

L'IMAGE D'APRÈS OU LE LIEN SURREALISTE DANS LA PHOTOGRAPHIE NUMÉRIQUE

Sandro Faes¹

À l'heure où le site de socialisation Facebook.com est en passe de devenir le site le plus visité de la planète² avec ses 300 millions d'adhérents, fotolog.com, un autre site de réseautage social dont la particularité est de « se faire des amis en partageant des photos »³ vient de dépasser les 30 millions d'adhérents⁴. Majoritairement numérique et d'amateur, la pratique photographique telle qu'elle se présente sur ce site permet de réexaminer, sur de nouvelles bases, les rapports entre producteurs et récepteurs, la face documentaire s'effaçant de plus en plus au profit d'un aspect plus créatif, plus expressif, avec pour finalité, dans le cas présent, le relationnel social.

1 Sandro Faes est assistant-chercheur au Département de sciences politiques et de communication des Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix de Namur.

2 Source Alexa.com et Googleadplanner, juin 2009, deux parmi les principaux référenceurs Internet. Il convient toutefois de noter que les seuls sites rivalisant avec facebook sont des moteurs de recherche, en l'occurrence Google et Yahoo.

3 Slogan du site www.fotolog.com

4 Source Alexa.com

Le concept Fotolog.com

À l'instar de beaucoup d'autres sites de partage d'images tels Flickr.com ou Picasa.google.com, Fotolog.com se positionne tel une communauté d'échange basée sur une plateforme de photo(b)logs permettant aux internautes de poster chaque jour une nouvelle photo. Cependant il utilise également quelques recettes qui ont fait le succès de Facebook.com. Outre la navigation par thème ou par zone géographique, le service de chat côtoie la possibilité de laisser des commentaires. Il est également possible de « devenir ami »¹ avec d'autres utilisateurs en se basant quasi-exclusivement sur leurs images postées et donc des critères visuels ou esthétiques. Fotolog.com, bien qu'antérieur à Facebook.com² n'a pourtant connu un réel essor qu'en 2007 après son rachat et sa déclinaison en business model par la régie publicitaire Hi-Media. Auparavant, il s'était fait connaître par la publication en 2006 d'un ouvrage intitulé *Fotolog.book: A Global Snapshot for the Digital Age*³ et reprenant des photographies du site communautaire articulées selon les thèmes et la structure de la version numérique. Cet exemple de transmédiation bien qu'actuellement unique dans l'univers des plateformes de photo(b)logs montre combien les frontières jusqu'ici en place dans le petit monde de la photographie se retrouvent mises à mal alors même que le photo(b)log, à l'image du blog de manière générale, peine à acquérir une légitimité tant scientifique qu'artistique.

Le photo(b)log

Le blog ou « site Web personnel composée essentiellement de billets d'actualité, publiés jour après jour ou au gré des humeurs et apparaissant selon un ordre anté-chronologique, les plus récents figurant en haut de pages »⁴, bien qu'inscrit dans la lignée des pages personnelles, demeure assez souple dans sa genèse et sa définition pour

1 La page d'accueil du site propose un onglet « Faites vous des amis autour du monde » ainsi qu'un autre « Personnalisez votre page, faites vous des amis ».

2 www.fotolog.com a été créé en 2002 par Scott Heiferman et Adam Seifer sous le nom de domaine www.fotolog.net tandis que facebook.com a été lancé en 2004 sous le nom de domaine www.thefacebook.com

3 A. Long et N. Currie, *fotolog.book: A Global Snapshot for the Digital Age*, Londres, Thames & Hudson, 2006.

4 L. Le Meur, L. Beauvais, *Blogs pour les pros*, Paris, Dunod, 2005, p.1.

autoriser de multiples déclinaisons. Le photo(b)log, articulé autour de l'image, n'en demeure pas moins implicitement soumis à ce que Philippe Lejeune nomme le pacte autobiographique¹. L'auteur devrait s'engager à raconter sa vie dans un esprit de vérité en échange d'un regard loyal de la part de son lecteur. Mais la photographie complexifie ce pacte de par sa force connotative, sa caractéristique de processus créatif faisant appel à plusieurs sens mais également par la dimension complexe de significations qu'elle peut mobiliser. Pour Lev Manovich², la cyberculture, avec les nouveaux médias comme derniers vecteurs de son principe de « remixage » culturel, modifie les processus de production et de diffusion des œuvres. Les nouvelles technologies de l'information et de la communication apportent dès lors une nouvelle configuration culturelle. Or, si l'une des pratiques sociales liées à ces nouveaux médias, à savoir le blog, fait la part belle à la forme la plus classique de communication électronique qu'est le texte, il n'en demeure pas moins ouvert aux autres modes d'expressions dont l'image. Image et souvent photographie qui sont considérées selon une vision postmoderne. Omniprésence des références au passé, nouvelles harmonies issues d'amalgames d'éléments a priori hétéroclites, effacement de l'espace-temps et surtout rôle central de l'interprétation dans l'esthétique où auparavant le modernisme y plaçait l'auteur, sont autant d'indicateurs hérités de la fin des années 1970 et très présents dans la photographie actuelle. Et les photo(b)logueurs, à l'image de Warhol et de ses mêmes dans les années soixante, de commencer à utiliser les travaux des autres dans une sorte de recombinaison et/ou de déployer une photographie proche du quotidien sous une forme que l'on pourrait paradoxalement qualifier de « journal intime collectif ». L'amateur se rapproche donc de l'artiste.

Nouveaux amateurs

Au XVII^e et XVIII^e siècles, en France, l'Académie Royale permettait à tout qui professait du goût pour les arts de siéger en qualité d' « amateur » et ce, même s'ils ne pratiquaient pas la peinture ou la sculpture. L'usage du terme s'est au fil du temps déplacé du champ du goût à celui des pratiques entraînant par là même la substitution de la distinction amateur-artiste par celle d'amateur-professionnel

1 P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996.

2 L. Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge, MIT Press, 2001.

avec à la clef une dévalorisation sociale de la figure « d'amateur ». Pour la photographie, la pratique « en amateur » s'avère compliquée à définir de manière stricte. Si le travail de Brian Coe et Paul Gates¹ a permis de situer historiquement le début de la pratique à l'invention du gelatino-bromure d'argent par Richard Leach Maddox en 1871, sa typologisation s'est toujours débattue avec la notion de « commun » et la superficialité standardisante qui en découle. À l'inverse, pendant l'entre-deux-guerres, la photographie d'amateur fut considérée par certains dont Moholy-Nagy² comme symptomatique de la modernité des avant-gardes. Les techniques de prise de vue iconoclastes telles la plongée, la contre-plongée, les vues superposées, sur-exposées ou le décentrement du sujet sont autant d'entorses au formalisme en vigueur à l'époque chez les professionnels de l'image. Le phénomène se répète avec le Land Art³ où les œuvres éphémères ne deviennent durables que via les photographies qu'en réalisent les visiteurs. Pour Michel Frizot, la pratique d'amateur se distingue d'abord par l'usage des appareils portatifs, dits « à main », de manipulation facile, sans (ou avec très peu) de possibilités de réglages⁴. Avec la mutation numérique, on peut donc considérer que la photographie s'est transformée en phénomène ubiquitaire. La diffusion à large échelle des appareils numériques et à fortiori des photophones entraîne l'émergence d'une plus large catégorie « d'amateurs » dont la particularité est d'avoir toujours avec eux une machine à photographier. En cela, ils se rapprochent des professionnels traditionnellement seuls habilités à utiliser leurs appareils en toutes circonstances⁵. Avec environ un milliard de clichés numériques réalisés par jour dans le monde il n'est donc pas rare de voir l'amateur supplanter le professionnel dans les médias. Le phénomène n'est pourtant pas neuf, rappelons l'épisode à l'origine de l'association japonaise des photoreporters en 1951. Le quotidien Mainichi Shinbun avait alors publié l'image d'un accident ferroviaire réalisée par un simple passant

1 B. Coe, P. Gates, *The Snapshot Photograph: the rise of popular photography 1888-1939*, London, Ash and Grant, 1977.

2 L. Moholy-Nagy, *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1950.

3 Courant artistique de la fin des années 1960 qui cherchait à lier l'art et la vie en évitant de produire des oeuvres destinées à être admirées dans des musées.

4 M. Frizot, « La photographie d'amateur », in *Recherches en Communication*, 27, 2007, pp.93-103.

5 Avec ce que cela entraîne comme conséquences concurrentielles pour la profession.

déclenchant l'ire de la profession. Car c'est lorsque la tyrannie de l'évènement œuvre pour reprendre la terminologie de Dominique Wolton¹ que le mélange des pratiques devient la norme. Onze septembre 2001 ou attentats de Londres en 2005, la plupart des images diffusées par les quotidiens étaient l'œuvre d'amateurs, les professionnels étant arrivés après le bouclage des lieux par la police. Idem pour l'unique photo du cadavre du réalisateur Théo Van Gogh, couteau dans la poitrine. Réalisée par Aron Boksmas à l'aide son téléphone portable en novembre 2004, elle fit la première page du Telegraaf.

De cette multiplication d'instantanés saisissables « en un claquement de doigts » est né le terme *snaparazzi*, contraction de *snapshot* et de *parazzi* ou si l'on en revient au langage populaire anglais de l'amateur et du chasseur d'image. L'épisode Boksmas-Van Gogh a par ailleurs incité l'agence de presse néerlandaise Algemeen Nederlands Persbureau à mettre en place un site internet dédié aux amateurs désireux d'envoyer leurs photographies d'actualités avec la possibilité d'une contrepartie financière en cas de publication. CNN n'est pas en reste avec *ireport.com* dont la philosophie est *unedited and unfiltered news*, tandis que la BBC emploie désormais près de dix personnes à temps plein pour filtrer la production amateur. Dans la foulée, des agences spécialisées ont également vu le jour comme *scooplive.com* fondé par Mathieu Stefani. Présent à Londres lors des attentats de 2005, ce français voit défiler pour la première de l'histoire de la BBC un bandeau demandant aux téléspectateurs d'envoyer leurs documents des événements. Il n'en faut pas plus pour le décider d'en faire commerce. Le principe est simple : les documents enregistrés dans la banque d'images du site font l'objet de transactions sur la base d'un prix variant de 100 à 1 000 euros. *Scooplive* prélève 15 à 20 % du montant. Quant aux scoops, ils sont mis aux enchères pour des sommes allant de 3000 à plusieurs dizaines de milliers d'euros.

Face à l'émergence de ce « journalisme citoyen » désormais doté de ses propres récompenses (Nokia Citizen Journalism Award², ou

1 D. Wolton, « Les contradictions de l'espace public médiatisé » in *Hermès*, 10, Paris, 1991. pp.95-114.

2 La photographie montrant le bus londonien numéro 30 quelques instants après son explosion et diffusée par la BBC avant d'être reprise par de nombreux journaux remporta l'édition 2006 du prix.

Sony-Ericsson Camera-phone Image of the year), le monde en crise du photojournalisme avance la notion d'intentionnalité pour se différencier de ce qu'elle considère comme une concurrence déloyale. Michel Frizot¹ prête à l'amateur, dans sa définition traditionnelle, des intentions minimales ; celui-ci voudrait photographier l'instant même qui surgit tandis que le professionnel part à la recherche de l'évènement avec pour effet une adresse, une maîtrise de la technique et du champ visuel propice à une lecture. En termes économiques, l'augmentation du réservoir d'images disponibles déséquilibre la relation entre l'offre et la demande en défaveur du professionnel.

Mais tandis que ce binôme "réalité et spontanéité" prospère dans les médias, certains amateurs produisent afin d'alimenter leurs photo(b) logs plutôt que les banques d'images. Ainsi, sans atteindre la réflexivité d'un Jeff Wall lorsqu'il laissait ouvertement transparaître sa révolte contre l'ostracisme et l'oppression dont les minorités en Amérique du Nord étaient victimes, certains utilisent cette nouvelle forme d'expression comme une tribune de transmission, de contestation, de partage plus ou moins indirect d'une émotion, d'une sensation. Là où certains utilisent l'alphabet, d'autres préfèrent désormais l'image afin de s'exprimer. Ce qui est montré dépasse, dans l'esprit de celui qui l'affiche et le diffuse, le stade de photo-document. De même, dans le photo(b) log classique la vidéo est généralement absente. Paradoxal si l'on sait combien les performances artistiques contemporaines en vogue n'hésitent pas à mélanger photo et video presque sans distinction. Les photo(b) logs eux, ne semblent pas encore se confondre avec les vidéologs. Ces derniers possèdent d'ailleurs leur appellation propre : vlogs. Les phénomènes de convergence et d'hybridation tant présents dans le monde de l'art ne paraissent pas être la tendance lourde sur la toile.

Ce point de divergence suffit-il à suggérer le fait que la force du photolog réside dans l'aspect narratif qu'adjoint l'auteur à l'aspect descriptif d'une image fixe, et ce, de manière plus ou moins explicite ? Il y a toujours plus que la dénotation. Dans le cas présent, l'auteur, le « producteur », semble jouer de manière consciente sur les attitudes narratives du récepteur potentiel face à l'image. La dimension connotée est voulue, assumée et incontournable, parfois celle-ci intègre plusieurs

1 M. Frizot, « La photographie d'amateur », in *Recherches en Communication*, 27, 2007, pp.93-103.

niveaux de lecture car l'image a ici valeur de (pré)texte comme relate Philippe Marion¹ :

Il faut trouver du récit, même s'il se cache ! Toute image peut être vue/lue comme un récit, toute image peut être reçue récit. Elle peut alors devenir un prétexte à des développements narratifs (des assomptions dirait Arrouye) qui la dépassent. En quelque sorte, elle fonctionnerait à la manière d'un test de Rorschach » où le sujet aurait à exprimer l'histoire qu'il perçoit dans la tache image. Bien sûr, ce genre d'attitude de réception individuelle narrativisante est aussi affaire de contexte et d'influence. Nous sommes tous exposés à ce que Roger Odin appelle des « faisceaux de déterminations » qui garantissent une cohérence et une certaine homologie dans l'interprétation collective des messages, et à fortiori des messages médiatiques. Dès lors que les faisceaux de déterminations sont forcément mobiles et évolutifs, une attitude de réception narrativisante peut donc différer-dans son intensité, sa pertinence, sa légitimité- selon les lieux et les époques.

Certains photo(b)logs vont même plus loin. Les photographies montrées se posent en véritables énigmes/jeux de l'auteur avec le spectateur. Le binôme photo-titre se révèle n'être qu'un ensemble de clefs, souvent complémentaires, comme autant d'indices permettant de comprendre le vrai message, parfois à mille lieues de l'impression première suggérée par la photographie et/ou le titre pris individuellement. Le récit est ici, encore plus que dans une photographie, explicitement lié au vrai message que veut faire passer l'auteur. Virtuel voire inexistant. Se trouverait-on dès lors, pour reprendre la terminologie de Gauthier relayée par Marion, dans la systématisation d'une extrodétermination du sens dans ce genre de photologs ? Et cette extrodétermination qui, à l'origine nécessite une idée de mouvement suggérée visuellement, est ici statique car liée à une suggestion de sens et non de mouvement. L'image peut donc être parfaitement statique, une nature morte par exemple, tout en amenant à une extrodétermination de sens de par l'idée, la sensation, l'impression, le message cachée derrière. Par exemple la disparition d'un grand-père vivant à la campagne.

1 P. Marion, « Les images racontent-elles ? », in *Recherches en Communication*, 8, 1997, p.133.

Symptômes surréalistes

Ce jeu symbolique entre le dénoté et le connoté n'est pas sans rappeler l'entre-deux-guerres et les modifications qui s'opèrent dans la perception visuelle de l'homme lors de cette période. En France, la photographie nouvelle se veut proche du dadaïsme. Et lorsqu'André Breton, dans sa recherche de l'exploitable par le conscient, s'intéresse à l'inconscient, c'est tout naturellement qu'il intègre la photographie à sa réflexion comme langage d'expression de l'image et de la pensée surréaliste à venir. La filiation entre photographie et surréalisme est d'ailleurs soulignée par les surréalistes eux-mêmes qui s'accordent pour dire que la découverte de la photographie tient elle-même du surréalisme de par sa capacité à faire un arrêt sur image du monde. Pour autant, la production photographique du mouvement montre combien la pratique était à la fois actrice et témoin de leur quotidien. Les photos collectives sont autant de terrains de jeu, où les absents sont convoqués par photomontage, les parias extraits à la mode soviétique et les protecteurs, tels Baudelaire ou Apollinaire, fièrement mêlés au groupe. Au fil du temps, les images deviennent aussi hétéroclites qu'obsessionnelles. Ainsi Paul Eluard se fait cartophile, André Breton exerce sa plume en regard de photographies et Man Ray se réapproprie la production d'Eugène Atget en les réorganisant selon une mise en récit toute personnelle. La pratique ainsi développée n'est pas basée sur l'imitation de l'objet mais plutôt sur la création d'une réalité subvertie, d'un monde nouveau, en réorganisant les éléments représentés.

Paradoxalement, si cette relation particulière entre perception et re-présentation des choses se retrouve également dans les photo(b)logs, c'est l'importance donnée au regard du photographe qui permet aux images sans artifices d'être considérées potentiellement surréalistes. L'intention ne se trouve donc pas noyée dans un carcan formel strict. Brassai confiait d'ailleurs à France Bequette¹ :

Ils considéraient mes photographies «surréalistes», car elles révélaient un Paris fantomatique, irréel, noyé dans la nuit et le brouillard. Or, le «surréalisme» de mes images ne fut autre que le réel rendu fantastique par la vision. Je ne cherchais qu'à exprimer la réalité, car rien n'est plus surréel.

1 Cf interview de Brassai par France Bequette, *Culture et communication*, mai 1980.

Dans cet ordre d'esprit André Breton avait avancé dans son du surréalisme en ses œuvres vives¹ :

Il est aujourd'hui de notoriété courante que le surréalisme en tant que mouvement organisé, a pris naissance dans une opération de grande envergure portant sur le langage. A ce sujet on ne saurait trop répéter que les produits de l'automatisme verbal ou graphique qu'il a commencé par mettre en avant, dans l'esprit de leurs auteurs ne relevaient aucunement du critère esthétique. Dès que la vanité de certains de ceux-ci eut permis à un tel critère de trouver prise – ce qui ne tarda guère – l'opération était faussée et, pour comble, « l'état de grâce » qui l'avait rendue possible était perdu.

De quoi s'agissait-il donc ? De rien de moins que de retrouver le secret d'un langage dont les éléments cessassent de se comporter en épaves à la surface d'une mer morte. Il importait pour cela de les soustraire à leur usage de plus en plus strictement utilitaire, ce qui était le seul moyen de les émanciper et de leur rendre tout leur pouvoir. (o.c., p.165)

S'il traite principalement du langage verbal, revenant sur l'intention il ajoute :

L'attitude du surréalisme à l'égard de la nature est commandée avant tout par la conception initiale qu'il s'est faite de « l'image » poétique. On sait qu'il y a vu le moyen d'obtenir, dans des conditions d'extrême détente bien mieux que d'extrême concentration de l'esprit. Certains traits de feu reliant deux éléments de la réalité de catégories si éloignées l'une de l'autre que la raison se refuserait à les mettre en rapport et qu'il faut s'être défait momentanément de tout esprit critique pour leur permettre de se confronter. Cet extraordinaire grément d'étincelles, dès l'instant où l'on en a surpris le mode de génération et où l'on a pris conscience de ses inépuisables ressources, mène l'esprit à se faire du monde et de lui-même une représentation moins opaque. [...] Le monde, à partir de là, s'offre à lui comme un cryptogramme qui ne demeure indéchiffrable qu'autant que l'on est pas rompu à la gymnastique acrobatique permettant à volonté de passer d'un agrès à l'autre. (o.c. pp.170-171)

Or les interviews de photo(b)logueurs montrent que certains considèrent leur pratique comme égoïste, certains allant jusqu'à interdire les

1 A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris

commentaires, leur expression devenant à sens unique. Les énigmes véhiculées par leurs posts s'avèrent être très difficilement résolues par quelqu'un ne partageant pas les mêmes faisceaux de déterminations. Le nombre de récepteurs potentiels aptes à partager le code utilisé peut parfois être très réduit, voire nul. Il n'est d'ailleurs pas rare que les curieux utilisent un moteur de recherche afin de déchiffrer les secrets des posts. Car ces messages, petits récits de vie, renferment souvent des sensations qui, si elles n'avaient été exprimées par l'image, ne l'auraient sans doute pas été par le texte traditionnel, trop explicite, trop facile d'accès. Le photo(b)log se fait dès lors également et surtout dans certains cas, outil d'expression surréaliste. La photographie devient prétexte à l'expression presque automatique d'un état, d'un ensemble de sentiments, de sensations, souvent profondément ancré. Quelque chose d'assimilable à une Gestalt complexe. Gestalt complexe dont Mc Luhan qualifie les idéogrammes par opposition aux caractères arbitraires de l'alphabet phonétique. Citant Diringer et Innis ainsi que leurs ouvrages respectifs « The Alphabet » et « Empire and communications », Mc Luhan avance la supposition selon laquelle l'ère de l'électronique marquerait les limites de la technologie de l'alphabet. Soulignant le fait qu'Innis expliquait pourquoi l'imprimé suscite le nationalisme, et non pas le tribalisme, et pourquoi il suscite des systèmes de prix et des économies de marché qui ne peuvent exister sans lui. Et Mc Luhan d'ajouter¹ : « En un mot, Harold Innis fut la première personne à percevoir que les processus de changement dépendent étroitement des formes qu'emprunte la technologie des média. Ce sont donc des signes dénués de signification reliés à des sons qui n'en ont pas davantage qui donnent sa forme et son sens à l'homme occidental. »

La réflexion sur le photo(b)logs et la position interstitielle entre document et création que lui confère la rencontre du média photographique et de la blogosphère rencontre le surréalisme également dans son problème d'unification du mouvement. Les idées n'étant pas explicites, les productions se diversifient en tout point tandis que les thèmes et les techniques subissent trop d'influences diverses. La photographie surréaliste comme le concept de photo(b)log ne subsiste et n'évolue que par le groupe qui fait le lien.

1 M. MC LUHAN, *La galaxie Gutenberg 1, la genèse de l'homme typographique*, Paris, Gallimard, 1977, p.105.