même temps, à ne pas prêter la moindre attention au stupéfiant feu d'artifice coloré qui se déploie juste en dessous sur trois mètres de large et un mètre cinquante de hauteur ? »

Didi Huberman tente de répondre par l'analyse de l'anachronisme, en définissant une *épistémologie de l'anachronisme*.

C'est anachronisme lorsqu'il s'impose dans le choix des images photographiques peu être un chemin direct à leur statut d'image/icône.

Sophie Le Tellier

En cas d'utilisation préciser la source : (Sophie Le Tellier, « **Choix, extrémités, envers de photographies** », 2011, <http://www.iconographies.fr>.)