



HAL
open science

Les "relecteurs d'images": une pratique artistique contemporaine de collecte, d'association et de rediffusion d'images photographiques

Natacha Détré

► To cite this version:

Natacha Détré. Les "relecteurs d'images": une pratique artistique contemporaine de collecte, d'association et de rediffusion d'images photographiques. Art et histoire de l'art. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2014. Français. NNT : 2014TOU20050 . tel-01229033

HAL Id: tel-01229033

<https://theses.hal.science/tel-01229033>

Submitted on 16 Nov 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse 2 Le Mirail (UT2 Le Mirail)

Cotutelle internationale avec :

Présentée et soutenue par :
Natacha Détré

Le 22 septembre 2014

Titre :

Les « Relecteurs d'images ».

Une pratique artistique contemporaine
de collecte, d'association et de rediffusion d'images photographiques. (Vol. I)

École doctorale et discipline ou spécialité :

ED ALLPH@ : Arts et Sciences des Arts

Unité de recherche :

Laboratoire LLA-CREATIS (EA 4152)

Directeur(s) de Thèse :

Mme Christine BUIGNET, professeure, Université Toulouse 2

Rapporteurs :

Mme Danièle MÉAUX, Professeure, Université Jean Monnet, Saint-Étienne

M. Christophe VIART, Professeur, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Autre(s) membre(s) du jury :

M. Jean ARNAUD, Maître de conférences HDR, Aix-Marseille Université

Mme Anne SAUVAGEOT, Professeur émérite, Université Toulouse 2

REMERCIEMENTS

Qu'il me soit permis ici de remercier sincèrement les membres du jury ainsi que les personnes ayant contribué d'une manière ou d'une autre à l'amélioration de ma recherche. Remerciements à Christine Buignet pour ses conseils, son accompagnement et son soutien constants ; remerciements à Anne Sauvageot et à Ainhoa de Federico pour avoir encouragé les prémises de cette aventure ; remerciements à Eric Baudelaire, Ludovic Burel, Hervé Coqueret, Céline Duval, Aurélien Froment, Pierre Leguillon, Régis Perray, Mathieu Pernot, Catherine Poncin et Eric Watier, pour leur temps et leur volonté de transmission lors de nos rencontres ; remerciements au laboratoire LLA-CREATIS et au laboratoire LISST/CERS ; remerciements à Martine Azam, Valentine Boé (Directrice du centre d'art La Cuisine à Nègrepelisse), Jérôme Dupeyrat, Michèle Galéa et toutes celles et ceux ayant partagé les conversations, les renseignements et les projets menés ensemble ; remerciements à Johanna Gaillard pour l'aide enthousiaste apportée lors des corrections finales ; et enfin, remerciements particuliers à Caroline Doveze et à Josée Détré, ainsi qu'à toute ma famille pour avoir accompagné patiemment cette étape importante de ma vie.

Résumé

Les « Relecteurs d'images ». Une pratique artistique contemporaine de collecte, d'association et de rediffusion d'images photographiques.

Cette thèse propose de définir une génération d'artistes dont la spécificité consiste à collecter, associer et rediffuser des images existantes, sans en transformer le contenu iconique. Pour tenter de cerner les caractéristiques de cette pratique, des entretiens ont été menés avec des artistes français contemporains : Eric Baudelaire, Ludovic Burel, Hervé Coqueret, documentation céline duval, Pierre Leguillon, Mathieu Pernot, Régis Perray et Eric Watier.

L'analyse des dispositifs plastiques qu'ils mettent en œuvre fait apparaître deux aspects susceptibles d'identifier la spécificité de leur travail : leur manière d'associer les images entre elles suscite de nouvelles interprétations entraînant leur relecture ; et leur pratique s'inscrit dans une phase transitoire entre l'ère de la reproductibilité technique des images et celle des technologies du numérique.

A travers une recherche scientifique pluridisciplinaire, il sera donc question d'étudier leurs processus de création depuis le choix des images jusqu'à la diffusion de leurs projets (I), d'analyser la polysémie des images et les possibilités d'en relire les signes (II) et enfin de comprendre comment s'agence leur position artistique entre deux époques techniquement marquées concernant les images (III).

Afin de les démarquer des autres générations réemployant des images, la thèse propose une nouvelle dénomination : les Relecteurs d'images.

Mots clés : Image ; photographie ; document ; reproductibilité ; relecture ; interprétation ; appropriation ; iconographe ; dispositif ; livre d'artistes ; art contemporain.

Abstract

The « Rereaders of pictures ». A contemporary art practice of collecting, associating and redistributing photographs.

This thesis proposes to define a generation of artists whose specificity is to collect, associate and rerun preexisting pictures without transforming their iconic contents.

In order to elaborate their characteristics, several french contemporary artists were interviewed: Eric Baudelaire, Ludovic Burel, Hervé Coqueret, documentation céline duval, Pierre Leguillon, Mathieu Pernot, Régis Perray and Eric Watier.

The analysis of their artistic devices highlights two major trends that could define the particularity of their work: their way of associating the pictures with each other offers new possibilities of interpretation that leads to a second reading of the pictures; and their practice is taking place during the transition between the eras of image reproduction techniques and numerical techniques.

Within the scope of a multi-field scientific research, it shall be necessary to study their creation process from the choice of the pictures to the distribution of the projects (I), to analyse the polysemy of the images and the possibility of reading again their signs (II), and finally to understand how their artistic position is set between two technically marked periods as regard to pictures (III).

In order to distinguish this generation of artists from others generations of artists reusing images, the thesis suggests a new naming : the "Rereaders of pictures".

Keywords : image ; picture ; document ; reproductibility ; rereading ; interpretation ; appropriation ; iconograph ; artists'book ; contemporary art.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	p.8
PRESENTATION DES ARTISTES DU CORPUS	p.17
I. COLLECTER, ASSOCIER, DIFFUSER : LES DISPOSITIFS MIS EN PLACE PAR LES RELECTEURS D'IMAGES	p.22
A. LES IMAGES COLLECTEES	p.28
1. Voir au dedans des images.....	p.28
2. Désirer /choisir.....	p.32
B. CLASSER, C'EST PENSER	p.51
1. L'archive.....	p.52
2. La collection.....	p.57
3. La documentation.....	p.60
4. L'accumulation et la base de données.....	p.63
C. LES MODES D'UTILISATION DES IMAGES	p.66
1. Le montage.....	p.67
2. Le collage.....	p.73
3. La série.....	p.76
4. L'atlas.....	p.79
D. LES DISPOSITIFS DE REDIFFUSION DES IMAGES EXISTANTES	p.84
1. Le cadre.....	p.85
2. L'écran.....	p.92
3. La table.....	p.99
4. La planche.....	p.103
5. L'édition.....	p.106
II. RELIRE L'IMAGE EXISTANTE	p.115
A. LA POLYSEMIE DE L'IMAGE ET LES POSSIBILITES D'INTERPRETATION	p.117
1. L'approche sémiologie.....	p.119
2. Entre code et culture.....	p.130
3. Les différentes temporalités de l'image.....	p.138
B. LA RELECTURE D'IMAGE ET LES OPERATIONS DE DEPLACEMENT	p.155
1. Changer l'image sans la changer, déplacement contextuel des images collectées.....	p.157
2. Le déplacement des signes à travers le format et le support.....	p.164
3. Remédiation des dispositifs plastiques.....	p.168
C. LES ENJEUX DE LA RELECTURE D'IMAGE	p.175
1. Un voyage à travers les signes.....	p.176
2. Image et transmission de la connaissance.....	p.183
3. Enjeux poétiques, critiques et politiques.....	p.193

III.	UNE POSITION ARTISTIQUE ENTRE DEUX EPOQUES.....	p.206
A.	ENTRE DEUX EPOQUES ARTISTIQUES.....	p.208
1.	La parenté, l'héritage et la famille.....	p.209
2.	La filiation artistique des Relecteurs d'images.....	p.234
3.	Une « signature relationnelle ».....	p.240
B.	DEUX EPOQUES TECHNIQUEMENT OPPOSEES.....	p.248
1.	De l'argentique au numérique.....	p.250
2.	Du contenu ancien à l'immédiateté connectée.....	p.270
C.	LES ENJEUX SOCIETAUX ET LA VALEUR ARTISTIQUE.....	p.287
1.	La gratuité et l'autoproduction.....	p.288
2.	Prendre le droit : question d'auteur.....	p.295
	CONCLUSION.....	p.306
	BIBLIOGRAPHIE.....	p.320
	INDEX DES NOMS.....	p.334
	TABLE DES MATIERES.....	p.336

INTRODUCTION

La présente thèse s'inscrit dans une démarche universitaire et professionnelle orientée vers des questionnements liés à la condition du document dans l'art contemporain et à sa reconnaissance par les institutions. Après avoir travaillé plusieurs années dans des projets d'exposition d'art contemporain¹ qui mettaient en avant le document, la photographie vernaculaire et/ou qui interrogeaient le statut des images, j'ai entrepris une réflexion sur les relations ambivalentes de la photographie documentaire avec l'art à travers l'histoire des vingtième et vingt-et-unième siècles. La photographie constitue en effet un objet d'étude privilégié au regard de son histoire et des évolutions successives de sa considération en tant que forme artistique à part entière. Il a fallu près d'un siècle de débat, d'analyses et de contre-analyses pour considérer la photographie documentaire en tant que genre artistique à part entière. Ce sont ces évolutions qui m'intéressent et je souhaitais comprendre comment la perception d'une chose peut évoluer en fonction de contextes différents. En quoi une image vernaculaire, telle qu'une carte postale par exemple, qui n'a *a priori* de raison d'être que par sa fonction épistolaire, peut-elle devenir un objet artistique à part entière dans un autre contexte ? Je cherche à savoir ce qu'il se passe dans la transformation de la perception.

Dans les formes artistiques les plus radicales tel que les *Ready made* de Marcel Duchamp, l'objet manufacturé, produit en grande quantité par des machines, selon des modèles enregistrés peut devenir une œuvre d'art parce que l'artiste l'a choisi et déplacé de son contexte initial vers celui de l'art. Le processus artistique est complexe malgré les apparences et se joue d'un système de validation des œuvres qui passe par différentes étapes. Mais comment s'opère le passage du non artistique à l'artistique ? Que se joue-t-il dans cette opération intellectuelle de considération des choses ? Le choix

¹ - Société Anonyme, Le Plateau / Frac Ile-de-France, 2007.

- *El archivo universal, la condicion del documento y la utopía fotográfica moderna*, MACBA, Barcelone, 2008.

- Images et Mirages @ Nanosciences, Université Toulouse-Le Mirail, 2010.

visionnaire du commissaire d'exposition, la validation par l'institution spécialisée en art et sûrement l'effet du temps peuvent engendrer de la valeur ajoutée aux objets qui prennent par conséquent le statut d'œuvre d'art. Dans le domaine des images, les glissements successifs de statut – allant de celui de document d'information à celui d'archive, et à celui d'œuvre d'art – sont au cœur de ma recherche.

En ce sens, le monde des images photographiques est un objet d'étude des plus riches à plusieurs égards. Depuis la création du médium photographique au dix-neuvième siècle, la production et la diffusion exponentielle d'images de toutes sortes ont plongé notre société dans un régime de visibilité de plus en plus accaparant. Les artistes se sont emparés du phénomène de reproductibilité intensif en interrogeant cette multitude croissante selon les aspects prédominants de leur temps. Un petit nombre d'entre eux ont choisi de ne pas ajouter de nouvelles images à cette société des images, en utilisant celles déjà produites. Je me suis intéressée longuement aux pratiques artistiques de recyclage d'images que l'on peut observer de plus en plus souvent dans les expositions, aussi bien françaises qu'internationales.

Il existe des démarches artistiques de collecte et d'utilisation d'images photographiques existantes récurrentes dans l'histoire de l'art, qui opèrent une décontextualisation de leur diffusion initialement prévue. Depuis le début du vingtième siècle jusqu'à la période actuelle, plusieurs générations d'artistes se sont ainsi succédées, ajoutant leur empreinte dans une société en perpétuelle évolution. Il semble que depuis la dernière décennie du vingtième siècle, une génération particulière utilise des images hétérogènes à des fins diverses, correspondant à l'époque dans laquelle elle s'inscrit et générant des caractéristiques identifiables, assez semblables les unes aux autres. Des pratiques artistiques actuelles abordent les images existantes en créant de nouveaux liens entre elles, de manière intemporelle, non hiérarchique et sans transformer la représentation initiale.

Alors que les générations précédentes utilisaient les images en tant que matière première leur permettant souvent de critiquer les systèmes institutionnels artistiques et sociétaux, en cette fin de vingt-et-unième siècle, une nouvelle génération d'artistes est apparue avec une approche respectant davantage le l'image photographique d'origine tout en lui insufflant de nouvelles

interprétations. Ces pratiques artistiques engendrent de nouvelles interprétations possibles des images révélant ainsi un potentiel latent. Cette génération les combine les unes aux autres selon des modalités identifiables mettant en valeur les images d'origine et proposant des significations nouvelles.

Ainsi, les projets que nous allons étudier dans cette thèse ont pour point commun de mettre au centre de la création des images photographiques « déjà là », collectées pour l'occasion. Les images avec lesquelles les artistes de cette génération créent ne correspondent pas aux images habituellement exposées dans les institutions artistiques (photographies documentaires, plasticiennes, etc.). Il s'agit d'images vernaculaires fonctionnelles, soit distribuées en masse dans les médias et la société (publicités, cartes postales, etc.), soit restreintes à la sphère privée (photographies de famille). Les images choisies sont majoritairement anciennes et véhiculent volontairement des aspects positifs de la vie et de l'humain selon une vision correspondant davantage à celle de l'après-guerre. Elles sont restituées de différentes manières, mais elles ne sont que très rarement retouchées dans leur cadrage, leur composition et les éléments plastiques et iconiques de leur représentation. Les artistes n'interviennent pas outre mesure sur les images sauf dans le cadre d'une restauration de celles qui auraient subi l'impact du temps ou diverses dégradations. Ces artistes peuvent user de différents types de collectes plus ou moins formelles (archivage, collection, documentation, accumulation, etc.), de reproductions (photographie de photographie, numérisation, photocopie, etc.) et de restitutions (changement de support, agrandissement, diaporama, vidéo, etc.). Le mode d'exposition peut varier de l'édition à la projection, de la sculpture à la vidéo, de l'accrochage classique à l'installation. Les images sont montrées en série ou simplement associées, mais elles ne sont jamais – ou que très rarement – exposées seules. Il sera question ici de faire une typologie des ensembles d'images ainsi collectées et de révéler les différentes manières de les exploiter dans les productions artistiques.

L'hypothèse de ce mémoire pose qu'il existerait un ensemble d'artistes collectant, associant et rediffusant des images existantes correspondant à une génération spécifique dans l'histoire des démarches artistiques recyclant des

images « déjà là ». Elle apparaîtrait à la jonction de deux périodes capitales pour les images, c'est-à-dire à la fin de l'ère de la reproductibilité technique des images dont l'impression est le mode de diffusion principal et au début de l'ère postindustrielle où l'image devient numérique et où les technologies de mises en réseau bouleversent les comportements et changent radicalement la perception des images. Il s'agit ici de définir le caractère particulier et forcément transitoire d'une position d'entre deux époques de l'utilisation de la photographie dans l'art contemporain, qui se caractérise par la création de dispositifs qui permettent de relire les images existantes.

Pour tenter de démontrer la pertinence de cette hypothèse, plusieurs préalables étaient nécessaires, parmi lesquels le choix d'un corpus principal d'artistes. Après avoir réalisé un tour d'horizon d'expositions vues en France et relevé un certain nombre d'œuvres correspondant aux caractéristiques envisagées, il s'est avéré qu'un corpus d'artistes se détachait : Eric Baudelaire, Ludovic Burel, Hervé Coqueret, documentation céline duval², Pierre Leguillon, Mathieu Pernot, Régis Perray, Eric Watier, dont des démarches artistiques coïncident avec les critères évoqués précédemment comme marques d'une tendance spécifique. Cette liste n'est pas exhaustive et nous pourrions envisager d'y introduire encore bon nombre d'artistes français et internationaux s'intéressant à la question et faisant partie de la même génération. Alors qu'il existe très peu de publications ou d'articles universitaires à leur propos, il a fallu inventer les outils d'analyse de leurs pratiques, d'où est née l'idée de mener des entretiens avec chacun d'eux. Pour des questions de commodité et d'accessibilité, j'ai choisi des artistes français afin de pouvoir suivre plus facilement leur travail et de les rencontrer. Les entretiens ont révélé de nouvelles pistes de réflexion sur ces pratiques, notamment à travers la compréhension de leur processus de création, il est apparu qu'ils mettaient en place de véritables dispositifs de relecture des images. Il existe dans leur conception et leur usage des images quelque chose qui dépasse de loin la matière première qu'elles constituent. Les images revivent à travers leurs dispositifs et c'est une des caractéristiques du travail de cette génération d'artistes. C'est pourquoi il sera aussi en grande

² Céline Duval a adopté pour nom d'artiste « documentation céline duval » depuis 1998. Il s'agit pour elle de mettre en avant sa pratique autour de l'image et de la documentation qui sont au centre de son travail.

partie question de délimiter les particularités de cette génération d'artistes qui créent des dispositifs en réutilisant des images existantes.

A partir de la transcription de ces entretiens, il s'est avéré que certaines hypothèses se sont validées : il existe bien une génération de créateurs qui interrogent le statut des images et dont les pratiques artistiques évoluent à l'époque d'un passage entre deux ères techniquement différentes. En revanche, d'autres artistes, initialement sélectionnés dans le corpus et avec qui j'ai réalisé des entretiens ont dû être retirés car leur pratique ne correspondait pas exactement aux critères mentionnés précédemment. Par exemple, dans son travail actuel, Catherine Poncin collecte des photographies d'albums de familles du Maroc, elle acquiert encore des photographies diverses dans des brocantes, qu'elle re-photographie et utilise en les associant avec d'autres photographies. Jusque-là, l'usage correspond à notre propos, si ce n'est que l'artiste fractionne les images d'origine en les recadrant, de sorte qu'il devient difficile de reconnaître le motif original. Certains des projets artistiques semblaient correspondre tout à fait aux critères recherchés, comme les travaux d'Aurélien Froment, mais il s'est avéré lors de l'entretien mené avec lui, qu'il associait des images hétérogènes qu'il remet lui-même en scène afin de créer de nouvelles images en imitant celles existantes. Il s'agit par conséquent d'un véritable travail de photographe et non celui de collecteur d'images.

Afin de définir une génération d'artistes identifiable, il a fallu trouver un terme susceptible de les désigner et de condenser leurs particularités au regard des autres générations. Pour ce faire, j'ai choisi de les nommer les « Relecteurs d'images », car ce nom générique semble correspondre à leurs propositions de nouvelles interprétations des images collectées. L'expression s'inspire directement de mes rencontres avec Céline Duval (artiste faisant partie du corpus) qui parle souvent de « relecture d'images » afin de définir la manière dont elle aborde sa démarche artistique. En choisissant d'utiliser des images existantes, ces artistes offrent en effet la possibilité de les « relire ». Mais ce terme de « relecture » par rapport aux images et à leurs combinaisons tient aussi sa genèse des écrits de Georges Didi-Huberman à propos de l'Atlas Mnémosyne d'Aby Warburg, qu'il évoque ainsi :

« S'il est vrai que l'atlas Mnémosyne constitue une part importante de notre héritage – héritage esthétique puisqu'il invente une forme, une nouvelle façon de disposer les images entre elles ; héritage épistémique puisqu'il inaugure un nouveau genre de savoir –, s'il est vrai qu'il continue de marquer en profondeur nos façons contemporaines de produire, d'exposer et de comprendre les images, nous ne pouvons, avant même d'en esquisser l'archéologie et d'en explorer la fécondité, faire silence sur sa fragilité fondamentale. L'atlas warburgien est un objet pensé sur un pari. C'est le pari que les images, assemblées d'une certaine façon, nous offriraient la possibilité – ou, mieux, la ressource inépuisable – d'une relecture du monde. Relire le monde : en relier différemment les morceaux disparates, en redistribuer la dissémination, façon de l'orienter et de l'interpréter, certes, mais aussi de la respecter, de la remonter sans croire la résumer ni l'épuiser³. »

Les nouvelles interprétations, qu'entraîne la relecture, apparaissent à différents niveaux des signes contenus dans les images (formels, conceptuels, culturels, contextuels, etc.) et cela souligne à quel point les images sont polysémiques. Mais pour qu'elle puisse être « relue », nous devons nous entendre sur le fait qu'une image puisse être d'abord « lue ». Ce sont les signes que contiennent les images et les relations entre eux qui peuvent être lus et susciter de nouvelles interprétations. Selon Charles Sanders Peirce : « Un signe est donc un objet qui est en relation avec son objet d'une part et avec un interprétant d'autre part, de façon à mettre l'interprétant en relation avec cet objet, correspondant à sa propre relation avec cet objet⁴. » De la sorte, qu'il s'agisse d'un objet écrit ou d'un objet visuel, ils contiennent dans les deux cas des signes qu'il est possible d'interpréter au regard de l'objet dont il est question. Bien que n'étant pas constituée d'un alphabet ni d'un vocabulaire rigoureux, une image peut être lue. Il existe différents niveaux de lecture/relecture : la lecture/relecture des représentations et de leurs signes iconiques ; une lecture/relecture du médium et de ses différents supports ; et une

³ Georges Didi Hubermann, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, L'œil de l'histoire 3, Les éditions de Minuit, Paris, p. 20.

⁴ Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, éditions du Seuil, Paris, 1978, p. 31.

lecture/relecture culturelle, celle de la photographie, des médias, de l'art, de la société.

Alors qu'aujourd'hui le monde visuel domine la société de l'information au détriment de l'oral et de l'écrit, il semble que dans sa *Petite histoire de la photographie* (1931), Walter Benjamin ait prédit l'importance de savoir lire les épreuves photographiques en s'appuyant sur la célèbre citation de László Moholy-Nagy : « L'analphabète de demain ne sera pas celui qui ignore l'écriture, a-t-on dit, mais celui qui ignore la photographie⁵. »

Relire, ne signifie pas forcément changer l'image et c'est justement ici que se situe la subtilité du terme. En effet, les projets artistiques choisis usent tous de l'image sans en transformer la représentation iconique, malgré parfois des changements de supports et de formats. Relire, c'est donc lire de nouveau sans changer le texte original, mais la relecture est porteuse de nouvelles interprétations au regard de la décontextualisation spatio/temporelle qui s'est opérée entre la lecture initiale et la relecture. Ainsi, à la relecture, le contenu des signes ne change pas, mais sa perception évolue tout de même ; par conséquent, paradoxalement, il change sans changer. Cette façon de relire les images existantes constituerait alors la particularité des artistes de cette génération.

En fonction de l'analyse des propos des artistes et de leurs projets artistiques, un plan de travail et des points fondamentaux ont été mis en place. Cette recherche s'inscrit dans l'étude de démarches artistiques ultra-contemporaines à propos desquelles il existe encore très peu d'écrits universitaires. C'est pourquoi j'ai choisi d'aborder une approche pluridisciplinaire afin de montrer que les Relecteurs d'images forment bien une génération d'artistes particulière. De la sorte, les chapitres abordent des thèmes relevant de la sociologie avec l'approche des réseaux interpersonnels, de la philosophie et l'histoire autour des écrits de Michel Foucault, de l'histoire de l'art avec Georges Didi-Huberman et Aby Warburg, du droit de la propriété intellectuelle, de la sémiologie avec

⁵ László Moholy-Nagy, "Fotografie ist Lichtgestaltung", *Bauhaus*, vol. II, n° 1, janvier 1928, p. 2-9 [traduction française par C. Wermester, "Photographie, mise en forme de la lumière", in *László Moholy-Nagy. Compositions lumineuses, 1922-1943*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1995, p. 193-197].

l'approche de Charles Sanders Peirce, ou encore de la médiologie autour des écrits de Louise Merzeau et Régis Debray.

Il s'agit par conséquent, dans cette thèse inscrite en « sciences de l'art », d'aborder la pratique des Relecteurs d'images non pas au regard d'une seule discipline, mais plutôt de former une approche pluridisciplinaire qui révèle les spécificités de ces pratiques artistiques.

La thèse est composée de deux volumes : celui du mémoire (texte seul) et celui des annexes, constituées des illustrations et de la transcription des entretiens. Dans ce second volume, le lecteur trouvera des reproductions de travaux des huit artistes choisis, mais aussi d'une quinzaine d'autres dont il sera question dans la thèse. La suite des annexes est consacrée aux entretiens réalisés avec les Relecteurs d'images de ce corpus, et qui serviront de source d'informations privilégiée tout au long de la thèse. Une grille d'entretien (reproduite également) a été réalisée afin de servir de base de questionnement, mais elle a, dans chaque cas, été adaptée au profil des artistes. Elle aborde leur parcours artistique, leur pratique de collecte, d'association et de production ; leur rapport aux images, au monde de l'art et aux questions d'auteur. Certains extraits de ces entretiens ponctueront donc les différents chapitres de la thèse. Afin de respecter le caractère documentaire de ces dialogues oraux, le choix a été fait de préserver la retranscription telle quelle, ce qui engendre parfois des répétitions, des phrases inachevées ou des tournures de phrases quelque peu familières – le lecteur voudra bien nous en excuser.

Afin de saisir les particularités de cette génération d'artistes, le volume du mémoire se divise en trois parties. Dans un premier temps, il sera question de comprendre leur processus de création en analysant la poïétique de leurs projets depuis la collecte à travers le choix d'images, les processus de classement mis en œuvre jusqu'aux dispositifs mis en place afin d'en assurer la rediffusion.

Dans une seconde partie, il sera question de comprendre en quoi les images photographiques peuvent particulièrement révéler de multiples interprétations en fonction de leurs signes et comment leur vie évolue au gré des multiples diffusions à travers les médias. Ainsi, nous montrerons pourquoi on peut parler

de relecture en ce qui concerne une image et quels en sont les enjeux singuliers. Enfin, dans la dernière partie, nous aborderons la question de génération afin d'inscrire la pratique des Relecteurs d'images dans leur époque et de montrer qu'en tant que génération, ils possèdent un héritage sur lequel s'appuyer et en même temps, ils ont déjà engendré leur propre filiation artistique. Il s'agira également de comprendre les particularités de la transition médiologique dans laquelle ils évoluent et comment ils coordonnent leurs projets en fonction de celle-ci ; enfin seront pris en compte les enjeux sociétaux dans lesquels ils s'inscrivent au regard du droit et de la matière illimitée et gratuite qu'ils emploient.

Toutefois, avant d'entreprendre cette étude, nous allons présenter brièvement les huit artistes du corpus de cette thèse, en donnant déjà quelques indications sommaires sur leurs démarches.

PRESENTATION DES ARTISTES DU CORPUS

Éric Baudelaire est né en 1973 à Salt Lake City dans l'Utah aux États-Unis. Il vit et travaille à Paris. L'artiste a partagé son temps entre la France et les États-Unis et entre ses études de doctorat en Sciences Politiques et sa pratique de la photographie amateur. Cette connaissance du monde politique international se reflète aujourd'hui dans chacun de ses projets. Il interroge le statut des images à travers leur potentiel narratif dans des événements et des contextes géopolitiques opposés. De manière générale, il questionne une société n'ayant pas d'existence juridique officielle à cause de conflits géopolitiques internationaux et comment il est dès lors possible de les représenter visuellement. L'usage des images est prédominant dans son travail et certains de ses projets les plus importants sont réalisés à partir d'images existantes. Il s'agit d'une des facettes de son travail, mais les quelques œuvres allant dans cette direction sont assez représentatives de la génération des Relecteurs d'images. On s'intéressera dans cette thèse à son projet *The Makes*⁶ (Cf. annexes, figure 1 et 2) et particulièrement à la manière dont il y articule des images d'exploitation de films japonais des années cinquante dans une fausse interview filmée d'un critique de cinéma racontant le tournage d'un film qui n'a pas eu lieu. Sa relecture induit donc un effet fictionnel tout en respectant la réalité des documents empruntés.

Ludovic Burel est né à Lille en 1968. Il vit et travaille à Grenoble. Il a débuté par des études universitaires dans les domaines de la littérature et de la philosophie. Sa pratique artistique s'est développée tardivement en 1997, mais se nourrit de son intérêt pour les sciences humaines et sociales et pour le multimédia. L'artiste questionne la reproductibilité des images à travers les médias, le statut des images et la manière dont elles sont diffusées à travers l'édition, le film, la performance, l'installation et les médias numériques. Travaillant presque exclusivement avec des images et des documents existants, collectés autant sur Internet que dans des archives publiques ou

⁶ Éric Baudelaire, *The Makes*, 2010, photographies trouvées, pages déchirées, plexi, acier et tubes fluorescents, Courtesy des galeries Greta Meert, Bruxelles et Elisabeth Dee, New York et les soutiens de la Villa Kujoyama et Cultures France.

privées, Ludovic Burel interroge la machine servant à la reproduction des images. Il questionne également leurs modes de diffusion, l'idée d'auteur et du copyright et le piratage de données. Qu'il s'agisse d'exploration d'archives imprimées ou numériques, les images à partir desquelles il travaille font partie intégrante de ce vaste monde médiatique avec lequel il se crée des bases de données visuelles ou textuelles qu'il explore dans sa démarche artistique de manière sociologique et anthropologique.

Hervé Coqueret est né en 1972 à Senlis. Il vit et travaille à Paris. Il est diplômé de l'École des Beaux-Arts de Nantes en 1999. Il est à la fois artiste et réalisateur de film. Passionné par les images fixes et en mouvement, l'artiste s'intéresse particulièrement aux images du cinéma d'action, aux affiches de films et aux images d'exploitation de film qu'il déploie en passant du 2D de l'image au 3D de la sculpture ou des installations. Il déconstruit le dispositif cinématographique afin d'en révéler la matérialité à travers les créations qu'il met en place. Le cinéma, ses processus techniques, son imagerie et son décorum sont au cœur du travail de l'artiste. « Mon projet tourne autour des images dans leurs relations entre elles et dans leur potentiel à nous raconter une histoire⁷ ». Hervé Coqueret travaille avec des images collectées comme celles extraites de centaines de films dans son projet *Plan d'évasion* (Cf. annexes, figure 11), des images d'exploitation de film et de tournages, des pochettes de cassettes vidéo, des affiches, et des images découpées dans des revues spécialisées en cinéma.

Céline Duval, qui a pris pour nom d'artiste « **documentation céline duval** » (formulation que nous adopterons désormais) est née en 1974 à Saint-Germain-en-Laye. Elle vit et travaille à Houlgate dans le Calvados. Elle est diplômée de l'École des Beaux-Arts de Nantes en 1998. Elle développe un travail artistique qui explore le monde principalement à travers les images existantes. Sa collecte abondante d'images – chinées durant des années dans des marchés aux puces, découpées soigneusement dans des magazines ou encore choisies méticuleusement dans des albums de familles – constitue une

⁷ Hervé Coqueret, extrait du dossier de presse de l'exposition « Aujourd'hui dans cette île », 11/12/2009 au 20/03/2011, au Pavillon blanc Médiathèque, Centre d'art de Colomiers.

matière première dans laquelle l'artiste opère une relecture singulière des traces du passé. Le monde des images ainsi collectées forme une documentation constitutive d'une mémoire collective à travers le temps, figée par l'appareil. Ces images, par-delà leur territoire, par-delà leur époque d'origine, reflètent une société en mouvement à partir de laquelle le filtre choisi par l'artiste renvoie à des questions existentielles. Opérant par montages visuels et/ou conceptuels dans ses éditions et ses expositions, elle invite le public à voyager à travers les signes latents de la photographie. Prendre le temps du regard à une époque où les images défilent permet de sublimer ces réminiscences du passé. La démarche artistique de documentation Céline Duval correspond toute entière au terme de Relecteur d'images. Bon nombre de ses projets seront évoqués dans cette thèse.

Pierre Leguillon est né en 1969 à Nogent-sur-Marne. Il vit et travaille entre Paris, Bruxelles, les Etats-Unis et la Suisse. Après des études en Arts plastiques à l'Université de Paris-1, Pierre Leguillon souhaite se diriger vers la critique d'art et organiser des expositions, mais sa pratique ambiguë entre art et critique l'amène peu à peu à prendre la posture d'artiste. Il explore les failles du système de diffusion de l'art, notamment par l'intermédiaire de la reprise de gestes artistiques ou de documents photographiques qu'il re-photographie. Les notions de projection, d'écran et de réactivation sont au cœur de sa pratique artistique qui explore le monde des images existantes à travers de multiples collections. Sous la forme de diaporamas, d'installations, de performances ou de dispositifs déambulatoires, l'artiste explore le monde des images qui constitue son matériau de prédilection. Il s'agit pour lui de perpétuer la vie de ces images en les faisant « dialoguer » entre elles à travers des montages narratifs.

Mathieu Pernot est né en 1970 à Fréjus, il vit et travaille à Paris. Il réalise ses études à l'Ecole Nationale Supérieure de Photographie d'Arles dont il est diplômé en 1996. Il est avant tout photographe, mais ses interrogations constantes autour de l'identité, de la mémoire et de la transmission, l'ont amené, entre autres, à explorer le monde des photographies existantes, celui des archives et de l'histoire visuelle. Il s'intéresse à l'approche documentaire et

analytique des images qui regardent toutes vers un passé aux répercussions actuelles. Avec *Le meilleur des mondes* (Cf. annexes, figures 44 à 48), *Les Témoins* (Cf. annexes, figures 50 à 51), *Un camp pour les Bohémiens* (Cf. annexes, figures 52 à 56) ou *Le Meilleur des mondes* (Cf. annexes, figures 44 à 48), l'artiste travaille soit à partir d'archives existantes, soit avec un matériel visuel qu'il assemble et qui devient archives.

Régis Perray est né en 1970 à Nantes où il vit et travaille. Il est diplômé en 1997 à l'Ecole des Beaux-Arts de Nantes. Sa pratique artistique est particulière dans ce corpus d'artistes puisqu'en effet il s'est orienté vers l'exploration d'un thème spécifique : les sols, en relation avec le nettoyage et l'entretien. Il développe sa pratique autour d'inventaires, de performances, de photographies, de vidéos et d'installations dont l'objectif est par exemple de balayer une route dans le désert égyptien, de ramasser les poubelles de la ville de Nantes, de nettoyer des tombes abandonnées, etc. L'artiste entreprend des chantiers à lui seul qui semblent relever quasiment du mythe de Sisyphe. Le projet qui nous intéresse en particulier concerne *Le Mur des sols* (Cf. annexes, figures 59 et 60), qui constitue une sorte d'archéologie topographiques des sols du monde entier découpés dans des magazines de géographie depuis ses études à l'Ecole des Beaux-Arts et qu'il continue aujourd'hui.

Enfin **Eric Watier** est né en 1963 à Bayonne. Il vit et travaille entre Montpellier et Rennes. Architecte de formation, il poursuit son parcours artistique en réalisant un post-diplôme à l'Ecole des Beaux-Arts de Rennes où il s'intéresse particulièrement à la notion de paysage, avant de faire un DEA d'Histoire de l'art où il explore l'idée du don dans l'art contemporain. Il a présenté une thèse de doctorat en Esthétique et sciences de l'art à l'Université de Rennes-2 en 2014, sous le titre de : « L'œuvre d'art à l'époque de sa discrétion technique ». Depuis plus de vingt ans, l'artiste explore le monde de l'imprimé et du numérique à travers les éditions, les photocopies et la copie, l'usage des images et leur statut dans leurs différents modes de diffusion et interroge la propension des mots à faire image. Il collecte à ce titre des milliers d'images diffusées gratuitement dans la sphère publique, au départ sous leur forme imprimée, puis peu à peu sous leur forme numérique. La gratuité, depuis la

collecte jusqu'à la diffusion de ses travaux fait partie intégrante de son processus créatif et de sa démarche conceptuelle.

I. COLLECTER, ASSOCIER, DIFFUSER : LES DISPOSITIFS MIS EN PLACE PAR LES RELECTEURS D'IMAGES

Dans cette première partie, il sera question du protocole plastique mis en œuvre par les Relecteurs d'images. Nous partirons de l'hypothèse qu'ils mettent déjà en place différents dispositifs successifs à travers le processus créatif qui mène à la réalisation finale des œuvres d'art. La première particularité des Relecteurs d'images réside dans le fait qu'ils collectent des images existantes. Mais outre les choix qu'implique ce processus, travailler à partir d'un tel matériel requiert de mettre en place un dispositif particulier afin de produire des œuvres. Ce chapitre s'intéresse donc à ce qui fait la particularité du processus créatif de ces Relecteurs d'images. Nous partirons du principe qu'il existerait plusieurs dispositifs intrinsèques à leurs œuvres, et bien que seul le dispositif d'exposition soit accessible au public, les autres dispositifs restent sous-jacents et nourrissent l'œuvre visible.

Mais avant d'entrer concrètement dans ce qui fait dispositif pour ces artistes en particulier, précisons ce que l'on entend par *dispositif*. Nous nous positionnerons ici dans la lignée de ce que l'on désigne comme l'« Ecole de Toulouse ⁸ », initiée par Stéphane Lojkin, Marie-Thérèse Mathet, Philippe Ortel et Arnaud Rykner. Cette école propose une critique et une application aux champs artistiques (Littérature, théâtre, arts visuels, etc.) des théories du dispositif conçues par Michel Foucault, Jean-François Lyotard et Gilles Deleuze. L'usage courant du terme « dispositif » apparaît dans les sciences humaines et sociales dans les années soixante-dix chez Michel Foucault. Ce dernier l'envisage comme le « réseau » qu'il est possible de tracer entre les différents éléments :

⁸ L'appellation « Ecole de Toulouse » émane de Bernard Vouilloux qui l'a ainsi désignée dans « La Critique des dispositifs », in Critique, n°718 : Pensée du style, style de pensée, Les éditions de Minuit, 2007.

« [d'] un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit, aussi bien que du non-dit⁹. »

Nous avons ici l'idée primordiale qu'un dispositif est un ensemble d'éléments hétérogènes et que tous ces éléments forment une unité cohérente ; mais le dispositif est ainsi agencé pour un usage visant un but précis ; il correspond donc à un projet et établit une relation de pouvoir. Cette théorie foucauldienne des dispositifs trouve son écho principal dans le domaine du contrôle social. Ce contrôle s'exerce à travers des dispositifs contraignants, enfermant le sujet dans des ensembles hétérogènes. Michel Foucault travaillera longtemps sur les « dispositifs de surveillance » incarnés par le *panopticon*¹⁰ (Foucault, 1975) ou sur les « dispositifs de sexualité » (Foucault, 1976). Les dispositifs sont avant tout sociaux et politiques et permettent à la société de fonctionner et d'avancer sous contrôle. Le domaine militaire est souvent cité comme modèle de cette mise en place de dispositifs car rien ne doit échapper au contrôle stratégique des instances dirigeantes. Pour prendre un exemple dans le champ artistique, on pourrait citer ici le travail artistique d'Alain Josseau et plus particulièrement ses grandes maquettes de scènes de guerres qui illustrent parfaitement cette idée du dispositif militaire dont le contrôle s'exerce par la vision à distance des missions sur les champs de bataille (Cf. annexes, figure 73). L'artiste rend visible ces dispositifs militaires en mettant lui-même en place un dispositif plastique basé sur l'installation de maquettes géantes quadrillées par des caméras tantôt au sol, tantôt suspendues, tantôt fixes, tantôt opérant un travelling aérien. Les éléments de la maquette, qui fait figure de décor de cinéma, reconstituent des scènes de guerre avec des bâtiments en ruine, parsemés de soldats en plastique. Tous ces éléments donnés à voir de

⁹ Michel Foucault, 1994 [1977]. «Le jeu de Michel Foucault», *Dits et écrits*, T. II., Paris, Gallimard, p. 299.

¹⁰ Gilles Deleuze, *Foucault*, Editions de Minuit, 1986/2004, p.41. « Quand Foucault définit le Panoptisme, tantôt il le détermine concrètement comme un agencement optique ou lumineux qui caractérise la prison, tantôt il le détermine abstraitement comme une machine qui non seulement s'applique à une matière visible en général (atelier, caserne, école, hôpital autant que prison), mais aussi traverse en général toutes les fonctions énonçables. La formule abstraite du Panoptisme n'est plus voir sans être vu, mais imposer une conduite quelconque à une multiplicité humaine quelconque. »

manière brute au public sont fixes, mais la vidéo projetée en direct à côté de la maquette donne l'illusion d'une grande activité militaire au sol. L'artiste joue avec le montage en direct des différents plans et scènes filmés par les caméras et dont les vues qui se succèdent sur l'écran à la manière des reportages télévisés couvrant l'actualité sur le terrain. Avec la diffusion d'enregistrements sonores prés-enregistrés de vraies scènes de guerre, il ajoute un mouvement sonore au mouvement du montage vidéo qui parachève l'effet de vérité. Ce dispositif de surveillance à distance devient le « panopticon » contemporain et amélioré décrit par Foucault et le dispositif artistique d'Alain Josseau le met merveilleusement en œuvre. La création artistique met ici en évidence un dispositif élaboré au profit d'une intervention de quelque ordre qu'elle soit.

Philippe Ortel, s'intéressant au dispositif notamment dans le cadre des systèmes de représentation, définit son organisation comme présentant « une unité dans la séparation caractéristique des objets composites¹¹. » Dans le dispositif photographique, par exemple, il existe bien une unité provenant d'éléments composites tels que la lumière, le récepteur de cette lumière qui correspond à la lentille de la caméra, puis la surface d'enregistrement (qu'il s'agisse d'un négatif ou d'une carte mémoire), mais la lumière doit pouvoir toucher des objets pour renvoyer ensuite ses ondes vers la caméra et la composition de ces objets dans l'espace est constitutive aussi du dispositif global ; dans ce dispositif, n'oublions pas de placer le photographe, celui qui choisira le cadre, la profondeur de champ, le moment adéquat pour déclencher l'appareil, etc. Tous ces éléments composites forment entre autres le dispositif photographique. Comme le souligne Philippe Ortel : « Un dispositif est une *matrice d'interactions potentielles*, ou, plus simplement encore, une matrice interactionnelle¹². »

Imaginons maintenant ce qui advient une fois que le dispositif photographique a atteint son but et qu'il a produit une image. Celle-ci peut être imprimée sur une surface ou projetée sur un écran. Un autre dispositif se met alors en place, celui de la diffusion de l'image. La presse, par exemple, offre un magnifique exemple

¹¹ Philippe Ortel, *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, L'Harmattan, « Coll. Champs visuels », Paris, septembre 2008, p. 6.

¹² Ibid.

de matrice d'interactions potentielles puisque l'image produite peut y être diffusée, insérée dans une maquette qui comprend d'autres objets composites tels que le texte, le titre, le cadre, la typographie, les colonnes, le tout compris dans une logique d'équilibre dans l'enchaînement des pages correspondant à une ligne éditoriale cohérente.

Le philosophe Giorgio Agamben qui a consacré un ouvrage à la question du dispositif, l'évoque ainsi :

« [...] j'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants¹³. »

A partir de cette définition, il est possible de percevoir en quoi la notion de dispositif peut s'appliquer à la création artistique. L'œuvre d'art a cette capacité d'orienter le spectateur et selon son mode de diffusion, elle exerce un contrôle sur la manière dont celui-ci va recevoir l'œuvre. Dans le cas des démarches de notre corpus, le choix des images collectées n'est pas anodin et oriente implicitement le sens que prendra l'œuvre. En effet, il est différent de choisir une photographie d'un album de famille associé à des valeurs d'union, d'amour, de vie, et une photographie documentaire sur la guerre, par exemple, qui au contraire correspond à la séparation, aux conflits, à la mort, à l'horreur. Le travail d'association de ces images entre elles, modèle un nouveau discours ; et là encore, il est différent d'associer des images sur le mode binaire qui induit une comparaison, et une série d'images hétérogènes qui suscite le tissage de liens entre elles ou encore une série d'images similaires qui rappelle entre autres l'homogénéité des pratiques de l'image. Enfin, les moyens de rediffusion contrôlent et cadrent la réception des œuvres proposées par les Relecteurs d'images et le dispositif de diffusion choisi est déterminant puisque que la réceptivité ne sera pas la même dans un musée où le visiteur prend le temps de regarder les œuvres et sur Internet où les images défilent rapidement ; ou encore dans l'espace public où le passant n'a pas choisi de les voir et dans des

¹³ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris, Rivages poche, 2007, « Petite bibliothèque », p. 31.

livres où l'image semble appartenir à celui qui la regarde. Chaque artiste opère à partir d'une stratégie artistique qui lui est propre et cette stratégie se reflète à travers le dispositif qu'il met en place. La définition de Giorgio Agamben cadre bien avec l'idée que les artistes contrôlent leur objet artistique qui forme ainsi un tout correspondant à de multiples choix, à de multiples techniques ; mais l'« Ecole de Toulouse » apporte cette idée supplémentaire qu'à la fois il existe un contrôle opéré par les artistes dans la mise en place de leur dispositif plastique, mais que la contrainte qu'ils produisent génère une possibilité d'ouverture. Il existe bien un contrôle puisque dans ces œuvres d'art, tout est soigneusement réfléchi, l'artiste choisit son matériel, sa technique et surtout le sens symbolique qu'il souhaite donner à l'œuvre. Mais l'œuvre est ensuite livrée au public en tant que proposition et non en tant qu'imposition. C'est ce que Philippe Ortel nomme ici la variable possible : « Pour l'artiste comme pour le lecteur, la création commence quand on sent la *variable* derrière la *donnée*, autrement dit, la possibilité d'un autre monde derrière celui que l'œuvre actualise finalement¹⁴. »

Le dispositif est donc un modèle complexe qui décrit un mode d'organisation pouvant porter en lui-même sa dissolution. « Le dispositif est dans le *dis-*, la fente qui crée le rapport. [Les dispositifs] mobilisent des moyens hétérogènes dont l'association est prête à se défaire sitôt la mission remplie¹⁵. »

Nous entrevoyons ici le principe des installations artistiques qui combinent un certain nombre d'éléments hétérogènes dont l'ensemble tient à peu de choses. L'installation est souvent vouée à la destruction après sa monstration ou alors désassemblée pour être remontée ensuite à la manière d'un décor de théâtre. Une fois à terre, un décor semble un amas d'objets insignifiants. Nous verrons dans les sous-chapitres suivants comment justement ces Relecteurs d'images envisagent ces variables à travers le champ de la représentation qui : « [...] mobilise des moyens techniques, plastiques ou poétiques pour figurer une réalité (I), qu'elle transmet ensuite à un public (II), placé en position d'apprendre et de juger (III)¹⁶. »

¹⁴ Philippe Ortel, Discours, image, dispositif, op. cit., p. 52.

¹⁵ Philippe Ortel, Op. Cit., p. 52.

¹⁶ Philippe Ortel, Op. Cit., p. 52. (I) correspond au dispositif technique ; (II) à sa composante pragmatique ; et (III) à la valeur symbolique véhiculée. Philippe Ortel reprend l'exemple d'une scène terroriste afin

Dans le cadre des Relecteurs d'images, la « re-dis-position » des images permet justement d'en redistribuer les possibles effets et significations. En cela, elle permet un certain recul sur les dispositifs médiatiques qui distribuent les images bien souvent selon les mêmes présupposés et dans les mêmes intentions – commerciales, idéologiques, etc.

Le terme de dispositif sera envisagé selon ses principes techniques, pragmatiques et symboliques de manière tout à fait ouverte, tantôt en tant que dispositif de production, tantôt en terme de dispositif de représentation ou encore dispositif de diffusion. Il sera alors question d'envisager les passages d'un dispositif à un autre en tant que processus de création qui couvre la conception, la production et la diffusion depuis le choix des images collectées à la manière dont ces images sont ensuite classées, puis à leur association et à leur exposition. Toutes ces étapes de création impliquent une forme de dispositif visible ou invisible porteur de sens que nous allons maintenant détailler afin de comprendre les processus créatifs de ces Relecteurs d'images.

d'expliquer ces trois niveaux composant le dispositif : la bombe serait le niveau technique du dispositif, qui cherche au niveau pragmatique à communiquer dans les médias afin de diffuser symboliquement le message politique. Ces trois niveaux sont applicables autant en rhétorique qu'en sémantique. Ce sont ces trois niveaux qui permettent de considérer les dispositifs de représentation au delà d'une simple structure et permettent aux arts de révéler la complexité du monde réel.

A. LES IMAGES COLLECTEES

1. Voir au dedans des images

Choisir une image c'est d'abord voir, voir au dedans de l'image. C'est observer, scruter, analyser.

Dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*¹⁷, Georges Didi-Huberman développe la thèse qu'une part latente dans chaque chose nous regarde pour peu que l'on dépasse la simple vision tautologique du monde, à savoir : ce que l'on voit est ce que l'on voit. L'auteur s'appuie sur la *phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty qui montre l'importance du toucher dans la perception afin de dépasser cette familiarité « inéluctable » des choses grâce à tous les sens. Percevoir, c'est voir, toucher, sentir, entendre. Georges Didi-Huberman montre comment l'œil déploie une mémoire à travers la scission qui s'opère avec la perte des repères due à la distance entre les objets et soi. Cette mémoire de l'œil qui correspond aux rapports de familiarité avec les choses, évoque avant tout ce que l'on sait de ces choses avant de les voir. De ce point de vue, ce que l'on sait d'avance de ces choses dépasse la simple vision tautologique des apparences. Cette mémoire de l'œil ouvre d'autres perspectives sur ces choses à travers ce qu'elles ont en creux. C'est en dedans d'elles-mêmes que le clivage s'opère, permettant d'appréhender le monde autrement que par ses apparences correspondant à ce qui est visible du dehors. C'est ce qui nous regarde du dedans : du dedans de l'objet au dedans de nous-même. Roland Barthes évoque de manière sensiblement différente ce phénomène à travers ce qu'il appelle le *punctum*.

« Le second élément vient casser (ou scander) le *studium*. Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine le champ du *studium*), c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. Un mot existe en latin pour désigner cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu ; ce

¹⁷ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Editions de Minuit, Collection « critique », 2004.

mot m'irait d'autant mieux qu'il renvoie aussi à l'idée de ponctuation et que les photos dont je parle sont en effet comme ponctuées, parfois même mouchetées, de ces points sensibles ; précisément, ces marques, ces blessures sont des points. Ce second élément qui vient déranger le *studium*, je l'appellerai donc le *punctum* ; car *punctum*, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne)¹⁸. »

Le hasard, qui dans le cas de Roland Barthes le meurtrit ou le poigne, relève de la faille, de cette scission du dedans de l'image dont parle Georges Didi-Huberman à travers les choses. Le *punctum* est ce qui échappe à l'image pour toucher (la flèche) du dedans, le regardeur. Elle est sa faille, c'est-à-dire la distance entre la réalité de l'image et la réalité du regardeur. Elle est l'au-delà du *studium* qui s'apparente à cette vision tautologique sur les choses. Ce *punctum* dans l'image est ce qui regarde de l'intérieur du regardant, comme un regardant regardé en quelque sorte. Mais ce *punctum* relève de la mémoire du regardant. Là où Barthes souligne une sorte de mémoire affective du regardant, Georges Didi-Huberman ajoute l'idée d'une mémoire de l'œil qui englobe cette mémoire affective avec tous les signes. Georges Didi-Huberman ajoute la présence de l'« aura » qu'il définit comme une constellation d'images associées à la chose regardée par la mémoire du sujet. Cette référence à Walter Benjamin autour de la mémoire en tant que lieu de « fouilles archéologiques » rappelle que les objets du souvenir sont comme des lieux mémoriaux qui gravitent autour de l'aura des objets. C'est ce que permet également l'aura des images à travers ce qu'on appelle ses latences.

L'exemple d'un des travaux de documentation Céline Duval est intéressant à ce sujet. Dans ses éditions uniques s'intitulant *Tilt*¹⁹ (Cf. annexes, figures 18 à 20), si elle s'attache à l'aspect tautologique, il s'agit cependant d'un principe faisant

¹⁸ Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du cinéma Gallimard, Seuil, pp 48-49. Le *punctum* chez Barthes s'affirme en contre point du *studium*, « qui ne veut pas dire, du moins tout de suite, « l'étude », mais l'apparition à une chose, le goût pour quelqu'un, une sorte d'investissement général, empressé, certes, mais sans acuité particulière. »

¹⁹ Cf. <http://www.doc-cd.net/index2.html>, section « livres uniques », rubrique « tilt ».

appel à sa mémoire en tant qu'iconographe. Dans cette édition, elle confronte deux images posées côte à côte dans un livret constitué d'une feuille pliée en deux. L'artiste collecte sans cesse des images depuis plusieurs années déjà. Sa mémoire a pu emmagasiner un nombre considérable d'images aux formes et aux contenus hétérogènes.

« Un jour, une photographie de vestiges à Athènes a particulièrement retenu mon attention, sans savoir pourquoi ; on y voyait un panneau au milieu de ruines. J'ai finalement compris la raison au bout d'un an lorsque que j'ai vu ce même panneau et ce même endroit dans une de mes cartes postales. Une sorte de choc entre une fiction (la carte postale) et une réalité. C'est ainsi que sont nés mes premiers *Tilt*. Par le rapprochement de cartes postales et de photographies amateurs similaires²⁰. »

Le *Tilt* est un choc, il est ce qui « point » l'artiste, c'est cette faille qui révèle cette « inquiétante étrangeté ²¹ » familière dans l'image, ce qu'elle appelle elle-même les latences de l'image. C'est ce sentiment de déjà vu que la mémoire tente de retrouver à travers ces images. Il existe 152 *Tilt* (Cf. annexes, figures 18 à 20) sur le site Internet de l'artiste et ce travail continue d'être alimenté au fur et à mesure du temps et des « tilts ». Ces « chocs » prennent différentes tournures. Parfois, il s'agit d'aspects purement formels entre deux images (voir le *Tilt n°113*, figure 19 des annexes) et d'autres fois d'échos temporels quand l'artiste retrouve le même cadrage d'un paysage à différentes époques comme dans ce *Tilt n°2* (Cf. annexes, figure 18) où la carte postale en couleur et la photo privée en noir et blanc ont été prises à peu de choses près au même endroit. Dans le *Tilt n°127* (Cf. annexes, figure 20), le montage des images donne l'illusion du jeu de tir à la corde alors que les images proviennent de lieux et de périodes différents et ont été réalisées avec des objectifs dissemblables. L'aspect formel des objets photographiés peut aussi faire « tilt », c'est-à-dire que la forme d'une bulle, celle d'un ballon ou celle du ventre d'une femme

²⁰ Jérôme Dupeyrat, Entretien avec Céline Duval, dossiers hors série « Revues d'artistes », 2.0.1, Revue de recherche sur l'art du XIXe au XXIe siècle, février 2010.

²¹ L'inquiétante étrangeté est un concept de Freud qui correspond au retour du même, du semblable, mais y voit également le retour du refoulé qui transforme ce semblable en angoisse.

enceinte peut constituer en soi un « tilt » formel. Nous le voyons, ces compositions binaires résultent de la documentation visuelle que l'artiste se constitue et dont la mémoire fait parfois ressortir des correspondances improbables. Cette fouille archéologique aidée de la mémoire personnelle permet la création de cette constellation d'images dont parle Georges Didi-Huberman. Potentiellement, chaque image permet des ramifications plus ou moins importantes avec d'autres images gravitant autour d'elle. Ces constellations n'existent que parce que ces images sont vues et regardées avec attention et parce que la mémoire permet de tisser les liens multiples avec d'autres images.

Si voir au dedans des images c'est aussi voir en soi, alors on peut émettre l'hypothèse que ces artistes regardent en eux-mêmes en toute subjectivité, en choisissant, dès la phase de collecte, les images nécessaires à leurs créations. Qu'en est-il des typologies d'images collectées par les Relecteurs d'images. Correspondent-elles à une génération particulière ?

2. Désirer /choisir

a. Choisir une image : une histoire d'affect ?

Si voir au dedans des images, c'est aussi voir en dedans de soi, le choix des images collectées relève alors en partie de l'histoire personnelle de ces artistes. Tout en déterminant le type d'images collectées, il sera question de montrer comment ce choix résonne ou non avec l'histoire personnelle de ces artistes. Pour ce faire, j'utiliserai en grande partie les entretiens réalisés avec chacun d'eux.

Bon nombre d'artistes exhument leur propre expérience traumatisante afin de créer, d'autres exhument celles de la société. Le souvenir d'enfance, l'absence d'un être cher, la violence d'un licenciement, l'accident de parcours, la guerre, l'injustice constituent souvent un élément moteur de la création artistique qui ne cesse de regarder le monde. Dans *L'image survivante*²², Georges Didi-Huberman reprend la notion de « pathosformel » émise par Aby Warburg. La pathosformel est une forme qui incarne une survivance à travers l'histoire et qui surgirait tels des indices à travers les images de différentes époques. Aby Warburg s'intéresse particulièrement à cette forme de pathos historique. Nous l'envisagerons ici du point de vue de l'histoire d'un individu.

Documentation céline duval collecte, entre autres, des photographies issues d'albums de famille, soit en demandant directement aux personnes lors de « Rencontres albums de famille²³ », soit en les achetant dans des marchés aux puces ou dans des boutiques spécialisées. Ces images couvrent toutes les périodes de la photographie, allant des tirages en noir et blanc ou sépia des albums anciens jusqu'à l'image numérique actuelle. Les photographies choisies

²² Georges Didi-Huberman, *L'image survivante ; histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Editions de Minuit, Paris, 2002.

²³ *Les rencontres albums de famille* sont des invitations faites au public, par voie de presse ou par invitation des lieux artistiques organisant l'événement. Chacun est invité à montrer ses albums de photographies personnels à l'artiste qui opère une sélection tout en écoutant les récits autour des images. Les images sélectionnées sont ensuite scannées, répertoriées et rendues aux familles à qui il est demandé une autorisation d'exploitation de leur(s) image(s) à des fins non commerciales, signée.

regardent avec un grand respect des pans de vie, donnant parfois une impression de nostalgie, mais dépassant ce sentiment. Ce qui étonne dans le choix de ces images est qu'elles nous montrent sans cesse des aspects positifs de la vie, un peu comme la quête d'une vie de famille ou d'un monde idéalisés. D'autres artistes comme Erik Kessels²⁴ parcourent le champ des photographies de famille, mais l'orientation diffère. Erik Kessels, artiste et graphiste hollandais, s'intéressera en particulier aux lubies photographiques des individus : un couple voyageant à travers le monde et dont l'homme photographie systématiquement la femme devant les points de vue touristiques (Cf. annexes, figures 74 et 75), un album constitué uniquement de photos de la collection de chaussures de la personne, la manie des hommes de déguiser leurs animaux, etc. Dans le cas de Kessels, la photographie privée est prise pour ce qu'elle résonne avec les pratiques courantes de la photographie amateur telle que Pierre Bourdieu a pu l'analyser dans *Un art moyen*. Mais le travail de Kessels vient d'abord et avant tout du monde de la publicité et naturellement, il est attiré par ce qui étonne et captive le regard. Alors que les choix d'images privées diffèrent de ceux de documentation céline duval, de part et d'autre, le trauma privé est moteur. Kessels l'explique dans le film documentaire de Simone De Vries²⁵ à son sujet : tout commence pour lui lorsque sa sœur meurt écrasée devant lui par un automobiliste qui ne l'avait pas vue à cause d'un contre jour. Kessels, encore enfant à cette période, s'enferme dans sa chambre pendant des mois et dessine à longueur de journée. Mais l'image qui le hante sans cesse est cette dernière vidéo tournée quelques instants avant la mort de la jeune fille dans laquelle nous les voyons jouer joyeusement ensemble au ping-pong pour la dernière fois. Kessels en réalisera un montage artistique en 2003 s'intitulant *My sister* (9') qu'il présentera entre-autres au BAL en 2011 dans l'exposition *Cinq étranges albums de famille*²⁶.

Concernant cette collecte de photographies de famille, documentation céline

²⁴ Erik Kessel est un graphiste / artiste hollandais de la même génération que les artistes étudiés dans le corpus de cette thèse. Il est lui aussi un « relecteur d'image » tel que nous le définissons.

²⁵ Simone de Vries, *De Kijk Van Kessels Eye*, Zeppers Films & TV / VPRO, Nederlands, 16 :9, 55 min., 2009.

²⁶ *Cinq étranges albums de famille*, exposition collective au BAL Paris, du 14 janvier au 17 avril 2011, commissariat Diane Dufour et Fannie Escoulen, avec Sadie Benning, Emmet Gowin, Erik Kessels, Ralph Eugene Meatyard et Alessandra Sanguinetti.

duval explique volontiers en quoi le pathos a forgé ses choix :

« J'aimais beaucoup les albums de famille déjà. Ma mère rangeait beaucoup. Après, mes parents se sont séparés et quand il y a séparation, on casse la famille. Donc, il n'y a plus d'albums. L'album n'existe que quand on construit une famille. Quand la famille est séparée, il n'y a plus d'albums. Du coup l'album devient une sorte de restes et quand tu as besoin d'y revenir, que tu veux voir que ta famille a bien existé, bien vécu tous ces moments heureux, qui n'ont plus lieu d'être, et bien tu vas aller les rechercher dans les albums. Ça c'est une partie personnelle, mais comme beaucoup d'artistes, on est construits sur des blessures. Et c'est ce qui fait notre moteur. Aujourd'hui je ne m'en cache plus, mais quand j'étais aux Beaux-arts, je me défendais du pathos. Mais j'ai dû passer par là. Ça fait partie de la construction de soi²⁷. »

Et l'on comprend mieux pourquoi l'artiste s'attache à choisir non seulement des images privées, mais celles en particulier qui exultent la joie, l'« être ensemble », les trophées, etc. On peut supposer que l'artiste cherche à combler un vide que la séparation des parents et la dislocation des albums ont provoqué. On pense alors à ce célèbre film de Carlos Saura, *Cria cuervos... Regards d'une enfance* (1976), où la jeune protagoniste s'invente tout un univers suite à la mort de ses parents. Celle-ci passe son temps à découper des images dans les magazines afin de se reconstituer des albums de famille imaginaires. L'approche artistique de documentation céline duval est proche et les images lui permettent de reconstruire un monde disparu. Si les photographies privées renvoient directement au pathos personnel de l'artiste, elle choisit également de puiser dans les cartes postales qui transmettent la « petite pensée » pour la personne qui ne part pas lors de voyage ou de vacances ; ou encore dans les images que l'on trouve dans les magazines : les publicités ou les photos de « stars » comme par exemple avec son projet autour de Charlotte Gainsbourg : *N°7 : cahier d'images charlotte* (Cf. annexes, figure

²⁷ Documentation Céline Duval, propos recueillis par Natacha Détré, annexes, p. 95.

24). Avec ce projet, l'artiste s'amuse à coller en montage sur son mur tous les portraits de la chanteuse / comédienne qu'elle a préalablement découpés, à la manière des adolescents qui idolâtrèrent les « stars ». Cette pratique de collecte d'images de stars, que l'on constate en majorité lors de l'adolescence est née avec la généralisation des ventes de magazines illustrés « mythiques », dans les années soixante / soixante-dix tels que *SLT (Salut les copains)* et *MAT (Mademoiselle âge tendre)*. Il est très courant que ces images finissent punaisées aux murs des chambres ou collées dans des cahiers et des classeurs.

Hervé Coqueret explore également cette facette d'une pratique adolescente qu'il a lui-même adoptée étant jeune, avec son projet *One Thousand Pictures From One Thousand Walls* (Cf. annexes, figure 12). Dans *Hypertexte n°3*, il raconte :

« J'ai passé cette semaine-là, il y a cinq ans, à découper des centaines d'images dans des centaines de magazines de cinéma, pour les coller sur mon mur, dans ma chambre. J'ai placé l'image de Michael Cimino au centre, puis j'ai organisé toutes les autres autour. Accrocher une image sur un mur, c'est le degré *un* d'une exposition. J'ai fait une exposition chez moi pour moi²⁸. »

Il s'agit bien de cela : du lien entre pratique populaire et art, d'expositions personnelles que l'on peut réaliser à partir d'un matériau à bas coût que les adolescents peuvent récupérer ou acheter facilement et qui marque symboliquement la personnalité de l'intéressé à travers son appropriation du monde. Même s'il est difficile de trouver du pathos dans cette collecte d'images de cinéma, l'ennui est latent dans cette expérience solitaire vécue par l'artiste. Hervé Coqueret le dit lui-même, à cette époque il visionnait des centaines de films en VHS pour combler l'ennui. Il cite d'ailleurs Robert Smithson qui écrivait en 1966, dans *Entropy and the New Monuments*, que « passer du temps dans

²⁸ Hervé Coqueret, « VHS », *Hypertexte #3*, « Des Fantômes à l'œuvre », Editions Ed Spector, Toulouse, 2010, p.72.

une salle de cinéma, c'est faire un " trou " dans sa propre vie.²⁹» Remplir un mur d'images existantes serait en quelque sorte combler les vides d'une vie réelle, faite d'ennui, avec celle de la fiction utopique du cinéma. Il est aisé de comprendre comment l'adolescence peut marquer une période de trouble intermédiaire entre la fin des illusions d'un monde imaginaire liée à l'enfance et la prise de conscience du monde réel sans doute moins attrayant. Cette tension se retrouve complètement dans ce projet de l'artiste, symbolisant les affects d'une des étapes de la vie souvent difficile à vivre.

Ludovic Burel n'explore pas directement un pathos personnel, mais celui d'une société en crise, aux prises avec le démantèlement d'entreprises. L'un de ses projets les plus importants investit les archives d'une entreprise de vente de machines offset et de reprographie qui a fermé dans les années quatre-vingt-dix. *A boy, a girl and a machine* (Cf. annexes, figures 9 et 10) est une sorte d'archive vernaculaire que le département publicitaire de l'entreprise Xerox avait préservée. Cette archive est constituée autant des publicités en elles-mêmes que de tout le matériel nécessaire au service de communication pour réaliser ses publicités : les ektachromes d'essai qui ont servi à la réalisation des photographies finales, les schémas de composition photographique, les échantillons de couleurs et de matières des papiers de tirage, etc. Les parents de Ludovic Burel travaillaient en tant que gardiens de cette entreprise et l'artiste avait l'occasion d'errer dans les lieux et parfois de fouiller comme il le souhaitait dans ce matériel aux heures de fermeture. Il s'agissait pour lui d'une sorte de terrain de jeu un peu particulier. Dans les années quatre-vingt-dix, l'entreprise licencia bon nombre de ses collaborateurs jusqu'à la fermeture définitive. En tant que gardiens, les parents de l'artiste resteront bien après que l'entreprise ait fermé et que le lieu se soit transformé en studio de tournage pour des séries télévisées. Ludovic Burel profitera de cette fermeture et de la vague de destruction de la plupart des documents de travail pour sauver ce qu'il pouvait du rebut. Ici le traumatisme est indirect, mais comment ne pas être touché par le licenciement de centaines de personnes ? Ludovic Burel développe différents projets autour de cette entreprise fabriquant des machines de reproduction, afin

²⁹ Robert Smithson, *Entropy And The New Monuments*, June, Artforum, 1966.

d'en déconstruire la mémoire industrielle interne, en utilisant cette matière première qu'il explore dans différents projets, mais aussi en continuant la collecte de films réalisés par les ouvriers de l'entreprise et ceux de sa propre famille. Il réalise trois films (*Rien n'a été fait*, 37', 2007, *Pas tout*, 26', 2008 et *Non rien*, 52', 2009) avec ce matériau autour de la notion de fordisme, de l'asservissement industriel, de la vie des ouvriers, etc.

Certains autres de ces artistes s'intéressent à ce qui fait archive. L'un des derniers projets d'Éric Baudelaire, intitulé *The Anabasis of May and Fusako Shigenobu, Masao Adachi, and 27 Years without Images* (Cf. annexes, figure 3), s'intéresse à l'armée rouge japonaise. En explorant sur Internet cette histoire où la propagande a joué un rôle déterminant, l'artiste a collecté un nombre considérable d'images d'actualité, de fichiers de recherche de la police officielle, de photos de familles, de photos de films, etc. Eric Baudelaire s'intéresse aux différentes phases de lecture des affiches sérigraphiées qu'il réalise à partir du montage de ces images hétérogènes. La fiction se mêle à l'actualité. Il juxtapose ainsi les images fictionnelles et les images d'actualité en jouant sur l'impression qui oscille entre brillant et mat, négatif, positif en couche monochrome noir sur noir, de sorte qu'en fonction de l'orientation de la lumière et de la position du corps du spectateur, l'image apparaît soit en positif, soit en négatif. Cet effet visuel met en relief l'ubiquité des images sélectionnées qui oscillent entre images officielles et images personnelles. Éric Baudelaire parle ainsi de ces images :

« Ou bien on est entre le champ du cinéma et de l'actualité parce que ce sont des extraits qui m'intéressent et des images issues de la vie privée de deux militants de l'armée rouge japonaise ; et des images d'actualité de certains attentats qu'ils ont commis et de l'arrestation de l'un des membres. Et ce qui m'intéresse, c'est d'explorer l'endroit où les images trouvées sont une espèce de jonction entre les images fabriquées de la fiction du cinéma qui s'est intéressée à la violence et du militantisme, et des images d'actualité qui portent sur la réelle violence qu'il a pu y avoir dans la réalité de l'extrême gauche, et puis des images de familles qui

sont très intéressantes³⁰. »

On retrouve dans le propos de l'artiste les principes du dispositif formant un ensemble cohérent d'éléments hétérogènes qui tiennent par leur faille, ce qu'Eric Baudelaire nomme ici la « jonction » et dont le but est de juxtaposer plusieurs niveaux de lectures des images qui sont données à voir ou censurées.

Nous l'avons vu ici dans la description de ces quelques projets, l'usage d'images empruntées peut renvoyer directement ou indirectement aux affects plus ou moins traumatisants des Relecteurs d'images. Dans ce cas le choix des images est d'autant plus important qu'elles n'appartiennent pas à ces artistes et qu'elles représentent d'une manière où une autre des signes pouvant traduire leur autobiographie.

³⁰ Éric Baudelaire, propos recueillis par Natacha Détré, annexes, p. 54.

b. La parabole de la Phalène

L'image serait comme cette phalène dont parle Georges Didi-Huberman. Nous désirons tous posséder ce que l'on ne peut pas avoir. Le paradoxe avec la Phalène est que tant qu'elle est vivante, il est difficile à l'œil de s'en saisir avec précision. Lorsqu'elle s'éloigne, elle nous échappe et comme nous savons sa durée de vie limitée dans le temps, sa beauté trop éphémère crée en nous une sorte de frustration. Alors notre désir d'en jouir continuellement nous pousse à immortaliser l'objet convoité, à capturer l'animal, à le saisir dans la chimie de l'éther pour en préserver toute la beauté au delà de sa mort et de la posséder *ad vitam aeternam*. Le paradoxe agit à cet instant puisque, certes la beauté du papillon est préservée au delà de sa dégradation, mais le papillon épinglé derrière une vitrine de collectionneur ne sera jamais plus le papillon virevoltant dans la nature, offrant au regard le spectacle de sa danse aérienne. Le processus d'immortalisation est similaire à celui de la captation photographique. La photographie saisit autant au vol ces instants éphémères figés à jamais. Lorsque les Relecteurs d'images choisissent parmi les milliards d'images diffusées dans le monde, ils deviennent comme ces collectionneurs de papillons à la recherche d'une pièce rare. Ils ne se situent pas au même niveau que les chasseurs de papillons, qui pourraient être associés aux photographes, mais nous pouvons concevoir un parallèle dans le sens où une image diffusée est toujours liée à un contexte, mais ce contexte est révolu. Se saisir d'une image hors contexte, c'est un peu comme capturer un papillon hors de son contexte naturel. Bien sûr, les artistes ont conscience que ces images reflètent un contexte révolu, mais ils savent comment redonner une seconde vie, du moins temporairement, à ces objets figés. Lorsque Pierre Leguillon installe scéniquement la collection d'images de danse avec Tableau vivant (Cf. annexes, figure 34), qu'il a collecté pour le Musée de la danse de Rennes, même s'il réussit à créer une composition dynamique, cela ne suffit pas à faire danser les images figées. L'artiste use alors de l'artifice des jeux de lumière afin de créer des effets d'ombres apparaissant/disparaissant, créant l'illusion que les images dansent à nouveau.

Les images collectées par les relecteurs sont comme ces papillons éphémères

saisis par la mort. Elles traversent plus ou moins rapidement la vie des médias avant de disparaître. Nous sommes tellement habitués à en voir, que nous n'avons plus conscience que ces images qui nous semblent toutes similaires sont chaque fois différentes. Il existe des milliers de papillons jaunes. Les Relecteurs collectent des images qu'ils extirpent de leur contexte d'origine, en s'assurant qu'elles soient restituées le plus possible dans leur intégrité, mais paradoxalement cette intégrité est déjà faussée puisque son contexte d'origine a disparu.

c. Le choix des motifs des représentations

Lorsque nous regardons de plus près la typologie des images choisies, il est tout à fait intéressant de constater que les Relecteurs d'images ne sélectionnent pas leur matériau parmi toutes les images diffusées dans le monde. On observe que les images que l'on considère comme « ratées » ne les intéressent pas outre mesure. A ma connaissance, aucun Relecteur d'images n'a travaillé à partir d'images floutées par exemple, mais on peut relever un cas particulier d'images présentant une anomalie technique, les « Orbs », dans les collections d'Eric Watier. Il a mené une recherche sur ces sortes de sphères blanches indésirables qui apparaissent sur les photos lorsqu'une source de lumière fait face à l'objectif et crée une interférence lumineuse. Certaines croyances populaires associent ces « Orbs » à l'apparition de l'âme des morts ou à des fantômes, si bien que certains n'hésitent pas à franchir la porte des cimetières en pleine nuit pour tenter de les saisir avec leur appareil photo. Eric Watier s'autorise pour ce projet une collecte d'images dites « ratées », ce que Clément Chéroux appellerait des « fautographies³¹ » ; mais la majorité des Relecteurs d'images ne sélectionnent que des images de « bonne » qualité visuelle, la netteté des motifs semblant faire partie des critères de choix.

Nous avons émis l'idée que les Relecteurs d'image font partie d'une génération qui chevauche deux mondes : ceux de l'imprimé et du numérique. Cette génération d'artistes s'inscrit dans la lignée des post-modernes qui utilisaient l'image empruntée et ils précèdent la nouvelle génération qui ne voit que par l'image numérique collectée sur Internet. Les approches liées aux images diffèrent jusqu'au choix des motifs collectés. L'approche post-moderne visait souvent à contester les modèles établis de la société. La critique de la société de consommation par exemple chez les popartistes, passe par un choix d'images de publicité ou de clichés glorifiant et starifiant certains individus ou certains objets. Guy Debord utilisera dans ses films les images des médias, de la télévision notamment, pour opérer un détournement critique contre les

³¹ Clément Chéroux, *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée (Belgique), Yellow Now, 2003.

médias eux-mêmes. Certains artistes comme Hans-Peter Feldmann mettent l'accent sur la banalité des images qui se ressemblent toutes en exposant des accumulations d'images similaires. Quant aux appropriationnistes, leur idée était, entre autres, de remettre en question les notions d'auteur et d'originalité comme le montrent les travaux de Sherrie Levine qui photographie des photographies d'auteurs connus en les signant elle-même ; ou de Richard Prince qui expose en son nom de vieilles publicités de la marque de cigarette Marlboro. Toutes ces approches du passé abordaient l'image en vue d'en critiquer la fonction, les utilisations. Le choix même des représentations était souvent d'ordre symbolique : la *Marilyn* d'Andy Warhol, les Cowboys (Cf. annexes, figure 76) de Richard Prince, les images célèbres de Walker Evans (Cf. annexes, figure 78) de Sherrie Levine, les fraises d'Hans-Peter Feldmann, etc. La culture populaire et la vie courante entraînent dans le monde de l'art et l'image a joué pour cela un rôle tout à fait déterminant. Mais toutes ces approches, sans les limiter à cette unique propriété, dénonçaient le processus de conditionnement et d'avilissement des médias, à partir du médium photographique. Les Relecteurs d'images ne sont plus dans cette dénonciation du monde. Cela ne les empêche pas de le questionner, mais de manière plus fluide et transversale. Les représentations choisies mélangent les genres. Elles vont de l'âge d'or de la photographie (photographies de famille issues d'albums privés par exemple pour documentation Céline Duval), à la publicité, aux archives historiques, images de professionnels comme d'amateurs. On trouve rarement des photographies d'artistes, sauf par exemple chez Pierre Leguillon qui s'est amusé à retrouver les publicités réalisées par des artistes, comme celle pour les chemises Van Laack (Cf. annexes, figure 41), 1971 réalisée par Marcel Broodthaers³² (mais cette image possède avant tout un statut de publicité).

On retrouve des images banales, diffusées largement dans la sphère publique, mais qui, avec le temps, deviennent rares comme les cartes postales de grands ensembles utilisées par Mathieu Pernot, les images de terrains à vendre d'Eric

³² Marcel Broodthaers, *Publicité pour les chemises Van Laack*, 1971, page originale du magazine *Der Spiegel* Impression offset n/b tirage non-spécifié 21,3 x 27,9 cm.

Watier ou les motifs de premiers plans fleuris chez Céline Duval, les photogrammes d'exploitation de film chez Pierre Leguillon et Hervé Coqueret, les images publicitaires chez Pierre Leguillon et Céline Duval, les photos de famille chez Céline Duval et Éric Baudelaire, etc. Toutes ces images, bien que culturellement marquées par leur époque, par des pratiques, par leur objectif de diffusion à grande échelle, etc. ont pour particularité une forme anecdotique qui met en avant la vie quotidienne. Il s'agit ici d'une position tout à fait opposée à celles des derniers travaux de Thomas Hirschhorn par exemple qui sature ses monuments d'images insoutenables de corps victimes d'explosions, déchiquetés, méconnaissables. Cette imagerie de la guerre est bien souvent censurée dans nos sociétés occidentales par les médias. Thomas Hirschhorn les exhibe pour critiquer la destruction des corps orchestrée par la société ; cette imagerie, plus brute, froide, violente, révèle la cruauté du monde en gros plan, créant un effet de dégoût sur le public – processus voisin de celui qui est à l'œuvre dans l'imagerie pornographique dont l'effet cherche à stimuler l'excitation par l'intermédiaire d'images de sexes en gros plan. Roland Barthes parle d'images unaires pour désigner ce type de représentations, c'est-à-dire qu'au même titre que pour certaines photos de reportage, il n'y existe pas de *punctum*, l'idée étant de choquer et non de troubler.

« Rien de plus homogène qu'une photographie pornographique. C'est une photo toujours naïve, sans intention et sans calcul. Comme une vitrine qui montrerait, éclairé, qu'un seul joyau, elle est tout entière constituée par la présentation d'une seule chose, le sexe : jamais d'objet second, intempestif, qui vienne cacher à moitié, retarder ou distraire³³. »

En cela, Thomas Hirschhorn rejoint certaines des nouvelles pratiques d'artistes iconographes qui puisent leur matière visuelle sur l'Internet de manière exclusive. Car Internet offre à la fois de nouvelles visibilitées qui n'existaient pas dans le monde de l'imprimé, mais aussi parce qu'il permet d'accéder plus facilement aux éléments censurés dans la diffusion papier. Ces corps calcinés par les guerres en sont les exemples les moins supportables.

³³ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie* (1980), coll. Cahier du cinéma, Gallimard Seuil, 2008, p. 71.

S'ils souhaitent évoquer les corps, les Relecteurs d'images présenteront la vie plutôt que la mort. Il s'agit davantage pour eux de s'inscrire dans le flux de la vie, dans sa transmission plutôt que dans sa cruauté. Avec son projet de 2011 pour le Musée de la Danse à Rennes intitulé *La Grande évasion*³⁴, Pierre Leguillon collecte des centaines d'images aux motifs liés à la danse et à la gestuelle, dans divers supports et contextes (cartes postales, affiches de films, publicités, premières de couvertures, etc.). Les corps y sont saisis dans des instants de bonheur, de mouvement, de joie. Le plaisir assumé dans le choix des images n'est pas sans rappeler celui représenté dans la période des « Trente Glorieuses ». Cette période charnière entre la seconde guerre mondiale et le choc pétrolier de 1973, a été très propice à la reconstruction et à la croissance économique. Les représentations souvent associées à cette période montrent justement l'élan ascendant ressenti à cette époque. En cela, les motifs choisis par documentation céline duval sont tout à fait emblématiques des « Trente Glorieuses ». A travers les milliers d'images d'albums de famille qu'elle feuillette, son regard s'arrête bien souvent sur les trophées et les exploits de familles. Poser devant une belle voiture ou à côté d'un téléviseur donne à voir ces objets comme des trophées technologiques désignant par contiguïté la personne comme une sorte de héros ; un groupe s'érigeant en tour humaine est un exploit que la caméra saisit. L'image devient un objet qui fige ces instants de fierté, de gloire éphémère, d'exhibition de trophées, d'exploits.

Durant les « Trente Glorieuses », les congés payés (instaurés en 1936) se généralisent. La période des vacances devient un sujet à photographier pour retrouver les souvenirs de ces moments de plaisir hors du travail. Les « Trente Glorieuses », c'est aussi la généralisation de l'accession des femmes au travail. Ludovic Burel explore ce sujet à travers son projet exposé au CPIF en 2008, *A girl and a machine*. Mettant en avant le rôle supposé de la secrétaire, les publicités pour cette usine de fabrication d'imprimantes que l'artiste utilise ont un côté *a posteriori* désuet. L'évolution de la société nous montre cette image ainsi, mais il en était tout autrement à l'époque de sa fabrication. Les femmes

³⁴ <http://www.flickr.com/photos/lagrandeevasion/>

représentées à côté de ces machines symbolisaient la femme moderne par excellence, qui a quitté le rôle unique de ménagère pour accéder au monde du travail. Elle est jeune, belle, dynamique, heureuse et dans son temps, tout comme la machine qu'elle manipule. Bien sûr, l'artiste émet une critique insidieuse et subtile du système de hiérarchie entre hommes et femmes qui existait encore dans les années soixante (et perdure même aujourd'hui). Il aurait été, en effet, inimaginable qu'un homme prenne symboliquement la place de la femme sur l'image, inimaginable que dans la réalité, un homme prenne sa place en tant que secrétaire, mais surtout, alors que l'on montre le progrès d'une machine qui va servir cette femme, on oublie que cette femme est au service d'un homme que l'on ne voit pas sur l'image.

Un autre motif des « Trente Glorieuses » utilisé par ces artistes, représente les constructions utopiques des « grands ensembles » qui sont érigées en cartes postales. Il était question de montrer que l'on vivait dans des endroits modernes où il faisait bon de vivre. Mathieu Pernot, dans *Le Meilleur des mondes* (Cf. annexes, figures 44 à 48), 2006 et Eric Watier avec *Architectures remarquables* (Cf. annexes, figures 62 à 72), 1996, se saisissent de ce motif des habitations collectives considérées comme des symboles de modernité et de progrès pour l'un et comme des lieux fonctionnels pour l'autre. Aujourd'hui cette utopie s'est transformée en désillusion. De zone d'habitation pour jeunes couples de catégorie socio-économique moyenne, nous sommes passés à des zones où sont parquées les personnes aux plus faibles revenus, où des familles nombreuses s'entassent. Les tours sont détruites à la dynamite afin de réorganiser les espaces urbains habitables. La chute des utopies est devenue un sujet de réflexion pour bon nombre d'artistes actuels comme Cyprien Gaillard (*Pruitt-Igoe Falls*, 2009) ou Moser & Schwinger (*France, détours*, 2009). Mais ce qui est tout à fait intéressant avec l'usage des images existantes de Mathieu Pernot et d'Eric Watier, c'est qu'ils questionnent parallèlement l'histoire des représentations à travers les supports choisis. Dans *Le Meilleur des mondes* (Cf. annexes, figures 44 à 48), Mathieu Pernot reproduit une collection de soixante cartes postales des années cinquante à soixante-dix qui ont été colorisées artificiellement par un procédé d'imprimerie. L'artiste agrandit ces images en prenant soin de conserver la bordure à la fois dentelée et

abimée des supports des cartes postales. Cette pratique de colorisation à l'imprimerie et dans les laboratoires photographiques était relativement courante dans ces années-là. En choisissant ce motif et en incluant visuellement les formes du support, Mathieu Pernot relit, avec le recul, l'histoire d'une utopie qui portait déjà en elle sa perte. Le noir et blanc avait déjà été oblitéré par la couleur artificielle. Pour le dire autrement, ces cartes deviennent des symboles de l'utopie artificielle.

Eric Watier quant à lui reproduit ces cartes postales de bâtiments sans qualité qui ne valent que par leur fonction (soins, restauration, repos). L'artiste élimine le verso de ces représentations en noir et blanc qui nous indiquent normalement la fonction des bâtiments, mais le format carte postale reste visible avec l'usure de certaines et parfois le logo de l'entreprise de distribution dans la partie inférieure droite des représentations. Il écrit à ce propos :

« Savoir si le bâtiment est beau ou pas n'a aucun intérêt. Son existence par l'image, sa considération par l'image n'est qu'une preuve d'attention à sa fonction. On est toujours dans une faillite du regard où l'image n'est là que pour faire illusion sur sa propre qualité. Rendre l'image muette, lui enlever sa légende, rendre l'architecture muette de sa fonction, c'est la faire passer de fait dans le champ esthétique. Plus de valeur d'usage, rien qu'une valeur d'échange³⁵. »

En quoi ces bâtiments sont-ils remarquables ? Nous sommes moins ici dans une représentation des « Trente Glorieuses », bien que la période s'y prête. En détournant aussi la fonction du support carte postale, il en détourne également la valeur d'usage qui est ici éliminée au profit de la valeur esthétique. Il s'agit d'une des différences avec le travail de Mathieu Pernot, car ce dernier en conservant les contours des supports qu'il préserve visuellement l'indication de l'usage de ces cartes postales. Eric Watier quant à lui, élimine cette indication, ce qui permet de percevoir autrement les cartes postales en induisant une lecture plus brute et plus documentaire.

³⁵ <http://www.ericwatier.info/ew/index.php/architectures-remarquables/>, consulté le 5 juin 2014.

Le choix des images collectées est souvent orienté vers des représentations reflétant une vie sans tension, pleine de séduction. Ces images donnent envie au spectateur d'appartenir à ce monde qui semble serein, voire joyeux, comme baignant dans une certaine insouciance et qui sans doute contraste avec notre société contemporaine. Le choix de ces images figées dans le monde utopique d'autrefois, présentées dans un contexte actuel plus désenchanté, offre une vision distanciée de ce que les médias nous montrent dans l'actualité.

d. Le choix des supports des représentations

Les images choisies par ces artistes sont majoritairement issues des circuits de diffusion imprimés (presse, cartes postales, photographies, support papier divers, etc.), mais certains de leur projet trouvent leur source sur Internet. Le rapport avec les nouvelles technologies est inégal en fonction des artistes. Par exemple, Eric Watier n'hésitera pas à passer d'une collecte d'images de terrains à vendre extraites de revues promotionnelles immobilières à une recherche par moteur de recherche sur Internet de ces mêmes terrains. Ces images, qu'elles soient imprimées ou postées sur Internet, sont éditées par les agences immobilières. L'artiste s'approprie cette représentation dont le thème reste inchangé, celui du terrain à vendre, mais en marquant l'évolution des supports et aussi la manière dont les agences représentent ces terrains selon des codes qui leur sont propres. Ce qui lui importe avant tout, c'est que cette source d'images est dans les deux cas gratuite et diffusée à grande échelle. Ludovic Burel s'intéresse aussi bien à l'origine de la fabrication des images qu'à leur diffusion sur le média Internet. Lorsqu'il travaille à partir du matériel photographique du secteur marketing de cette entreprise de fabrication d'imprimantes pour son projet *A Girl and a Machine*, il nous montre l'envers du décor : les échantillons de couleurs, de contrastes, les filtres photo, les Ektachromes, les planches contact, les photographies éliminées, les tests de composition graphiques, les publicités finales, etc. Il nous plonge en quelque sorte dans cette fabrique des images. A l'inverse, dans son projet d'édition *Page Sucker* (Cf. annexes, figures 4 à 7), Ludovic Burel s'intéresse davantage à la diffusion des images sur le média Internet et à la manière aléatoire de les retrouver via des mots clés. Il existe plusieurs éditions *Page Sucker* : *Skull*, *Waterfall*, *Lobster* et *Fist*, qui regroupent toutes un corpus d'images issues d'Internet. Mais même si la source des images est le web, l'imprimé reprend sa place dans la diffusion de ce projet.

Internet est une source de recherche d'images privilégiée par les artistes relecteurs, mais la plupart d'entre eux restent attachés aux supports papiers. Pierre Leguillon par exemple use d'Internet pour trouver et acheter sur des sites

spécialisés ses images qu'il reçoit ensuite au format papier. La majorité des images collectées par les Relecteurs d'images sont des images imprimées. Le papier glacé des magazines fascine les artistes qui n'hésitent pas à y puiser de multiples images. Documentation céline duval y puise les publicités finement étudiées par les services de communication des marques de luxe afin que le message atteigne directement ou indirectement le consommateur. Hervé Coqueret, nous l'avons vu, découpe ses images dans les magazines de cinéma. Régis Perray quant à lui s'intéresse de près aux images qui ont pour sources principales la presse, les magazines *Géo*, *National Geographic* (ou encore les cartes postales). Ces magazines de géographie ont fait le choix éditorial de mettre en valeur les photographies réalisées par leurs grands reporters dans le monde entier. Les magazines ou les maisons d'édition désireux de mettre en valeur un contenu luxueux, font souvent le choix du papier glacé. Ce support valorise particulièrement la photographie qui prévaut alors sur le texte dans la composition éditoriale. Il n'est donc pas anodin que le regard averti des Relecteurs d'images s'attarde sur ce matériel qui offre des images de bonne qualité. Mais la question intrinsèque que pose ce type de support ne réside pas uniquement dans la qualité des images éditées. La presse offre la possibilité d'une diffusion publique à grande échelle. Elle permet de voir des photographies de grands photographes chez soi à bas coût. L'œuvre/exposition *Pierre Leguillon présente, Diane Arbus : rétrospective imprimée, 1960-1971*³⁶ (Cf. annexes, figures 35 à 39) utilise cette matière à bas prix par exemple. Par contre, la particularité d'une diffusion temporelle et d'une qualité éditoriale souple confère aux magazines un côté éphémère. Ils sont souvent jetés et au fil du temps, ils peuvent devenir rares et constituer des objets de collection à part entière.

Le support de la presse n'est pas l'unique source d'images. D'autres supports offrent également des images à grande diffusion publique comme les cartes postales par exemple. Les photographes sont souvent anonymes dans ce cas, mais la carte postale permet une reconnaissance d'un lieu géo-localisé. La carte postale, tout comme la presse, sont des supports de diffusion populaires

³⁶ L'œuvre/exposition a été montrée la première fois à la Kadist Art Foundation de Paris de décembre 2008 à février 2009. Elle a depuis été achetée par la Kadist qui l'expose régulièrement au niveau international.

maniables. Cet aspect matériel n'est pas à négliger. L'image imprimée est un objet manipulable que l'on se passe de main en main. Pouvoir toucher ces images – et pas seulement les voir – est un aspect qui revient souvent lorsqu'on interroge ces artistes. Il s'agit d'une des différences remarquables avec les images numériques que l'on observe uniquement sur un écran. Comme le remarque Céline Duval, lors de sa conférence à la journée d'étude *Images empruntées : l'artiste comme éditeur*, la main produit un rapport sensuel avec cet objet qui représente. La manipulation des images devient presque fétichiste. Dans *The Makes* (Cf. annexes, figure 2), Eric Baudelaire filme les mains d'un critique de cinéma manipulant ces images. Non seulement la main tient l'image, mais elle ne fait pas que cela ; elle désigne le sujet représenté, elle le maintient avec force, avec conviction, elle le caresse. La main traduit l'émotion du commentateur. Elle devient sa part émotionnelle, d'où l'impression de sensualité que Céline Duval observe dans la manipulation des images.

L'attachement aux supports imprimés est très fort dans la sélection des images qui vont servir de matière à ces artistes. La source Internet n'est pas rejetée pour autant, mais l'aspect maniable de l'objet image reste pour les Relecteurs d'images un enjeu non négligeable que l'on retrouve tôt ou tard.

B. CLASSER, C'EST PENSER

Lors des entretiens avec certains artistes relecteurs, il était tout à fait intéressant d'observer en quoi leur choix de classement ou de non classement des images collectées pouvait inférer sur la forme discursive de l'œuvre à venir. C'est-à-dire que quelle que soit le type de collecte (collection, archive, documentation, bases de données, etc.) choisir et rassembler un corpus d'images, implique déjà une forme discursive. Cette discursivité évolue au fur et à mesure que l'artiste ajoute des images à ce corpus et elle est liée au choix singulier de celui-ci ; ne serait-ce que dans le choix ou le non choix des modes de classification, l'artiste signifie quelque chose. De même qu'aucune collecte, quand bien même le fond serait le même, n'offrirait la même orientation discursive parce que le choix de classement opéré peut varier d'une personne à une autre. Le regard porté sur chaque image est singulier et les systèmes de classifications varient en fonction du regardeur/collecteur. Ce système révèle une sorte de protocole, un système de pensée porté sur ces images qui oriente implicitement les œuvres produites ensuite. Il est donc important de comprendre comment les artistes relecteurs, avant même de produire, accumulent ces images et comment ils les classent.

Comme le souligne Christophe Kihm dans *Ce que l'art fait à l'archive*³⁷, il existe une confusion dans les termes employés pour désigner une collecte de documents. En effet, il est souvent admis sous le terme d'*archive*, des œuvres relevant de la notion d'atlas ou de collection. Le document pouvant revêtir plusieurs aspects en fonction du contexte dans lequel il est utilisé. C'est pourquoi il est important ici de distinguer les différentes manières dont les artistes relecteurs classifient leurs images afin de mieux saisir les principes fondateurs de leur pensée créative.

³⁷ Christophe Kihm, « Ce que l'art fait à l'archive », in *Critique*, Editions de Minuit, 2010/8 n° 759-760, « A quoi pense l'art contemporain ? », p. 707-718.

1. L'archive

L'usage de l'archive en tant que matériau de création est devenu fréquent dans les pratiques artistiques actuelles. L'archive est un ensemble de documents – images, textes, graphiques, etc. – qui ne sont plus dans leur usage courant, mais sont conservés, classés et constituent une trace ou un indice sur un événement passé. En sciences humaines et sociales, l'archive a pour point de départ la préservation et le classement d'éléments administratifs collectés. D'un point de vue légal et selon le code du patrimoine

« [...] les archives sont l'ensemble de documents, quels que soient leur date, leur lieu de conservation, leur forme et leur support, produits ou reçus par toute personne physique ou morale et par tout service ou organisme public ou privé dans l'exercice de leur activité³⁸. »

L'utilisation de l'archive est principalement administrative, juridique, historique et patrimoniale. Comme le souligne Christophe Kihm³⁹, il s'agit avant tout de rassembler des éléments qui seront ensuite étudiés et décrits ; et les classer et répertorier afin de pouvoir les comprendre. Il s'agit donc d'une « étape au sein d'un processus de construction du savoir⁴⁰ ». Bon nombre de documents, qu'ils soient d'ordre privé ou public sont ainsi classés en vue d'une éventuelle exploitation ultérieure. Les archives désignent aussi le lieu de conservation et de classement de ces documents que l'on juge importants. Dans son livre *Mal d'Archive*, Jacques Derrida rappelle l'origine du mot archive : en grec *arkhé* qui désigne le commencement et le commandement. La constitution des archives est un moyen d'instituer et de conserver la mémoire. Mais comme il est remarqué dans la présentation du Séminaire interdisciplinaire du laboratoire ALEF⁴¹, le paradoxe de l'archive réside dans le choix mémoriel qui est opéré en conservant une histoire pour en délaissier d'autres. L'archive a aussi à voir avec

³⁸ Article L. 211-1 du code du patrimoine (Loi n° 2008-696 du 15 juillet 2008 relative aux archives).

³⁹ Christophe Kihm, « Ce que l'art fait à l'archive », *in op. cit.*, p. 710.

⁴⁰ Id.

⁴¹ *De l'œuvre à l'archive, de l'archive à l'œuvre*, séminaire interdisciplinaire organisé par le Laboratoire ALEF (Arts, Littératures, Echanges, Frontières), mars à décembre 2012, Université Rennes 2.

l'oubli. La démultiplication des moyens de conservation de cette mémoire et notamment à l'ère du numérique favorise ce « trop d'archives » qui plonge certains documents dans l'indifférence. Ce problème n'est pas sans rappeler notre introduction à propos de la profusion exponentielle des images de toutes sortes. Et pourtant, l'exploitation des images par les archives n'a pas toujours été évidente. On doit à Alphonse Bertillon⁴², avec son fichage anthropométrique à l'aide de clichés de face et de profil pour chaque individu photographié et des mesures de son corps, l'officialisation en 1879 de la valeur indicielle de la photographie dans le domaine de l'identification des êtres. Ces traces du passé peuvent être conservées, classées et exploitées au même titre qu'un document écrit. Par un système de classement pointilleux des fiches d'identité, l'état français se dote d'un instrument redoutable contre les falsifications d'identité. L'exposition *Fichés ? Photographie et identification du Second Empire aux années 60*, présentée au Musée des Archives Nationales à Paris en 2011, aborde cette histoire d'archives judiciaires dont la technique photographique a révolutionné la précision sur les identités. Qu'une image photographique puisse être constitutive d'une archive est devenu une évidence.

Mathieu Pernot a justement travaillé à partir d'archives judiciaires pour son projet intitulé *Un camp pour les bohémiens, Mémoire du camp pour nomades de Saliers*⁴³ (Cf. annexes, figures 52 à 56). Ce travail a donné lieu à plusieurs expositions et à une publication. Ce qui est intéressant dans ce projet, c'est que l'artiste part d'une archive déjà constituée issue d'un fonds de photographies anthropométriques d'anciens internés d'un camp de concentration. Cette base administrative lui sert de point de départ pour une recherche plus globale qui va l'amener à retrouver les survivants et à collecter leurs témoignages. L'artiste confronte ensuite ses sources administratives à cette mémoire vivante afin de retracer l'histoire de ce camp situé en Camargue, destiné à l'internement de tsiganes. L'artiste décrit lui-même son rapport avec cette archive administrative et la nouvelle archive qu'il constitue de la sorte :

⁴² Alphonse Bertillon est né en 1853 et mort en 1914. Il était criminologue et fonda en 1870 le premier laboratoire de police d'identification criminelle. Il inventa l'anthropologie judiciaire, plus connue sous le nom de « Système Bertillon » et qui sera utilisée jusque dans les années soixante dix.

⁴³ Mathieu Pernot, *Un camp pour les bohémiens, Mémoire du camp pour nomades de Saliers*, Actes Sud, collection Photographie, 2001.

« Même si c'est un objet qui est un document historique, par exemple sur le Camp de Saliers, sur les documents d'archive, c'est un document en tant que tel, mais en même temps, ce qui m'intéressait, c'était de retrouver des gens et d'avoir un dispositif sonore et visuel qui à la fois raconte l'histoire du camp et à la fois l'historiographie, de mémoire, d'une communauté qui n'est pas dans les livres, qui est nomade et qui va donc avoir un récit oral. Un autre type de mémoire, c'est la police, les fichiers, qui est une autre manière d'écrire l'histoire, elle est écrite et c'est ce qu'on retrouve dans des documents d'archive. C'était ça qui m'intéressait, c'était comment raconter l'histoire de ceux qui ne la racontent pas. Et finalement, quel est l'écart entre leur façon d'incarner l'histoire, de raconter la nôtre. Autant la face profil anthropométrique est un document historique indéniable à montrer en tant que tel, autant pour moi, je ne pourrais pas me contenter d'un travail juste sur l'archive⁴⁴. »

L'usage des archives par l'artiste offre une assise historique au projet, mais il lui ajoute la mémoire vivante, cette part sensible qui fait encore débat aujourd'hui dans l'étude historique. En effet, la mémoire vivante à travers les témoignages peine encore à trouver une véritable place dans la recherche en histoire. L'aspect artistique du projet a permis un apport dans le domaine qui, aujourd'hui commence à trouver sa considération historique puisque l'exposition a été montrée lors du colloque intitulé « Tsiganes, nomades : un malentendu européen, le cas de la France⁴⁵ ». L'œuvre est devenue une référence historique en dépit de ses débordements.

La plupart du temps, les artistes travaillant à partir d'archives utilisent les images avec grand respect, l'idée étant moins de les détourner que de les infiltrer sensiblement afin de mettre en évidence ces latences. Eric Baudelaire a travaillé à partir d'images d'archives sur des militants japonais de l'armée rouge dans son projet : *The Anabasis of May and Fusako Shigenobu, Masao Adachi*

⁴⁴ Mathieu Pernot, Entretien avec Natacha Détré, mars 2011, annexe, p. 140.

⁴⁵ « Tsiganes, nomades : un malentendu européen, le cas de la France », Colloque organisé par le Laboratoire ITEM (Identités, Territoires, Expressions, Mobilités) et le Laboratoire Littérature et Histoire de l'Université Paris 8, les 24 et 25 novembre 2011 à l'Université de Pau.

*and 27 Years without Images*⁴⁶ (Cf. annexes, figure 3), présenté pour la première fois au CAC la Synagogue de Delme en 2011. D'une manière parallèle à celle de Mathieu Pernot, il confronte l'image officielle, celle de la presse, du pouvoir en place, avec d'autres images issues des albums de familles de ces activistes. Il s'agit de confronter plusieurs visions de l'histoire : celle de la vie privée et celle de la vie publique. Ce qui intéresse Eric Baudelaire est cette jonction entre la fabrication de l'image du terroriste avec les portraits de recherche de la police, les images des attentats perpétrés qui reflètent la monstruosité de ces personnes et les images des familles où l'on voit des femmes enceintes, des rires, reflétant au contraire la vie. Cette matière iconographique hétérogène permet à l'artiste d'appuyer son œuvre sur l'histoire officielle, tout en la recontextualisant dans l'histoire individuelle de ces militants. Ce projet, qui tend peut-être à une réhabilitation des protagonistes, est issu d'une rencontre avec Masao Adachi, cinéaste japonais engagé dans l'armée rouge, emprisonné et interdit de sortie de territoire pendant des années. Celui-ci connaissait les militants impliqués dans les attentats, ce qui a permis à Eric Baudelaire de reconstituer cette mémoire vivante à partir d'images personnelles et de témoignages.

Dans son projet *A Boy, a Girl and a Machine* (Cf. annexes, figures 9 et 10), Ludovic Burel travaille à partir d'archives dérobées et reconstituées d'une entreprise de fabrication de machines de reprographies.

« Mes parents étaient gardiens dans une entreprise. Ils avaient accès à un autre type de base de données qui est sous la forme de l'archive. Une archive vernaculaire de l'entreprise. Cette entreprise vendait des machines offset et de reprographie plus globalement et cela depuis les années soixante - soixante-dix. Ils préservaient toutes leurs bases de données publicitaires : aussi bien les machines qu'ils vendaient que les images publicitaires. Ils avaient une base de données papier et des brochures publicitaires des années soixante - soixante-dix, jusqu'aux années quatre-vingt-dix. Mais aussi bien leurs propres Ektachromes. J'ai

⁴⁶ <http://baudelaire.net/anabases3/installation-views-gasworks/>, consulté le 5 juin 2014.

piraté toutes ces données parce que je pouvais accéder à l'entreprise le week-end quand il n'y avait personne⁴⁷. »

Il est intéressant de constater la manière dont Ludovic Burel parle de cette archive d'entreprise en tant que base de données qu'il est possible de pirater, comme s'il s'agissait d'une archive numérique. Mais cette archive, dérobée lors de la fermeture des locaux, est tout ce qu'il y a de plus matériel et offre une véritable information sur la vie du département marketing d'une entreprise. Cette archive offre une multitude d'objets liés à la prise de vue, aux impressions sur différents papiers (brillants, mats), aux maquettes publicitaires, mais aussi des échantillons de couleurs, de papiers, etc. L'artiste préserve soigneusement ce matériel dont il expose les originaux aimantés sur des plaques magnétiques de bureaux. Le travail à partir de cette archive s'éloigne des deux précédents dans le sens où c'est Ludovic Burel lui-même qui la préserve. Il peut donc s'en servir comme bon lui semble sans avoir à restituer ensuite les documents. Il expose ces éléments, sans les transformer, accompagnés de la vidéo *Rien n'a été fait*, réalisée avec Noëlle Pujol à partir de ces mêmes objets.

Dans le cadre d'un travail à partir d'archives existantes, l'artiste ne cumule pas d'images comme pourrait le faire un artiste collectionneur ou un artiste se constituant une base de données. Les images sont déjà rassemblées par une institution, déjà classées. L'artiste a moins la nécessité de posséder ces images (sauf dans le cas de Ludovic Burel), même si bien sûr il réalise des copies de travail. Le travail artistique à partir de l'archive réside dans l'apport d'un autre regard, sans doute moins officiel, sur ces images décontextualisées. Il permet de sortir de l'histoire officielle justement pour atteindre une réalité individuelle.

⁴⁷ Ludovic Burel, Entretien avec Natacha Détré, mars 2011, annexe, p. 63.

2. La collection

Dans un article intitulé *Le discours sur la collection*, Bernard Vouilloux s'appuie sur les définitions du *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle* des éditions Larousse pour comprendre en quoi l'acte du collectionneur consiste non seulement à chasser les objets désirés en réunissant un grand nombre de choses du même genre, mais surtout à les classer selon une constellation propre au collectionneur. L'idée du chasseur est tout à fait intéressante au regard du paradoxe de la phalène et fait sens quant à la vie de ces choses collectées. Nous ne parlons plus de la vie des sujets (papillons ou leur image photographiée), mais bien de la vie des objets. Une collection est vivante tant qu'elle n'est pas aboutie. A propos de *Bouvard et Pécuchet* de Gustave Flaubert, Bernard Vouilloux démontre que toute collection « forme un récit virtuel⁴⁸ ». Il émet donc l'idée que dès l'acte de classification de cette collection naissante, il existe déjà une forme de « narrativité implicite ou latente » due au lien ombilical entre la collection et le collectionneur. Cette narrativité « permet d'inscrire dans le texte la dynamique temporelle des rapports associatifs dont les objets sont le support et dont le collectionneur est le foyer⁴⁹. »

Pierre Leguillon choisit le système de la collection pour considérer les images. Pour chacun de ses projets, il collectionne tout ce qu'il peut trouver en relation avec son sujet et met en place un dispositif de recherche qui lui servira de base réflexive pour élaborer son dispositif plastique. Quand il travaille sur son projet consacré à Diane Arbus, il a déjà réuni toute la bibliographie autour de la photographe et mené une véritable recherche afin de maîtriser le contexte de son sujet. Cette bibliographie ne sera pas donnée à voir dans l'exposition, mais elle lui aura permis de saisir comment travaillait Diane Arbus et comment celle-ci vivait de ses photographies, entre la diffusion dans la presse et les impressions institutionnelles par exemple – ces aspects étant bien souvent gommés dans les rétrospectives vouées à la photographe. La collection a en principe un début et une fin et bien souvent cette fin est due au décès de son

⁴⁸ Bernard Vouilloux, « Le discours sur la collection », in *Romantisme* n°112, « La Collection », 2001-2002.

⁴⁹ Ibid.

auteur. La collection cerne un sujet, soit dans le temps, soit dans l'espace. Le collectionneur en propose les délimitations en fonction de la spécificité de son sujet. Dans le cadre de l'exposition *Pierre Leguillon présente, Diane Arbus : rétrospective imprimée, 1960-1971* (Cf. annexes, figures 35 à 39), présentée la première fois à la Kadist Art Foundation à Paris du 6 décembre 2008 au 8 février 2009⁵⁰, Pierre Leguillon choisit une délimitation de temps : 1960-1971. Ces dates correspondent au moment où Diane Arbus a commencé à vendre ses photographies dans la presse et à l'année où elle a décidé de mourir. Ce choix est tout à fait singulier car il correspond à deux choix en réalité. Ceux de Diane Arbus et celui de Pierre Leguillon de rassembler ce corpus précis. Cette collection permet en outre à Pierre Leguillon de comprendre les décalages qui s'opèrent entre la réalité financière de la photographe, obligée de vendre ses images pour vivre et la réalité des institutions qui offrent des rétrospectives de l'ensemble d'une carrière *a posteriori*. Les images vendues à la presse ne sont pas les mêmes que celles conçues pour une commande institutionnelle par exemple. Cette connaissance acquise par le biais de sa collection permet à Pierre Leguillon d'entrevoir les failles de ces deux réalités et d'en jouer. Car il s'agit bien d'un jeu de piste, celui de trouver la bonne manière de présenter les images qui permettra de porter à la connaissance du public ces réalités parallèles.

Régis Perray collectionne depuis 1992 des images selon un critère particulier et exclusif : des images de sols. Cette collection vient documenter sa pratique artistique qui n'a rien à voir initialement avec la relecture d'images. Il réalise des vidéos, des performances, des installations sur le thème du nettoyage des surfaces et notamment des sols. Au départ, cette collecte anodine lui sert d'outil de recherche pour ses autres projets, mais progressivement, le nombre d'images collectées grandissant, l'artiste commence à les regarder autrement. Il les trie par groupes, il les classe dans des enveloppes et systématise la recherche de nouvelles images dans les magazines spécialisés en géographie. D'outil de travail, cette collecte est devenue collection qui continue de grandir et

⁵⁰ Cette œuvre / exposition fait partie de la collection de la Kadist Art Foundation et a été présentée depuis au Centre Régional de la Photographie à Douchy-les-Mines en 2009, au Moderna Museet à Malmö en 2010 et au Centre d'art Mercer Union à Toronto en 2012.

qui fait maintenant œuvre sous le titre *Le Mur des Sols* (Cf. annexes, figures 59 et 60). Mais comme dans la constitution de toute collection, le choix méticuleux des images est très important. Régis Perray s'attache à diversifier la nature de ces sols. Il possède maintenant vingt et un thèmes de sols qu'il continue d'alimenter à chaque nouvelle présentation en fonction du lieu qui l'invite. Les thèmes sont les suivants : les sols archéologiques, les sols de morts, les sols d'arts, les sols de paysages, les sols de cartes et plans, les sols de pieds, les sols de convivialité, les sols de planètes, les sols de catastrophes, les sols pollués, les sols de cimetières, les sols religieux et sacrés, les sols de balayages, les sols de routes et voies, les sols de foules, les sols de sports, les sols de guerres, les sols de tapis, les sols habités, les sols de travaux, les sols de loisirs. Il est intéressant de constater que cette indexation offre des entrées correspondant tantôt à la nature des sols, tantôt à leur utilisation et d'autres à ce qui se trouve dessus. Cette classification particulière apporte un regard sensible qui diffère de l'indexation rigide de l'archive. La collection est pour Régis Perray un dispositif artistique en soi tout comme le sont l'installation, la vidéo ou la performance.

La collection permet de saisir un ensemble d'images cohérent que l'artiste délimite lui-même. Les images dans ce sens résonnent entre elles grâce aux critères de cette délimitation qui leur donne un sens nouveau. En ce sens la forme de la collection se rapproche du système de la structure dont les éléments sont interdépendants. La particularité de ce mode de collecte, c'est qu'elle implique déjà une forme en soi, c'est-à-dire que la collection est une totalité dont les liens internes sont déjà cohérents.

3. La documentation

Bien que proche de l'archive et de la collection, la documentation serait un entre-deux provisoire. Il s'agit de l'ensemble d'éléments concernant un seul et même thème dont la fonction est d'informer ou d'apporter de la connaissance. Les dossiers qui la composent peuvent être constitués de documents très divers (articles de presse, revues de presse, photographies, plaquettes, brochures, biographies d'individus, notices historiques, etc.). La documentation s'éloigne donc de l'archive car elle exploite des documents non civils et non administratifs, mais accumule elle aussi des documents parfois sans valeur particulière afin de renseigner sur un sujet spécifique. Son usage est moins administratif et ne sert pas nécessairement à donner la preuve d'un événement passé. Toutefois, la rigueur du classement par thématiques fait que l'objet même peut sembler proche de l'archivage bien que sa fonction soit différente. Elle se rapproche de l'idée de collection et en deviendra probablement une dans le temps, mais tant que l'artiste l'alimentera et l'exploitera en tant que source dont les éléments ne cessent de bouger, il sera difficile de la considérer comme une collection.

Comme son nom d'artiste l'indique, « documentation céline duval », s'est constitué une documentation iconographique de grande ampleur qu'elle classe soigneusement selon une typologie des images collectées : cartes postales, photographies d'amateurs, images découpées dans les magazines. Comme nous l'avons vu dans la partie I.1.2., avec l'exemple des « Tilts » (Cf. annexes, figures 18 à 20), ses critères de sélection relèvent à la fois de l'affectif, de l'esthétique ou du besoin de compléter un ensemble. En fonction de chaque type, l'artiste opère des classements thématiques comme par exemple « L'image dans l'image », « Les sportifs », les « Gestes de la main ». On peut observer également des sous-classements dans ces thématiques, par exemple dans les « Gestes de la main » : doigts en v, se toucher le kiki (avoir envie de faire pipi), se protéger du soleil, se cacher le visage, se toucher les cheveux, hello, mains dans les poches, serrer la main, mains (doigts) croisés, à deux (se tenir, se toucher), gestes dans l'air, bras en l'air (mains croisées derrière la tête), bras croisés (devant soi), divers (auto-stop, doigt en l'air etc.).

Pour Céline Duval, cette classification est une tentative de documenter le monde de manière vivante. Elle parle de sa documentation en ces termes : « J'ai toujours considéré ce fonds iconographique comme étant actif, avec prêts, échanges ou dons possibles, alors que dans le mot "archive" ou bien "collection", il y a une notion plus figée, plus morbide aussi⁵¹. »

La documentation est donc un objet vivant dont l'objectif est moins la conservation que le classement, comme outil pour retrouver facilement une image parmi tant d'autres. Toutefois, pour désigner cette documentation, Céline Duval parle souvent d'archivage quant à sa manière de classer avec rigueur les milliers d'images qu'elle possède, mais aussi de base de données lorsqu'il s'agit de les retrouver. De plus, les images ne renvoient pas à des « événements », mais traduisent aussi des moments, des scènes du quotidien. Elles se rapportent souvent aux petites histoires de l'ordinaire plutôt qu'à l'Histoire que vise davantage l'archive. Il s'agit donc de la constitution d'un fonds iconographique que Céline Duval met à disposition pour ses projets, mais aussi pour les projets d'autres artistes. Ce fonds est une réserve de matériaux. L'artiste agit souvent tel un commissaire d'exposition à qui l'on offre carte blanche dans un fonds existant. Elle y tisse des liens sous jacents.

Elle travaille de la même manière à partir, parfois, de fonds existants qui ne font pas partie de sa documentation personnelle. Parmi ses projets, citons *L'Archipel des images*⁵² (Cf. annexes, figure 31) à partir du Fonds Jules Maciet conservé à la bibliothèque des Arts Décoratifs de Paris. Cette collection atypique doit son existence à Jules Maciet (1846-1911), grand amateur d'art, qui était persuadé que les artistes ont besoin de beaucoup d'images afin de satisfaire leur imaginaire. Il s'était alors consacré à la constitution d'une encyclopédie visuelle hors du commun qui rassemble la mémoire des formes à travers cinq mille « albums Maciet » contenant des millions d'images classées par thèmes, époques et pays. En s'appropriant provisoirement cette collection, Céline Duval offre un regard transversal aux images de ce fonds en y ajoutant de nouvelles thématiques qu'elle crée, comme le corps dans la nature, la force

⁵¹ Céline Duval, Propos recueillis par Jérôme Dupeyrat, « Entretien avec Céline Duval », 2.0.1, *Revue de recherche sur l'art du XIXème au XXIème siècle*, Dossier hors série « Revues d'artistes », février 2010.

⁵² Documentation céline duval, *L'Archipel des images*, exposition organisée par le Micro Onde, Centre d'art de l'Onde à Vélizy-Villacoublay du 28 septembre au 15 décembre 2013.
<http://www.londe.fr/centre-d-art-contemporain/expositions/article/kyle-shepherd-xamissa-un-portrait>

vitale ou l'érotisme. L'artiste use de cette collection comme elle le fait de sa documentation.

La documentation est donc un ensemble d'images réunies et classées par l'artiste dans l'objectif d'une utilisation artistique. Cette documentation est organique dans le sens où elle est vivante et peut grandir comme diminuer en fonction des projets. Par exemple Céline Duval n'a pas hésité à se séparer d'une grande partie de sa documentation d'images de publicité issues de magazines pour son projet *Les Allumeuses* (Cf. annexes, figure 26) puisque la performance filmée consistait à brûler une à une les images (nous aurons l'occasion d'y revenir).

4. L'accumulation ou la base de données

Accumuler est proche de collectionner à la différence près que l'action porte sur un ensemble d'éléments non précisément choisis. L'idée d'accumulation est plus ouverte que celle de collection dans le sens où l'objet de la collecte est toujours ouvert alors que dans la collection chaque objet est présent pour une raison bien précise. Il y a l'idée de conservation dans la collection, alors que dans l'accumulation, elle n'existe pas forcément. L'accumulation rassemble des objets sans hiérarchie qui peuvent être remplacés par d'autres en fonction des besoins.

Pour réaliser le projet *Paysages avec retard* (Cf. annexes, figures 61 à 66), Eric Watier a mis en place un protocole aléatoire. Lorsqu'il débute ce projet en 1984, il découpe dans des dépliants de ventes immobilières les images des terrains à vendre. Pour chaque projet, l'artiste collecte d'abord des dépliants mis à disposition gratuitement devant les agences et découpe les images de terrains à vendre selon l'ordre d'apparition dans ces magazines. De cette manière, le hasard est partie prenante de la sélection. Avec l'évolution des technologies, l'artiste continue de collecter ces terrains à vendre, mais *via* le web à travers les moteurs de recherche. Le protocole consiste à collecter de manière aléatoire et dans l'ordre où les images apparaissent, de sorte que s'il a besoin de dix images, il prendra les dix premières qui se présentent à lui lors de sa recherche ; il fera de même s'il a besoin de cent images. Cette opération sera menée de manière identique à chaque nouvelle présentation du projet. Ce choix de non choix permet à l'artiste de réfléchir non seulement sur l'idée de paysage qui est une notion culturellement construite, ce qui renvoie à son point de vue principal qu'une image reproduit toujours une image et qu'elle est sans originalité, mais aussi sur l'idée du déplacement et de la décontextualisation des images. Eric Watier se considère comme un « passeur d'images » et il utilise aussi les images passantes. Il applique à sa pratique de collecte les mêmes principes aléatoires que ceux des flux dans lesquels les images sont diffusées dans une liberté presque totale.

Ludovic Burel travaille également à partir de bases de données pour certains projets rassemblés notamment dans ses *Page Sucker*⁵³ (Cf. annexes, figures 4 à 7), éditions en magazines contenant chacun seize pages d'images collectées sur Internet à partir d'un mot clé. Il existe plusieurs numéros dont les *Skull*, *Fist*, *Lobster*, ou *Waterfall*. Chaque titre de numéro correspond au mot clé tapé dans le moteur de recherche. Ludovic Burel sélectionne tout de même parmi les milliers d'images proposées lors de sa requête, celles qui ne relèvent pas directement du sujet. Il crée ainsi un décalage entre le titre et l'image donnée à voir. Les images sont copiées / collées depuis Internet vers des dossiers informatiques classés par thèmes. L'artiste opère ensuite un choix éditorial pour composer ses seize pages de magazine. Ce qui rend la recherche par mots clés intéressante, c'est le fait qu'Internet permet de trouver des images par des biais différents des systèmes de classements habituels. Par exemple, certains moteurs de recherche permettent de trouver une image à partir de sa couleur, sa taille, sa popularité, etc. Les images ne correspondent pas toujours explicitement aux thèmes entrés dans la recherche. Ils dépendent surtout de la manière dont les images sont annotées par les utilisateurs qui les mettent en ligne. Il règne ainsi une forme d'anarchie dans ces bases de données qui permettent de tout trouver et à la fois de se perdre dans l'infini des occurrences absurdes inscrites par les utilisateurs mêmes. Ludovic Burel cherche par là à reconstituer une sorte d'archéologie des réseaux dont la logique diffère de la rigueur scientifique ou de la rigueur de l'archive.

⁵³ Ludovic Burel, *Page Sucker*, it : éditions, 2002 – 2009.

Qu'il s'agisse d'un choix de constituer ou de travailler à partir d'une archive, d'une collection, d'une accumulation, d'une base de données, l'attention avec laquelle ces objets sont collectés et l'objectif de leur classification orientent la manière dont les artistes appréhendent les images car la fonction même de ces systèmes classificatoires diffère et donne des valeurs variables aux images. Le matériau de travail ainsi constitué va donner lieu à des productions artistiques qui ne sauraient se détacher totalement de cette fonction initiale du corpus qu'ils mettent en place. La manière d'aborder une image conservée dans des archives officielles diffèrera de l'usage d'une image issue d'une base de données d'un moteur de recherche sur Internet par exemple. L'artiste aura tendance à respecter l'intégrité de l'objet historique issu des archives, parce qu'il s'agit d'une image rare qui est passée au crible des experts ; alors que l'image numérique issue d'Internet, dont la source est illimitée, incertaine et qui se fond dans le flux des images, perdra en force symbolique. La collection offre un rapport fétichiste avec les images, là où l'archive leur donne de la valeur officielle et historique, et la base de données permet une source illimitée et souvent anonyme d'images de toutes sortes. Enfin la documentation offre une liberté qui combine tous les aspects de l'archive, de la collection et de la base de données avec l'accumulation d'images qui est à la fois ouverte et plus ou moins rigoureusement classée.

Comment, à partir de cette matière iconographique, les artistes relecteurs travaillent-ils ? Si le type de classement de ces images influe sur la production, voyons maintenant d'un point de vue poétique ce qu'il en est de la création à proprement parler.

C. LES MODES D'UTILISATION DES IMAGES

Il est intéressant maintenant d'analyser comment les artistes relecteurs ré-agencent ces images, réunies en un corpus classé ou seulement accumulées, dans leur production artistique. Préservent-ils l'ordonnancement de départ qui leur sert d'outil ou de matériau de création, ou retravaillent-ils ces images différemment ? Ces images extraites de leur ensemble sont-elles utilisées seules ou associées ?

L'utilisation des images par les artistes relecteurs diffère en fonction de chacun d'eux et en fonction des projets. Ils relisent les images de manière singulière et selon les projets, ils les choisiront différemment. Il n'existe pas forcément de protocole particulier dans leur démarche. La plupart d'entre eux choisissent l'association des images, plus rarement l'utilisation d'une image seule, en fonction du projet. Documentation céline duval par exemple n'hésitera pas à utiliser l'association d'images, le montage, le collage, à constituer des séries ou à utiliser une seule image qu'elle nomme dans ce cas précis son « icône ». La plupart du temps, le projet ou le type d'images détermine le traitement iconographique. Nous allons ici analyser ces utilisations sans pour autant restreindre tel ou tel artiste à un type d'usage. Chacun étant libre de basculer de l'un à l'autre. Mais dans la majeure partie des productions artistiques, les images sont associées entre elles. Dans son acception commune, l'association est l'« action d'associer » ou la « réunion en un tout de choses diverses⁵⁴ ». En ce qui concerne les images, ces choses diverses correspondent au support photographique qu'il soit imprimé ou numérique et à l'aspect du motif photographique. D'une certaine manière, le processus de collecte d'images est déjà en soi une association, mais qu'en est-il de la réutilisation artistique que les Relecteurs d'images en font ?

⁵⁴ Nouveau Larousse Encyclopédique, Dictionnaire en 2 volumes, 1 - A – Kondo, Editions Larousse, 2003, p. 119.

1. Le montage

La pratique du montage est fortement liée au cinéma, mais dans le cas des Relecteurs d'images, l'image est souvent fixe. Il y a bien, dans une séquence constituée, une succession d'images et l'ordre dans lequel elles sont montées ne peut être changé. Cet ordre est conçu par l'artiste selon un scénario précis. Le montage diffère de la simple monstration en série car il implique non seulement un sens de lecture mais aussi une narrativité implicite. Jacques Rancière observe le même phénomène dans *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Goddard dont le principe de montage de films hétérogènes est similaire à celui des Relecteurs d'images. Pour Jacques Rancière, les images, peuvent être considérées tels des mots qu'il est possible d'assembler en les juxtaposant avec d'autres images sans liens explicites afin de former une phrase visuelle. C'est ce qu'il nomme la parataxe : ce mode de construction par juxtaposition de phrases dans laquelle aucun mot de liaison n'explique les rapports syntaxiques. Les images sont directement reliées entre elles et le spectateur se reconstitue les conjonctions implicites. La technique cinématographique du montage correspond à cette parataxe car elle permet de fabriquer ces phrases et par là-même de créer un sens nouveau grâce à l'association d'images n'ayant aucun lien entre elles. Jacques Rancière propose l'expression de « phrase-image », qu'il définit ainsi :

« [...] l'union de deux fonctions à définir esthétiquement, c'est-à-dire par la manière dont elles définissent le rapport représentatif du texte à l'image. [...] La fonction-phrase y est toujours celle de l'enchaînement. Mais la phrase enchaîne désormais pour autant qu'elle est ce qui donne chair. [...] L'image, elle, est devenue la puissance active, disruptive, du saut, celle du changement de régime entre deux ordres sensoriels⁵⁵. »

Pierre Leguillon aborde le montage d'images dans son projet *La promesse de l'écran*, en utilisant des extraits de films cinématographiques. Il procède au

⁵⁵ Jacques Rancière, *Le Destin des images*, La Fabrique éditions, 2009, p. 56.

montage d'extraits de films hétérogènes dont le dénominateur commun correspond à une thématique précise comme, par exemple, l'histoire de la photographie, l'architecture, les médias, etc. L'idée de départ est de retrouver dans des centaines de films visionnés, un passage où il est question du thème de la séance, soit dans le dialogue, soit dans les images. Cette pratique rappelle l'imposant projet de Christian Marclay, *The Clock*⁵⁶ (Cf. annexes, figure 79). Celui-ci a extrait dans près de trois mille films du monde entier les passages où figurait une référence à l'heure. De la sorte, le projet vidéo consistait à suivre le tour du cadran, seconde par seconde et en temps réel par l'enchaînement d'extraits de films. La vidéo dure donc vingt-quatre heures et il est effectivement possible d'observer en direct l'heure de sa montre qui correspond à la seconde près à celle montrée sur l'écran. Dans *La promesse de l'écran*, Pierre Leguillon propose un montage qui (re)constitue peu à peu une histoire. Dans l'une de ses propositions, c'est celle de la photographie, depuis les réglages de la prise de vue, au développement en laboratoire, du choix du tirage à la monstration ; mais aussi il réussit à faire percevoir l'évolution des techniques de reproduction depuis l'invention de la photographie avec la chambre noire jusqu'à l'avènement du numérique. Tous ces éléments se juxtaposent par un enchaînement parataxique qui se passe de mots. Le public reconstitue les liens intrinsèques menant de l'un à l'autre chaque extrait hétérogène. Il est à noter que Pierre Leguillon préfère à la notion de montage l'idée de collage tel que Ad Reinhardt, John Heartfield ou Martha Rosler le pratiquent. Mais bien qu'en entretien il revendique en effet son rattachement au collage – car selon lui, ses œuvres ne relèvent pas de la narration –, il est difficile de ne pas penser au montage en ce qui le concerne. Certes, l'idée d'un scénario n'est sans doute pas aussi pensée en amont que ne le fait en général un réalisateur de cinéma, mais l'artiste réussit tout de même à mener le spectateur dans une logique de succession temporelle des éléments présentés. Lorsqu'il aborde l'architecture, le montage propose une histoire de la construction à travers ses différentes étapes, du projet à la maquette, de la maquette aux fondations, des fondations à la construction et ainsi de suite

⁵⁶ Christian Marclay, *The Clock*, durée : 24h, 2011. L'œuvre a été présentée la première fois à la cinquante quatrième Biennale d'art contemporain de Venise en 2011. L'artiste s'est vu décerner le Lion d'or du meilleur artiste pour cette œuvre.

jusqu'à la sacralisation des grandes utopies architecturales de ce monde ; mais en deuxième partie, le montage propose un autre aspect lié à l'architecture, celui de la destruction massive et des failles de ces projets. Il est intéressant de comparer ce travail à ceux d'Eric Watier et de Mathieu Pernot analysés précédemment dans le paragraphe sur la série. Les trois projets ont pour thème l'architecture et notamment l'idée d'utopie véhiculée par les institutions afin de vendre ces projets ambitieux, censés faciliter la vie des individus. Les trois projets offrent un regard critique sur une réalité qui fut toute autre que les effets escomptés au départ. D'un côté, la série laisse libre cours au spectateur de faire le lien critique entre l'hier et l'aujourd'hui, chacun se créant son propre cheminement intellectuel. Les images en série donnent une vision unilatérale et directe de cette réalité, le titre générique *La promesse de l'écran* offrant un aiguillage ironique. Le montage de Pierre Leguillon sur l'architecture donne à voir plus précisément ce cheminement critique. Il propose en deux mouvements l'avant et l'après, la construction et la destruction. Les images utilisées ne sont plus regardées pour elles-mêmes, mais pour les résonances qu'elles créent dans la trame du montage, pour ce qu'elles permettent de raconter au final. La nuance entre le montage et le collage est mince. Le montage étant lui-même un collage – mais linéaire – d'images (aussi de sons et parfois de textes). Le projet, *Diaporama* relève de la même subtilité entre collage et montage. Le procédé est d'autant plus ambigu que tout le diaporama colle bout à bout des images et des sons et qu'il est tout à fait opportun de le comparer aux montages de Jean-Luc Godard dans *Histoire(s) du cinéma* ou *Une femme est une femme*.

Avec ses divers diaporamas vidéo s'intitulant *Horizons* (Cf. annexes, figure 17), documentation céline duval offre une autre forme de montage, celle d'un enchaînement homogène relié par le fil conducteur formel de l'horizon. Elle travaille à partir d'une série d'images amateurs représentant toutes des horizons en bordure de plage. L'artiste crée à la fois plusieurs séries du projet *Horizons* puisqu'il en existe six variations et en même temps, il s'agit dans sa forme de représentation d'un montage vidéo. En effet, l'œuvre est finalisée comme une projection vidéo, réalisée selon des règles du montage classique avec des fondus enchaînés. Le fil conducteur de ce montage est la ligne

d'horizon qui apparaît successivement ascendante ou descendante. C'est-à-dire que l'artiste ordonne ses images de sorte que la ligne d'horizon remonte progressivement vers le haut d'une image et ensuite redescende, dans un mouvement de ressac symbolique très lent. Les images choisies par l'artiste constituent elles-mêmes une série puisqu'elles forment une unité thématique et une unité des supports d'origine, mais nous parlerons plutôt de montage dans ce cas précis. En effet, les images ne sauraient être séparées les unes des autres et bien qu'il soit possible de créer de nouvelles séries d'images basées sur le même principe du ressac iconographique, chaque projet est méticuleusement monté dans un ordre dont la narration est hautement poétique autour de cette ligne d'horizon. A travers cette forme poétique, l'artiste montre également une pratique photographique particulière, à savoir ce que Pierre Bourdieu nomme un « art moyen », c'est-à-dire une pratique sociale de la photographie privée. Les vacances en bord de mer sont en effet un des sujets favoris de la photographie amateur que l'on connaît des albums de famille. L'horizon est également le symbole d'une sorte d'échappatoire méditative ; l'endroit face auquel on se pose afin de réfléchir, les yeux dans le vide. Il est à noter que documentation céline duval dispose un banc public en face de cette vidéo afin d'inviter le spectateur à prendre le temps du regard. Le dispositif de monstration n'est pas sans rappeler celui du cinéma, tout en faisant également référence au banc des promenades de bord de mer, mêlant ainsi dispositif et thématique.

De manière générale, le cinéma fascine les artistes relecteurs et il n'est pas anodin que le montage fasse partie des techniques d'assemblage des images collectées. Hervé Coqueret est également féru de cinéma. Pour réaliser son projet *Plan d'évasion* (Cf. annexes, figure 11), 2007, il collectionne des centaines d'images fixes extraites de films cinématographique et où apparaît l'enseigne « exit ». « Exit » est un mot latin qui signifie aujourd'hui la sortie de secours en langue anglaise. En fonction des expositions dans lesquelles le film est présenté, le diaporama peut être diffusé sur une cimaise ou sur un écran en bois contenu dans une sculpture en bois, mais ce qui nous intéresse ici est le montage de ces images homogènes. Il existe bien un montage, mais l'œuvre se situe dans un entre-deux fragile entre montage et série. Le montage est plus

expérimental et sans doute moins narratif que chez Pierre Leguillon, mais il est guidé par un indéniable besoin de sortir de l'image, d'y échapper, c'est-à-dire que le spectateur entre dans des images qui l'invitent à en sortir symboliquement. Céline Duval l'a très bien compris et invite Hervé Coqueret lors d'une carte blanche à la galerie ARKO à Nevers en 2007 à réaliser une œuvre commune entre « Plan d'évasion » et « Horizons » (Cf. annexes, figure 17), l'idée étant que la projection de l'un soit le revers de l'autre, les vidéos étant projetées sur les deux faces d'un même mur. Le *plan d'évasion* (Cf. annexes, figure 11) dans lequel figurait le plan avec l'encart de sécurité « Exit » menait alors symboliquement vers cet espace ouvert donnant sur l'horizon.

Le montage n'est pas réservé uniquement à la production vidéo. Les artistes Relecteurs d'images construisent également des montages dans d'autres dispositifs. Par exemple lors de son exposition au Centre d'art La Cuisine à Nègrepelisse en 2012, Céline Duval a réalisé une sorte de jeu d'images sur un mur, qui ressemble de loin à une sorte de mots croisés en images, qui propose un montage iconographique multidirectionnel. Il est possible de lire une succession d'images accrochées horizontalement, mais aussi verticalement, chaque ligne proposant une phrase, reliée à une autre phrase, etc. Le spectateur est libre de construire le déroulé du montage dans l'ordre qu'il souhaite. Ce système est moins linéaire que le montage vidéo, mais il permet de recomposer soi-même les différentes scènes proposées. Ainsi Céline Duval déploie ces images d'amateurs tirées des albums de famille de la ville de Nègrepelisse et dont le dénominateur commun est la nourriture. Mais elle ne se contente pas de montrer ces images de manière alignée. Elle crée un fil conducteur qui construit une histoire, celle de la confection d'un repas depuis la chasse de l'animal, à sa découpe, à la manière de le cuisiner et enfin de le déguster.

Le montage est donc cette juxtaposition d'éléments servant une trame choisie par l'artiste. Il propose une narration que l'artiste offre au spectateur, là où la série lui laisse la possibilité de s'évader. Le montage d'images fixes ou animées crée des phrases-images dont la provenance de chaque élément est souvent

hétérogène, de sources disparates et qui relève d'un *story-board* plutôt que d'une simple accumulation aléatoire. Dans le montage interviennent les images, mais aussi le son. Ce sont tous ces éléments agencés entre eux qui permettent d'induire une narration. Jean-Luc Godard parle d'une narration qui se joue entre les images. Ainsi l'ordre des images montées ne peut changer au risque de perdre le fil conducteur du projet.

2. Le collage

Le collage est un « procédé de composition (plastique, musicale, littéraire) consistant à introduire dans une œuvre des éléments préexistants hétérogènes, créateurs de contrastes inattendus⁵⁷. » De la sorte, les éléments préexistants servent l'œuvre, mais ne sont pas l'œuvre elle-même. Les premiers collages artistiques cubistes, dadaïstes, surréalistes ou des avant-gardes russes, utilisaient tous des fragments d'images afin de constituer leurs œuvres. Il s'agissait davantage d'introduire des éléments de réalité afin de servir leurs compositions que de composer les images. Nous entendrons ici le terme de collage comme le collage d'images entières et non fragmentées. Dans le cas des Relecteurs d'images, le collage est donc un procédé de composition qui consiste à assembler des images entières sur une surface particulière. Il diffère de la série puisque la série est un type de regroupement de plusieurs entités alors que le collage exprime une modalité d'assemblage en vue de constituer une entité. Il diffère également du montage car il n'est pas narratif ; et de l'atlas car il ne s'agit pas de montrer les images en constellation, mais plutôt d'associer des formes entre elles.

Documentation Céline Duval a souvent utilisé le collage de fragments d'images à ses débuts, notamment dans son carnet *Diary, 157 jours, Florence & Hussein (hommage à tous les otages)*⁵⁸ (Cf. annexes, figure 25) ; ou encore dans *N°7 : cahier d'images charlotte*⁵⁹ (Cf. annexes, figure 24). Mais le collage chez Céline Duval ne se résume pas aux fragments. Bon nombre de ses projets utilisent le collage d'images entières. Il serait vain de tous les nommer ici, mais prenons l'exemple déjà évoqué des *Tilt* (Cf. annexes, figures 18 à 20), raison même de ces collages dans le sens où s'il n'y a pas de tilt, il ne peut y avoir de collage.

⁵⁷ Nouveau Larousse Encyclopédique, Dictionnaire en 2 volumes, 1 - A – Kondo, Editions Larousse, 2003, p. 351.

⁵⁸ documentation Céline Duval, *Diary, 157 jours, Florence & Hussein (hommage à tous les otages)*, 2005, Papier journal collé sur un agenda Moleskine, format plié 143 x 90 mm. Dans ce journal, Céline Duval a collé des images d'actualité correspondant aux dates d'enlèvement de Florence Aubenas et Hussein Hanoun. Il s'agit pour l'artiste de combler l'absence d'actualité qu'ont subie ces otages durant leur séquestration. Le collage s'arrête naturellement à la libération des deux protagonistes le 12 juin 2005.

⁵⁹ Documentation Céline Duval, *N°7 : cahier d'images charlotte*, Düsseldorf : Feldmann Verlag, 2002. 24 pages, format plié 27 x 17,5 cm, impression en N&B et quadri. 600 ex. Le collage correspond ici à une accumulation fanatique de la figure idolâtrée de ce personnage public que l'on retrouve dans la presse.

L'artiste juxtapose deux images hétérogènes dont le dénominateur commun est une ressemblance soit formelle, soit conceptuelle, à l'intérieur d'une feuille de format A3 pliée en deux. Le collage en vis à vis de ces images permet de mettre en évidence ces ressemblances bien que les représentations n'aient souvent rien à voir les unes avec les autres. Par exemple, la carte postale d'un lieu pourra être mise en face d'une image amateur prise sur le même lieu ; la reproduction d'un objet d'art à côté d'une publicité dont la forme lui ressemble ; la surface d'une couleur équivalente dans deux images, etc. Les cent cinquante-deux *Tilt* sont tous des collages permettant une mise en évidence des coïncidences présentes dans les différentes représentations. Cette histoire des formes est rendue visible de par la comparaison induite par ce vis-à-vis.

Hervé Coqueret réalise également un collage avec *One thousand Pictures From One Thousand Walls* (Cf. annexes, figure 12) lorsqu'il colle sur son mur de chambre les images découpées dans des magazines de cinéma. Cette pratique est très courante chez les adolescents qui décoorent les murs de leur chambre de posters ou d'images de leurs idoles. On peut rattacher cette pratique à celle de l'exposition, mais celle-ci reste personnelle. Hervé Coqueret en parle comme du degré un de l'exposition⁶⁰. Après avoir constitué son mur d'images, Hervé Coqueret le prend en photo. Cette photo est devenue une sorte de fixation définitive du collage qui n'existe plus dans la réalité. Dans son œuvre *SuperGeantPlus* (Cf. annexes, figures 13 et 14) réalisée en 2009 à l'ENSAPC⁶¹, le projet reprend en grande partie les images précédemment collées au mur avec d'autres ajoutées ultérieurement, mais l'artiste décide cette fois de les coller chacune sur l'extrémité de tasseaux de bois dont la dimension varie en fonction de la taille des images découpées. Avec ces centaines d'images représentant toutes des instants de cinéma, des éléments d'un montage de film, de la production aux images des films : la lumière, une ambiance, un plan, un décor, un personnage, etc., l'artiste décompose le processus de construction d'un film sous la forme d'un paysage recomposé par la technique du collage et de la sculpture/installation. Il n'existe aucune trame

⁶⁰ Hervé Coqueret, « VHS », in *Des Fantômes à l'œuvre*, Hypertexte n°3, Editions Ed Spector, 2010, p. 72.

⁶¹ ENSAPC : Ecole Nationale Supérieure d'Art de Paris Cergy.

narrative dans ce projet. La longueur des tasseaux correspond symboliquement à la durée de fictives séquences et l'image pouvant en constituer un plan fixe. La forme sculpturale offre une tridimensionnalité au cinéma que l'on voit habituellement en deux dimensions (en tout cas avant l'arrivée des projections en 3D). Toute la complexité du collage qui est utilisé autour d'un projet dont le thème concerne le cinéma est justement de ne pas faire du cinéma au sens narratif, mais de montrer les processus de narration dans la production cinématographique. Le collage suggère le montage, sans en être un. Il nous donne à voir de manière poétique la forme même du cinéma.

Le collage a donc plus à voir avec la forme des représentations et en ce sens, il diffère du montage cinématographique qui aligne successivement les plans en s'intéressant à la trame narrative plutôt qu'à la forme. Le collage n'est pas linéaire, et n'a pas de temporalité particulière. Il se déploie par assemblage sur une surface. Il n'y a pas de sens de lecture spécifique et la composition semble être privilégiée à l'instar de l'ordonnement des éléments.

3. La série

Dans son acception courante, la série correspond à un « ensemble composé d'éléments de même nature ou ayant entre eux une unité⁶². » Il peut s'agir également d'un « ensemble dont les éléments homogènes qui le composent sont ordonnés selon une ou plusieurs variables : le temps, la fonction, etc.⁶³ ». D'un point de vue artistique, nous considérerons ces ensembles comme formant un tout cohérent possédant une unité difficilement séparable. Les séries constituées dans les productions artistiques des Relecteurs d'images peuvent effectivement être conçues telles qu'elles possèdent une nature homogène du support et/ou du motif. Les projets de Mathieu Pernot *Le Meilleurs des mondes* (Cf. annexes, figures 44 à 48) ou ceux d'Eric Watier *Architectures remarquables* (Cf. annexes, figures 67 à 68) et *Paysages avec retard* (Cf. annexes, figures 62 à 72) relèvent de cette double homogénéité sérielle. Dans le cas de ces trois projets, les images sont à la fois homogènes pour chacune des représentations choisies par les artistes et de même nature de support (cartes postales ou magazines). Du point de vue de la production, l'accumulation de ces images sérielles forme un ensemble cohérent qu'il est impossible de séparer, sauf dans une situation exceptionnelle – par exemple celle d'un lieu qui ne pourrait pas accueillir l'ensemble. Dans ce cas, l'artiste ou/et le commissaire d'exposition opère/nt une sélection. Mais de manière générale, la série est considérée comme une entité artistique en soi et ne saurait être vendue séparément. La série questionne donc sur un sujet homogène à partir d'images similaires. Cela permet de souligner l'unité que ces images ont entre elles, par leur ressemblance et de marquer la récurrence d'une pratique photographique particulière. Dans son projet *Architectures remarquables* (Cf. annexes, figures 62 à 72), Eric Watier met en évidence la banalité de ces bâtiments sans qualité, grâce à la série d'images collectées parmi les cartes postales. Il pose aussi la question de la fonction des cartes postales. « Cette mise en vue par la carte postale pose problème. Comment des choses aussi peu remarquables se voient-elles éditées par la carte

⁶² <http://www.cnrtl.fr/definition/série>, consulté le 18 novembre 2013.

⁶³ Ibid.

postale⁶⁴? »

Pour se poser cette question, l'artiste choisit de montrer dans ses carnets les reproductions en série. Il ne montre pas une seule carte postale, mais bien plusieurs, ce qui vient renforcer l'aspect répétitif et courant de cette pratique de mise en cartes postales des bâtiments fonctionnels. Une image seule aurait concentré le public sur la représentation et non sur ce questionnement. Mathieu Pernot pose le même type de question avec sa série de cartes postales *Les Grands ensembles*. Cette série lui sert à montrer une pratique très courante dans les années cinquante, à savoir la colorisation à l'imprimerie d'images en noir et blanc. Sans doute une seule représentation aurait suffi à le dévoiler, mais la présentation en série de ces cartes postales met non seulement en avant le phénomène de la construction en masse de ces habitats sociaux, mais aussi cette pratique qui oriente le regard vers l'utopie. Selon Michel Poivert, parlant de cette série⁶⁵, l'accumulation d'éléments offre une orientation « analytique et expressi(ve) ». Analytique dans le sens où la série offre un regard comparatif puisque le thème est identique et en même temps, chaque représentation est différente de par le point de vue choisi ou les différentes zones de construction de ces architectures collectives photographiées. Il s'agit presque d'un jeu de répétition et de différence comme le conceptualise Gilles Deleuze⁶⁶. En effet, le concept de répétition, ne signifie pas seulement la répétition d'une même chose : la répétition peut s'appliquer à des éléments parallèles ; et le concept de différence a plus à voir avec le changement évolutif des choses qu'avec la seule différence entre deux choses. Ainsi, d'un point de vue artistique, cette différence dans la répétition en série de ces images montre symboliquement l'évolution des utopies en échec et l'artiste questionne, via un projet émanant du passé, les projets urbains utopiques d'aujourd'hui. Que vont-ils devenir dans trente ans ? Qu'en est-il des usagers ? Qu'en est-il du rêve et des promesses que la publicité nous vend ? Et ces publicités, ne seront-elles pas désuètes, comme ces couleurs grossièrement apposées sur ces cartes postales nous le paraissent aujourd'hui ?

⁶⁴ Extrait du site d'Eric Watier : <http://www.ericwatier.info/ew/index.php/architectures-remarquables/>

⁶⁵ Michel Poivert, « La ruine des cités idéales », in *Vite Vu, Le blog de la Société française de photographie*, mai 2007, <http://www.sfp.asso.fr/vitevu/index.php/2007/05/23/155-mathieu-pernot-la-ruine-des-citees-ideales>, consulté le 24 novembre 2013.

<http://www.sfp.asso.fr/vitevu/index.php/2007/05/23/155-mathieu-pernot-la-ruine-des-citees-ideales>.

⁶⁶ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Editions PUF, collection Epiméthée, 1993, cop. 1968.

Dans son travail intitulé *3 temps, 4 mouvements* (Cf. annexes, figures 21 à 23), issu d'une commande publique de 1% pour la Médiathèque Jean-Louis Curtis à Orthez en 2009, documentation céline duval propose un ensemble de vingt-quatre tirages au format 120 x 180 cm, disposés dans des panneaux publicitaires en face du bâtiment. Chaque affiche est elle-même composée d'une série thématique de vingt-quatre images correspondant au travail, au divertissement et au repos. L'idée est de changer ces affiches quatre fois dans l'année lors des changements de saison de sorte que le choix des images suive le rythme des saisons. Par exemple, en hiver, il est possible de voir des représentations hivernales du travail, du divertissement et du repos. Chaque affiche est en soi une série d'images, qui peuvent être à la fois incluses dans une série saisonnière ou dans une série thématique. Les images choisies sont issues d'albums de famille que Céline Duval a recueillis auprès d'habitants de la ville. Il s'agit donc d'images d'amateurs. L'artiste propose de disposer ces affiches dans l'espace public, de sorte que le passant puisse suivre l'évolution des trois thèmes tout au long de l'année. L'œuvre reste ainsi proche du public dans le sens où les représentations sont si stéréotypées qu'elles en deviennent universelles et que tout un chacun peut s'y retrouver, mais aussi proche dans le sens où les représentations suivent en temps réel l'évolution des saisons.

La série offre donc une lecture analytique à l'intérieur du système qu'elle forme. Les images sont ainsi présentées en un ensemble homogène et cohérent construit par l'artiste afin d'attirer l'attention sur un objet bien précis. La particularité de la série est qu'elle n'est pas prévue pour être montrée dans un certain ordre. C'est-à-dire que d'une exposition à une autre, la série peut être disposée dans des ordres différents. C'est l'ensemble qui est cohérent, non sa scénographie. Cette approche permet de dépasser le seul objet de la représentation afin de s'attacher aussi davantage au support.

2. L'atlas

D'une autre manière, le concept d'atlas procède du montage. Selon le dictionnaire Larousse, l'atlas est un :

« [...] recueil ordonné de cartes, conçu pour représenter un espace donné et exposer un ou plusieurs thèmes (géographie, économie, histoire, astronomie, linguistique, etc.)⁶⁷. »

L'atlas peut être considéré comme un montage, excepté qu'il n'y a pas de narration, juste des corrélations entre images. Afin de considérer l'atlas, nous allons revenir sur le concept d'*Atlas Mnemosyne* développé par Aby Warburg pour constituer, en regroupant un corpus de reproductions de toutes époques, une histoire de l'art visuel qui se passe de mots. Les Relecteurs d'images font souvent référence aux recherches qui ont révolutionné la discipline de l'histoire de l'art, mais surtout ont ouvert les portes d'une pensée particulière et de relecture du monde. Comme nous l'indiquions dans l'introduction, le terme de relecteur d'image est tiré des concepts warburgiens car comme le souligne Georges Didi-Huberman :

« Relire le monde : en relier différemment les morceaux disparates, en redistribuer la dissémination, façon de l'orienter et de l'interpréter, certes, mais aussi de la respecter, de la remonter sans croire la résumer ni l'épuiser⁶⁸. »

L'atlas est un objet anachronique car il relie des éléments et des temps hétérogènes formant ce monde. Il est par conséquent possible d'en offrir des relectures transversales, manière de faire connaissance par l'imagination. Aby Warburg est le premier à définir une méthode d'interprétation iconologique en histoire de l'art et il n'est pas anodin qu'il ait conceptualisé son *Atlas*

⁶⁷ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/atlas/6119>, consulté le 5 juin.

⁶⁸ Georges Didi Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, L'œil de l'histoire 3, Les éditions de Minuit, Paris, p. 20.

Mnémosyne au moment de l'émergence des premiers montages cinématographiques. Son *Atlas Mnémosyne* est avant tout une « science de la culture » (*Kultuwissenschaft*), ou une sorte d'*archéologie du savoir* pour reprendre les termes de Michel Foucault, mais du savoir visuel. Il s'agit non moins d'une « histoire des idées » que d'une histoire des cultures visuelles, mais qui reste néanmoins un objet incertain, aux « frontières mal dessinées, [aux] méthodes empruntées de droite et de gauche, [à la] démarche sans rectitude ni fixité⁶⁹ ». Cette archéologie « raconte l'histoire des à-côtés et des marges⁷⁰. » L'archéologie s'approprie les « petites histoires » et non celle des sciences. Elle est un appareil à « réécriture : c'est-à-dire dans la forme maintenue de l'extériorité, une transformation réglée de ce qui a été déjà écrit.⁷¹ » Là où l'archéologie des images constituerait un appareil de réécriture de la connaissance, l'atlas en serait l'appareil de relecture, les deux étant liés à cette histoire des formes et des idées. En ce sens, l'atlas invente une forme esthétique à l'héritage transversal de la connaissance. « Le *Bilderatlas* ne fut, pour Warburg, ni un simple "aide-mémoire", ni un "résumé en images" de sa pensée : il offrait plutôt un appareil à remettre la pensée en mouvement là même où l'histoire s'était arrêtée, là même où les mots faisaient encore défaut⁷². » Cet appareil à remettre la pensée en mouvement correspond à l'idée de relecture des images, mais l'atlas offre une dynamique différente de celle du montage narratif ou de la lecture en série. L'atlas artistique met en avant une pensée presque anthropologique de l'histoire, des formes, des cultures, etc. Il reconstitue une logique à travers le chaos des images.

Avec *Le Mur des sols* (Cf. annexes, figures 59 et 60), Régis Perray constitue un atlas d'images de sols qu'il dispose sans cesse de manière différente sur les murs accueillant le projet. Mais bien que chaque monstration soit autre, les sous ensembles thématiques quant à eux restent les mêmes. Chaque exposition du projet offre une nouvelle lecture tout en restant cohérente. L'atlas est d'autant plus évident dans le cas de ce projet qu'il fait référence à la géographie, à l'histoire et aux cultures – disciplines qui utilisent particulièrement

⁶⁹ Michel Foucault, *Archéologie du savoir*, 1969, éditions Gallimard, 2011, p. 185.

⁷⁰ Michel Foucault, Op. Cit., p. 185.

⁷¹ Michel Foucault, Op. Cit., p. 190.

⁷² Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, Op. Cit. p. 21.

l'outil de l'atlas. *Le Mur des sols* (Cf. annexes, figures 59 et 60) est une invitation au voyage à travers les sols de la Terre. Il invite à découvrir la multiplicité du monde qui nous environne, qu'il soit l'œuvre de la nature ou celle de l'homme, témoin des pires atrocités ou facteur de croissance, calme ou tourmenté. Régis Perray y dresse une cartographie de toutes ces cultures, qu'il s'agisse de cultures des terres ou de cultures des civilisations.

Dans le cas de *La Grande évasion* (Cf. annexes, figures 32 et 33) de Pierre Leguillon, le choix iconographique porte sur le thème de la danse, mais les images sont reproduites sous forme de supports et domaines hétérogènes (cartes postales, affiches de cinéma, photographies d'exploitation de films, publicité, pages de magazines, photographies amateurs et professionnelles, dessins, hologrammes, etc.). Les représentations ont pour point de départ la danse, mais indirectement, un geste corporel, une posture, une attitude, la confrontation des corps sont parfois intégrés au projet. Dans cette grande collection d'images réunies pour le Musée de la danse de Rennes et donnant lieu à leur édition sur *FlickrR*, Pierre Leguillon crée des sous-parties classées dans des albums thématiques. Il existe cinquante trois albums thématiques en tout⁷³, par exemple : 06_Aristote et Phyllis, 30_Fellation, 33_Ballerines, 36_Lévitacion, 38_Tables, 46_Silhouettes et ainsi de suite. Il est tout à fait intéressant de constater que ces sous thématiques se rapprochent ou s'éloignent plus ou moins du thème de la danse, mais qu'il est possible de créer des liens indirects interrogeant leur unité avec l'ensemble.

Ces liens indirects soulignent les différents questionnements liés à la définition même de ce qu'est la danse, de ceux qui la pratiquent, des émotions qu'elle suscite, etc. En ce sens, Pierre Leguillon crée une sorte de cartographie de la danse qu'il nomme réseau d'associations. Il rend évidente l'idée d'atlas en proposant une interface à multiples indexations. C'est-à-dire qu'il laisse le choix de visionner les images de manière aléatoire ou à l'intérieur de sous ensembles thématiques. Certaines images peuvent également se retrouver dans plusieurs sous ensembles. Il offre aussi la possibilité d'entrer dans les images en les

⁷³ Voir la liste des albums thématiques de *La Grande évasion* en annexe, p. 24.

agrandissant en haute définition. Mais le lieu où ce projet prend toute son envergure d'atlas est sans doute la scène où Pierre Leguillon active ces images conservées dans des boîtes. Lors de cette performance scénique qu'il intitule *Tableau vivant* (Cf. annexes, figure 34), l'artiste déploie les images. Sur scène sont disposées trente-quatre boîtes en aluminium formant un bloc et qui regroupent trois cent images et documents imprimés. La performance consiste à montrer le processus d'installation de ces images dans l'espace. Elle présente à la fois les hésitations et les choix opérés. Les couvercles des boîtes posées à terre deviennent des planches d'accrochage sur lesquelles l'artiste aimante une ou plusieurs images. Progressivement, l'installation prend la forme d'un ensemble cohérent. A ce moment précis, un jeu de lumières rend vivante l'installation et donne symboliquement du mouvement aux images. Le spectateur assiste en direct à la construction de cet atlas dansant.

L'atlas offre un espace de création malléable aux artistes relecteurs. Les images y sont associées à l'infini dans le but de former de nouvelles « constellations » cohérentes. Ce paysage iconographique est évolutif et permet de mettre en avant les latences de l'image, de faire apparaître ses réminiscences à travers ses survivances, ce que Georges Didi-Huberman nomme les « fantômes » en référence au travail d'Aby Warburg dans *L'Image survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*⁷⁴.

⁷⁴ Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Editions de Minuit, Collection Paradoxe, Paris, 2002.

La relecture d'images est la plupart du temps une relecture d'images multiples. Documentation céline duval est la seule à exposer parfois une image isolée qu'elle nomme dans ces cas précis une « icône », mais cet usage de l'image, même de sa part, reste rare. La relecture passe par l'association de plusieurs images entre elles. Nous l'avons vu, il en existe plusieurs méthodes qui résultent en général d'un choix préalable à la production elle-même. La relecture peut se faire à travers la série et dans ce cas on relèvera les aspects communs du médium et/ou de la représentation. La série offre plus ou moins une linéarité dans la relecture et laisse la liberté au public de faire le lien entre l'intention de l'artiste et la réalité intrinsèque des images. Le montage offre une juxtaposition narrative qui oriente implicitement le public dans sa lecture des images. Le montage donne moins d'importance au médium et plus au contenu des images qui deviennent des mots que l'on peut assembler par parataxe. L'atlas crée des cartographies poétiques qui relèvent du montage et du collage, mais dont la finalité est de composer une vision d'ensemble sur un sujet précis à partir d'éléments hétérogènes. Le collage compose avec la forme des représentations. Il peut également devenir obsessionnel avec l'accumulation d'éléments homogènes répétitifs. Dans tous les cas, la relecture est difficilement dissociable de l'accumulation, quelle qu'en soit la forme. L'image devient alors une sorte de mot dont le jeu de combinaison avec d'autres est apte à former une phrase visuelle que l'on peut lire. Mais comment ces phrases sont-elles montrées dans les productions artistiques ? Comment, concrètement, les artistes relecteurs rendent-ils visible et intelligible le processus d'association ?

D. LES DISPOSITIFS DE REDIFFUSION DES IMAGES EXISTANTES

La rediffusion de ces images existantes relève de stratégies dûment réfléchies par les artistes relecteurs, et ce d'autant plus qu'il est primordial de marquer le décalage de contextes afin qu'il n'y ait pas de confusion avec l'image collectée et/ou ses modes de diffusion originels. Il s'agit d'une réalité pour la plupart des œuvres d'art contemporaines utilisant du matériel existant, mais dans le cadre des artistes relecteurs, elle l'est d'autant plus que les images n'ont pas été transformées. Dans cette partie, il sera donc question de montrer en quoi les dispositifs mis en place par les artistes sont primordiaux pour marquer la décontextualisation entre les images d'origine et les images une fois utilisées par l'artiste ; et en quoi le choix d'un type de dispositif plutôt qu'un autre confère aux œuvres des orientations différentes.

1. Le cadre

Le dispositif le plus courant pour montrer des œuvres bidimensionnelles est sans doute celui du cadre (ou, dit autrement, leur encadrement). La peinture, le dessin, la gravure ou la photographie sont ainsi présentés de manière classique, dûment protégés par un cadre. Le cadre (qui parfois maintient aussi un verre devant l'œuvre) assure la présentation, il protège les œuvres et les met en valeur en délimitant les contours de la représentation. Il s'agit également d'une manière de marquer la différence entre le réel (hors cadre) et la représentation elle-même. Le cadre autonomise l'œuvre par rapport au lieu dans lequel elle est exposée. Dans l'histoire de l'art, le cadre s'est vu progressivement épuré, puis abandonné à l'époque du Modernisme. Il a même parfois été malmené par les artistes ou mis en avant : peint au même titre que l'œuvre elle-même (dans le mouvement Support-surface entre autres). Les peintures actuelles ne sont plus systématiquement encadrées. Le cadre, en tant qu'élément de mise en valeur d'une œuvre a pratiquement disparu ou bien reste très discret. Nous n'entrerons pas en détail dans cette histoire du cadre en art car elle mériterait une thèse à elle seule. Par contre, il est intéressant de la mettre en perspective avec le cas de la photographie. Au début de la photographie, les daguerréotypes par exemple, étaient soigneusement encadrés. Jorge Ribalta, commissaire de l'exposition *Archivo universal – La Condicion del Documento y la Utopia Fotografica Moderna*⁷⁵, au MACBA en 2009, prend le parti de montrer justement cette évolution des présentations de la photographie depuis ses débuts jusqu'à nos jours. La place de la photographie dans les lieux d'exposition d'art n'a pas toujours été une évidence et dès son apparition au dix-neuvième siècle, elle a généré des conflits sur le caractère artistique de ce nouveau médium que la main de l'artiste ne maîtrise pas. S'en sont suivies plusieurs générations débattant du bien fondé artistique

⁷⁵ Traduction : *Archive Universelle, la condition du document et l'utopie photographique moderne*. Exposition conçue par Jorge Ribalta et Bartolomeo Mari et présentée au MACBA d'octobre 2008 à janvier 2009. L'exposition dressait l'histoire de la photographie documentaire depuis son apparition à nos jours en mettant en avant les différentes thématiques explorées par périodes, par les photographes et les commandes officielles. Il y était également question de montrer comment ces photographies étaient présentées au public à l'époque de leur conception en s'attachant aux premiers tirages réalisés par les photographes eux-mêmes.

de la photographie. Jorge Ribalta montre que l'avènement de la photographie en tant qu'expression artistique à part entière vient des Etats Unis et particulièrement dans les années quarante, grâce à la création du premier département dédié à la photographie au MOMA⁷⁶. Cette considération artistique du médium photographique permet de faire évoluer les dispositifs de présentation des images et l'encadrement des photographies à la manière des tableaux devient courant. Alors que la photographie est confinée dans des albums et qu'elle trouve son support de prédilection dans l'édition ou la presse, le fait de l'exposer au musée change le contexte de sa diffusion. Encadrer une photographie comme on encadrerait un tableau, c'est aussi lui octroyer une valeur artistique. On regarde souvent la photographie sous le prisme de sa représentation et moins sur celui de son dispositif de monstration. Lorsque l'on regarde des reproductions de photographies dans des livres d'historiens ou de spécialistes de la photographie, il est très rare de voir le cadre car seule la représentation est montrée. Il devient nécessaire de se déplacer dans les lieux d'exposition pour constater l'omniprésence ou l'absence du cadre. Les cadres peuvent être plus ou moins imposants en fonction des projets et des périodes de l'histoire de la photographie, même si la plupart du temps, la tendance à la sobriété est favorisée.

Le cadre en photographie a souvent évoqué l'ouverture vers le monde, comme pourrait l'être la fenêtre. A la différence de celui de la peinture qui sépare le réel de la fiction (même dans le cadre de l'hyperréalisme), le cadre photographique apparaît comme une fenêtre qui plonge le public dans une autre réalité. Cette pratique d'encadrement des photographies permet donc à la fois de conserver et de mettre en valeur les représentations, soit d'un point de vue artistique, soit d'un point de vue photographique. Mais dans tous les cas, l'image possède assez d'importance pour que l'on décide de l'encadrer. Il est difficile de ne pas évoquer ici la notion de « forme-tableau » de l'historien et critique Jean-François Chevrier. Celui-ci annonce cette nouvelle forme dans les catalogues

⁷⁶ A titre de comparaison, en France, il faudra attendre 1977 pour que le premier département de photographie soit créé au Centre Pompidou, puis un second au Musée d'Orsay en 1978.

de deux expositions présentées en 1989 : *Une autre objectivité*⁷⁷ et *Foto-Kunst*⁷⁸.

« Il y a forme-tableau quand une image devient un objet autonome quel que soit le format ou l'endroit où on l'accroche. Tant d'images sont mises au mur alors qu'elles ne sont pas faites pour ça. Une image qui a cette qualité se suffit à elle-même, elle n'illustre rien, elle ouvre une riche expérience intime avec celui qui regarde⁷⁹. »

La notion de « forme-tableau » lui a permis d'ancrer la photographie dans l'histoire de l'art et de singulariser les auteurs et leurs démarches à la différence d'une industrie photographique consumériste. Les photographies méritant cette forme-tableau relèvent donc, selon Jean-François Chevrier, d'une qualité suffisante pour être accrochées au mur.

Encadrer une image collectée n'est pas anodin. L'artiste décide que l'image mérite cette mise en valeur. Documentation Céline Duval utilise rarement le cadre pour présenter ses images. Mais lorsqu'elle le fait, les images ont alors un statut particulier pour elle. Il s'agit de ses « icônes ». Les « icônes » de Céline Duval sont des images présentées seules et avec un cadre en bois brut ou blanc très sobre. Elles reprennent une des thématiques favorites de l'artiste, à savoir celle du *trophée*. On y trouve, par exemple, un personnage en train d'ériger un château de carte, un groupe de vacanciers en train de constituer une tour humaine sur une plage, un équilibriste traversant une longue corde au dessus du vide, etc. Ses « icônes » représentent toutes des moments de gloire personnelle ou collective dans lesquels l'être humain se surpasse. Il n'est donc pas anodin que l'artiste mette particulièrement en valeur ces images. Le trophée est un objet que l'on exhibe fièrement chez soi et le cadre aide à jouer

⁷⁷ Jean-François Chevrier et James Lingwood, *Une autre objectivité / Another Objectivity*, cat. exp., Centre national des arts plastiques, Paris / Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, Milan, Idea Books, 1989.

⁷⁸ Jean-François Chevrier, « Les aventures de la forme tableau dans l'histoire de la photo-graphie », *Photo-kunst. Du xx^e au xix^e siècle, aller et retour / Arbeiten aus 150 Jahren*, cat. exp., Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart, Verlag Cantz, 1989.

⁷⁹ Jean-François Chevrier, cité par Michel Guérin, « La photo, extraordinaire piège à fantasmes », *Le Monde*, rubrique Le Monde des Livres, 08/07/2010, http://www.lemonde.fr/livres/article/2010/07/08/jean-francois-chevrier-la-photo-extraordinaire-piege-a-fantasmes_1385016_3260.html, consulté le 4 février 2014.

ce rôle dans le cas de ces photographies. Ces images deviennent des trophées, sans doute parce qu'elles sont rares à trouver pour l'artiste ou alors parce que l'anonymat dans lequel l'image est tombée inspire cette remise en valeur qu'elle avait perdue. Mais Céline Duval confie dans l'entretien mené⁸⁰ que cet usage du cadre répond aussi à une nécessité des galeries de vendre. Elle encadre tout de même ses « icônes », et non n'importe quelles images. Le cadre lui permet aussi, sur le plan pratique, de faire circuler les œuvres plus librement, sans réfléchir aux lieux qui les accueillent. Cette différence est notable dans sa pratique car Céline Duval ré-agence sans cesse ses expositions en fonction du lieu. Ses images encadrées ont donc un statut différent par rapport à ses autres projets. D'une part car la plupart du temps, les « icônes » sont présentées seules et non plus en série ; et d'autre part parce qu'une fois créées, elles circulent librement dans les expositions sans la nécessité de son intervention. Le cadre donne une valeur à ces « icônes » qui vient renforcer leur particularité thématique car le support de l'image lui-même devient un trophée autonome qui peut circuler fièrement dans les expositions.

Mathieu Pernot encadre souvent ses photographies trouvées lorsqu'il les expose. Avec *Le Meilleurs des mondes* (Cf. annexes, figures 44 à 48), *Les témoins* (Cf. annexes, figures 50 et 51) ou son dernier projet *L'asile des photographies* (Cf. annexes, figures 57 et 58), les images sont présentées le plus souvent encadrées. L'encadrement met en valeur ces agrandissements et il est intéressant de constater que la plupart du temps, cela permet de mettre en avant le support d'origine de ces images. Par exemple, dans *Le Meilleur des mondes* (Cf. annexes, figures 44 à 48), qui reprend d'anciennes cartes postales dentelées, l'artiste ne cache pas cette marque de découpage fantaisiste. Il utilise une marie-louise qui contourne à quelques millimètres cet indice d'un usage passé de l'image. Chaque image de la série est ainsi encadrée avec des baguettes fines et blanches d'un centimètre environ placée sous une marie-louise de cinq centimètres environ et une vitre simple. Les cadres sont ensuite strictement alignés sur deux rangées avec un écart régulier de quatre centimètres environ. Chaque image pourrait être exposée seule

⁸⁰ Documentation céline duval, propos recueillis par Natacha Détré, annexes, p. 96.

puisque les cadres sont tous autonomes, mais l'artiste décide d'aligner la série entière. Cette démarche est tout à fait singulière et intéressante ; de par ce choix, l'artiste souligne la valeur intrinsèque de chaque image tout en la faisant figurer dans un ensemble cohérent, compte tenu des pratiques de représentation en cartes postales de ces bâtiments utopiques. Et effectivement, ces cartes postales, bien que diffusées à grande échelle, étaient vouées à être envoyées seules chez les particuliers. Elles étaient dispersées / distribuées dans des territoires divers par les services postaux exécutant la destination indiquée par les expéditeurs. Les images sont donc à la fois autonomes et inscrites dans un groupe d'images qui fait sens. Cette série diffère du dernier projet de l'artiste réalisé en collaboration avec l'historien Philippe Artières : *L'Asile des photographies*⁸¹ (Cf. annexes, figures 57 et 58). En effet, les cadres contiennent chacun plusieurs séries de cartes postales et de photographies. Les deux auteurs du projet ont réfléchi à la manière de présenter tout ce matériel hétérogène découvert dans des archives visuelles comprenant à la fois des textes, des photographies amateurs des usagers de l'hôpital, des cartes postales du lieu, des albums sur la destruction des bâtiments due aux bombardements de la Seconde guerre mondiale, des diapositives et des films en super 8. Ce matériel est présenté de manières différentes, soit par projection de diapositives sur le mur, ou vidéoprojections, soit accroché avec encadrements simples ou alignés en série et encadrement de séries entières. Les images encadrées ensemble correspondent aux cartes postales. Elles sont collées les unes après les autres, alignées telle une collection de papillons. Il existe une série encadrée de cartes postales du bâtiment de l'hôpital en couleur, une autre en noir et blanc, un album des destructions de la guerre. Les cartes postales d'origine y sont montrées telles quelles, contrairement au projet *Le meilleur des mondes* (Cf. annexes, figures 44 à 48) où elles étaient reproduites. Chaque cadre offre un effet de collection ou de cabinet de curiosités alors que dans *Le meilleur des mondes*, c'est l'effet de série qui prime. Dans les deux cas, ces images jusqu'alors confinées dans des boîtes

⁸¹ *L'asile des photographies* est un projet réalisé par Mathieu Pernot et Philippe Artières qui a donné lieu à une exposition au centre d'art Le point du jour à Cherbourg, d'octobre 2013 à janvier 2014 et qui a été montré à la Maison rouge à Paris de février à mai 2014. Ce projet a donné lieu à l'édition éponyme qui a gagné le prix Nadar Gens d'images 2013. L'artiste et l'historien se sont plongés pendant trois ans dans les archives de l'Hôpital psychiatrique de Picauville.

sans importance, retrouvent une seconde vie, mises en valeur par le cadre. Philippe Artières le commente en ces termes :

« Ce trésor n'avait ni cartel, ni vitrine, ni coffre ; il était là dans ces cartons fatigués, dans cet hôpital perdu au milieu des marais. Si ces images me sont apparues immédiatement précieuses, ce n'est pas qu'elles ne livraient pas une contre-histoire de la psychiatrie au vingtième siècle. (...) Cette collection ne lève aucun voile, aucun scandale. Ce qui m'a passionné comme historien, est que réunis, mis ensemble, ces corpus témoignaient d'une histoire de l'ordinaire. Au fond, ces photographies gommaient l'exceptionnel et une forme d'exclusion par l'image⁸² . »

Dans ce projet, il s'agit de mettre en avant, non pas l'histoire de l'hôpital, mais l'histoire des formes photographiques non officielles et qui ne correspondent pas à des archétypes. C'est-à-dire que le thème de l'hôpital psychiatrique a souvent fait l'objet de commandes photographiques officielles dont notamment le projet de *San Clemente* de Raymond Depardon par exemple. Mais de la sorte, la vision qu'en donnent ces auteurs extérieurs correspond davantage à une vision culturelle sur le sujet qu'à une réalité de tous les jours vécue par ses occupants. En mettant en valeur ces images prises de l'intérieur, Philippe Artières et Mathieu Pernot recontextualisent un quotidien banal fait de sorties à la plage ou au café du village, de jeux, du quotidien, etc.

Dans son projet *3 temps, 4 mouvements* (Cf. annexes, figure 21 à 23) à Orthez, documentation céline duval utilise une autre forme d'encadrement. Celui-ci diffère puisqu'elle imprime ses séries d'images sur des affiches qu'elle dispose ensuite dans des panneaux publicitaires de type Decaux. Néanmoins, le panneau constitue en soi un cadre, mais un cadre appartenant à une institution publique, dans l'espace public. Tout comme pour *L'asile des photographies* (Cf. annexes, figures 57 et 58) de Mathieu Pernot et Philippe Artières,

⁸² Philippe Artières, « Le livre "L'asile des photographies" remporte le Prix Nadar Gens d'images 2013 », Roxana Traista, in *photographie.com*, 29 octobre 2013. <http://www.photographie.com/news/le-livre-lasile-des-photographies-remporte-le-prix-nadar-gens-dimages-2013>.

documentation céline duval s'approprié les images de la « petite » histoire, celle du quotidien, qu'elle met en valeur dans ces panneaux. L'idée qui conduit son projet est sans doute moins de faire entrer ces photographies amateurs dans un lieu d'art, même si le projet émane d'une commande publique artistique⁸³. La valorisation de ces images passe donc par un biais détourné de la décontextualisation, celui de mettre des images amateurs dans des cadres habituellement réservés à la publicité et en même temps réservés à l'usage de sociétés privées et non à une institution publique. L'accumulation de plusieurs images dans un même cadre met ici en avant l'aspect répétitif de cette pratique de la photographie amateur.

Le cadre, l'encadrement offrent un dispositif classique d'exposition des œuvres qui, dans le cas des projets des Relecteurs d'images, constitue un outil de mise en valeur d'images sans valeur artistique au départ. L'encadrement autonomise ces œuvres au regard de leur diffusion dans le monde de l'art. Il correspond à une demande des milieux institutionnels publics ou privés afin de diffuser plus aisément ces images encadrées selon des cadres⁸⁴ conventionnels qui rendent les productions plus faciles à exposer ou à vendre. Les projets encadrés acquièrent une autonomie de l'exposition qui échappe par la suite à l'artiste. En ce sens, le cadre répond également aux besoins d'un système artistique.

⁸³ *3 temps, 4 mouvement* est un projet de documentation céline duval conçu dans le cadre d'une commande publique 1% artistique pour la Médiathèque Jean-Louis Curtis à Orthez en 2009 et en collaboration avec le centre d'art Image / imatge.

⁸⁴ Nous distinguons ici le mot cadre correspondant à l'« assemblage de bois destiné à contenir certains objet » (tel que défini dans le Robert d'aujourd'hui, éd. 1991) de son autre acception de « limites prévues [...] d'un ensemble organisé [:] dans le cadre de... » (Id. Robert d'aujourd'hui).

2. L'écran

L'écran diffère du cadre car il est vecteur d'autres médias que la présentation de la peinture, du dessin, de la gravure ou de l'impression photographique. L'écran est associé à la projection de la lumière, celle du cinéma, de la vidéo ou des diapositives. Il est une surface destinée à recevoir des images photographiques ou cinématographiques par projection de la lumière – la lumière provient par conséquent le plus souvent de derrière le spectateur. Il reçoit aussi les images de l'intérieur – c'est-à-dire que la lumière est dirigée vers le regard du spectateur – lorsque l'écran est numérique ou cathodique tel l'écran d'ordinateur ou de téléviseur. Dans tous les cas, l'écran devient soit le récepteur de la lumière projetée, soit une surface laissant passer la lumière. L'image devient un jeu entre ombre et lumière et n'est plus une surface éclairée comme le sont celles de la peinture, du dessin, de l'impression photographique, etc. Il suffit d'éteindre la source lumineuse et l'image disparaît. L'écran est une sorte de relais ou d'intermédiaire entre l'image et le spectateur. Ce récepteur d'images reçoit l'image à partir d'une source d'origine. Elle n'est pas directement imprimée sur le support que le spectateur peut observer. L'image projetée n'est qu'un prolongement lumineux de la bobine de cinéma par exemple ; ou encore l'image sur l'écran de l'ordinateur n'est qu'une transcription numérique d'une image matrice encodée qui se recrée sous la forme de milliers de pixels. Dans tous les cas, l'image est obtenue grâce à la lumière à partir d'une source argentique ou numérique, alors que l'image imprimée existe même sans lumière. Au cinéma, ou dans une projection vidéo et diapositive, l'image apparaît par un jeu de transparence / opacité dont la source est le négatif de l'image. En télévision ou en informatique, l'image est recrée électriquement ou chimiquement selon une source numérique. De la sorte, la lumière sort directement de l'écran et vient éclairer le spectateur. L'écran est de toutes façons une surface de réception des images qui s'interpose entre le spectateur et la matrice de l'image.

Hervé Coqueret affectionne particulièrement le cinéma et le monde des images qui l'entoure. Pour son projet *Plan d'évasion* (annexe, figure 11), présenté lors

de l'exposition *Dragoon Paper Club* organisée par artconnexion à Lille en 2006, il réalise un montage de centaines d'images extraites de films d'action américains. *Plan d'évasion* (annexe, figure 11) représente des sorties de secours. Pour diffuser ce projet, Hervé Coqueret construit une plateforme en bois sur laquelle il pose un petit vidéoprojecteur qui projette sur un écran aux dimensions de l'image. La pièce disposée au sol fait penser à une petite maquette de *Drive-in* américain. L'hommage à la culture américaine est très clair, mais il existe également une touche d'humour certaine car la projection des images de sorties de secours est réalisée symboliquement dans un cinéma en plein air. Malgré tout, les images projetées ne correspondent plus du tout aux critères du cinéma tel qu'il est montré dans ce type de lieux. La trame et la narration ont disparu au profit d'une série d'images issues du cinéma, mais décontextualisées de leur support d'origine. Le dispositif de l'écran lui sert à recontextualiser ces images, à tirer un trait d'union entre ces images dont on peut difficilement reconnaître la provenance et le contexte dans lequel elles ont été produites à l'origine. Il s'agit d'un indice. Le spectateur de cette œuvre peut tourner autour et observer autrement la projection, alors que le spectateur du *Drive-in* est passif dans sa voiture. Le dispositif mis en place par l'artiste n'est pas tant l'écran en lui-même que l'ensemble de la sculpture réceptionnant l'écran. L'écran devient un élément mis en valeur par ce dispositif, mais n'est plus le dispositif mettant en valeur l'image.

Ce n'est pas le cas du travail de Pierre Leguillon dans ses œuvres *les Promesses de l'écran* ou *les Diaporamas*. Pour l'artiste, la notion d'écran est primordiale pour comprendre sa démarche. Il l'utilise de manière directe dans *La Promesse de l'écran* ou *Diaporama*. Il l'évoque ainsi :

« Tu vois, les collections d'images que j'ai, elles sont projetées. Je les ai toujours projetées et j'ai projeté l'histoire. C'est-à-dire qu'à un moment donné, ces images se superposent sur un écran. Après, on peut aussi faire le travail de les re-détacher, de les retirer du carrousel. Mais comme la mémoire, ces images se superposent sur l'écran. C'est pour ça qu'elles sont autant matérielles qu'immatérielles. Est-ce qu'une image projetée sur un écran a une matérialité ? Elle a la matérialité de la

projection. C'est un objet une image projetée. Quand on coupe le projecteur, ça a disparu. C'est complexe. Je crois que les *Promesses de l'écran*, ça essaye de poser ces questions⁸⁵. »

Cette fascination de l'écran se retrouve particulièrement dans les deux projets *La promesse de l'écran* et *Diaporama*, pour lesquels le lieu et le contexte de la projection sont très importants. Pour le premier, les projections ont pris forme dans différents lieux architecturaux, dans des couloirs, sur des rideaux, des murs, des toiles de cinéma ou des toiles tendues, etc., mais à chaque fois l'artiste crée la surprise. Par exemple, pour *La promesse de l'architecture* présentée durant la Fiac de 2011 au Théâtre Chaillot, la première projection était présentée sur un rideau de scène tendu dans le grand foyer donnant sur la Tour Eiffel. Pour la seconde projection, l'artiste invitait le public à prendre place sur les marches d'une des sorties du théâtre et projetait son montage sur le mur en hauteur au dessus d'un passage. L'objet thématique de cette promesse autour de l'architecture est rendu palpable par le lieu même de la projection. L'architecture imposante du Théâtre Chaillot devient le support de projection. Il devient l'écran recevant les images. De manière générale, Pierre Leguillon s'amuse de l'idée d'écran. Dans sa série des diaporamas par exemple, le projet se déroule en deux étapes. La première est la réalisation d'événements dans lesquels le spectateur est invité à des projections du diaporama. Les diaporamas ne sont jamais diffusés dans des expositions. Il s'agit d'un événement autonome, souvent associé aux activités annexes des institutions hôtes. Les Diaporamas sont donc projetés de manière plus ou moins classique en fonction des lieux. Mais grâce au soutien du MUDAM⁸⁶, Pierre Leguillon diffuse également les *Diaporamas* sur Internet. Pour pouvoir regarder un projet sur Internet, le public doit donc se doter d'un autre écran : celui de l'ordinateur, éventuellement d'un téléphone de nouvelle génération, d'une tablette, etc. Mais il s'agit d'un tout autre écran que celui de la projection. Pierre Leguillon démultiplie souvent les supports de ses œuvres. *La Grande évasion* (Cf. annexes, figures 32 et 33) par exemple est avant tout une collection d'images sur le thème de la danse. Il est possible de la consulter sur demande au Musée

⁸⁵ Pierre Leguillon, propos recueillis par Natacha Détré, annexes, p. 125.

⁸⁶ MUDAM, Musée d'Art Moderne du Luxembourg.

de la danse de Rennes, mais l'artiste a choisi de diffuser aussi cette collection sur Internet avec la possibilité d'observer les images à l'écran selon différentes variantes (par exemple il est possible de changer les formats des images, de les observer une à une ou en série, etc.). Mais lorsqu'il réalise sa performance en manipulant cette collection sur scène, les boîtiers sur lesquels il aimante les images jouent en quelque sorte le rôle d'écran pour le spectateur. Le jeu de lumière final vient accentuer le mouvement de ces images comme si elles étaient réellement projetées. La lumière leur donne vie. Cela rappelle la disposition des images sur planches dans l'*Atlas Mnemosyne* (Cf. annexes, figure 81) d'Aby Warburg dans lesquelles les images semblent surgir des planches au fond noir. Bien évidemment, nous n'avons pas affaire à un écran classique tel que nous l'avons défini, mais d'un point de vue symbolique, le dispositif mis en place y fait référence de manière indirecte. Pierre Leguillon pousse la référence à l'écran encore plus loin lorsqu'il dispose des pages de magazines où figurent des photographies de Diane Arbus entre un contreplaqué en bois et une vitre (réalisés sur mesure). Pierre Leguillon considère ce dispositif de vitre comme un écran entre l'image imprimée et le public (tels les écrans destinés à protéger de la chaleur par exemple), alors que cela semble renvoyer davantage au principe du cadre et du sous-verre protecteur de l'image. Ce discours artistique et poétique fait sens concernant sa pratique de relecture d'images. Les dispositifs qu'il met en place font écran entre l'image d'origine décontextualisée dans l'exposition ou dans l'œuvre projetée et le public. L'écran est pour lui l'outil qui tient à distance et qui permet d'entrevoir le déplacement d'un contexte à un autre de ces images. L'image n'est jamais directement livrée au public. L'écran s'interpose. Selon lui, l'objet qui symbolise le mieux la projection est le crayon de bois car il est le vecteur de la pensée tout comme le rayon de lumière porte les traits de l'image. A partir de cette idée, il a été jusqu'à concevoir un prototype de crayon, qu'il a fait réaliser en multiple, en éditant de manière industrielle un crayon de bois bleu réel sur lequel il est inscrit *Diaporoma* au dessus du motif d'une petite réglette. Ce projet a donné lieu par la suite à l'impression d'une grande affiche collée au mur lors de l'exposition *Cherchez l'auteur* au CNEAI en 2008. L'écran est donc pour lui le support idéal de l'écriture de la pensée. L'image véhicule cette pensée en écriture et l'écran lui sert de support tel le livre pour l'écriture. On peut voir dans

cette conception de Pierre Leguillon l'écran comme lieu d'écriture, un écho avec l'idée de "phrase-image" de Jacques Rancière, précédemment décrite à propos des modes d'association des images. Notons que ces approches contribuent aussi à valider la notion de relecture qui se trouve au cœur de notre propos.

La projection sur écran fascine le public. Bien souvent, celui-ci s'installe devant la projection et il lui est alors plus difficile d'en sortir. Dans *Horizons* (Cf. annexes, figure 17), documentation céline duval projette un montage vidéo à la façon d'un diaporama d'images fixes se succédant avec des fondus enchaînés. En disposant un banc public devant chacune de ses projections, l'artiste offre un temps de pause au public confortablement installé. Cet objet généralement dédié à l'espace urbain est primordial à la projection. Le public est ainsi invité à s'installer et non à passer (à "zapper") comme il est courant de le faire dans les lieux d'exposition où la vidéo est projetée sans mobilier de confort pour la regarder. Ce détail rappelle les conditions des salles de cinéma où le spectateur s'installe confortablement. Dans *Horizons*, documentation céline duval crée l'illusion d'un dehors qui vient hypnotiser le spectateur en disposant devant l'écran un banc public. L'écran est donc une illusion offrant cette impression du dehors. Le dispositif possède une charge poétique confrontant ce dedans/dehors symbolique dont les images d'horizons seraient la trame, la plage, le décor et les personnes, les personnages.

Dans son projet vidéo *Les Allumeuses* (Cf. annexes, figure 26), documentation céline duval crée un dispositif de l'écran différent du précédent. Au lieu de projeter ses vidéos de manière classique, l'artiste décide de créer un site Internet dédié au projet et de proposer aux internautes de visionner les soixante vidéos dans l'ordre de leur choix. Lorsqu'elle présente une de ces vidéos à l'exposition du Centre d'art La Cuisine à Nègrepelisse en 2012, elle dispose un téléviseur en contrebas d'une vitrine. Cela rappelle la disposition d'une cheminée et le crépitement des flammes que l'on entend dans la vidéo et qui vient évidemment renforcer cette idée. En diffusant ces vidéos sur Internet, on ne peut échapper à l'analogie avec ces chaînes de télévision câblées qui diffusent en boucle des images en mouvement de flambée dans une cheminée.

Ces chaînes de télévision offrent davantage une atmosphère créant l'illusion du feu à la maison, comme si le téléviseur était un insert. L'écran d'ordinateur devient presque cette fenêtre faisant écran à la chaleur, bien que le feu, présent dans le contexte de la prise de vue puisque l'artiste y jette les images, n'apparaisse jamais directement à la vue dans *Les allumeuses* (Cf. annexes, figure 26). Le double jeu des écrans est subtil puisque non seulement nous observons ces images sur un écran, mais nous devinons la présence d'une flambée grâce à des indices comme le rebord en brique d'une cheminée, le son des crépitements, et surtout grâce à un second écran beaucoup plus discret : celui du papier glacé des publicités reflétant la lumière chaleureuse des flammes. Le papier glacé devient lui-même la surface écran des flammes par reflet. Chaque image réfléchit une destinée annoncée par celle qui la précède. Le plan fixe renforce ce mouvement cyclique de la main prenant les images une par une, du son du froissement du papier, du son des crépitements et du reflet du papier flambé sur les images disposées en tas sur le rebord de la cheminée. L'artiste joue avec les décalages de la prise de vue cadrée de manière à laisser une place prépondérante au hors-champ. La diffusion sur écran met en avant le montage d'images disposées en tas sur le rebord. L'inégalité des formats des publicités découpées dans les magazines permet à l'artiste de jouer avec elles en cachant certaines parties de l'image du dessous, tout en gardant visibles d'autres parties. Chaque vidéo est un plan séquence sur la main de l'artiste prenant une à une les images pour les jeter au feu. Cet enchaînement des images disposées en tas constitue selon l'artiste un montage d'images fixes à l'intérieur de la vidéo. Il existe dès lors le montage de la vidéo elle-même et le montage des images fixes – dont la succession est longuement pensée – préalablement disposées sur le rebord de la cheminée. Jusqu'ici, l'artiste n'a pas projeté ces vidéos, elles ont toujours été rendues visibles uniquement par le dispositif de l'écran d'ordinateur ou de l'écran de télévision. A la différence de l'écran de cinéma qui n'est autre qu'une surface plane, l'écran de télévision ou d'ordinateur offre des contours qui font penser aux cadres et aux encadrements. Dans *Horizons* (Cf. annexes, figure 17), la projection à même le mur d'exposition ou sur un écran tendu n'a pas de cadre particulier. L'image s'ouvre sur le paysage lointain des représentations. Les deux dispositifs mettent donc différemment en valeur les projets : l'un dans l'ouverture sur le

monde avec une projection provenant de derrière le spectateur et l'invitant à regarder devant ; l'autre dans la destruction intime avec une lumière surgissant en plein visage du spectateur, comme imposée. Nous pouvons donc voir dans ces dispositifs des orientations significatives : d'un côté une référence à l'image amateur pleine de vie ouvrant sur de longues perspectives, de l'autre, une allusion critique aux publicités artificielles aliénantes qui nous sont quotidiennement imposées.

Présenter les images dans le dispositif de l'écran est une manière de faire référence aux projections cinématographiques, mais aussi une manière de créer une distance entre le spectateur et l'image. Cette distance permet un recul nécessaire face à ces images collectées provenant de sources hétérogènes. L'écran permet de faire "écran" et devient un espace nécessaire favorisant la réflexion du spectateur. Ce dispositif de monstration des Relecteurs d'images permet justement de lire cette décontextualisation. Le dispositif crée une distanciation, mais d'autres, nous allons le voir, permettent au contraire un rapprochement tout aussi intéressant.

3. La table

Dans les expositions d'art, les œuvres bidimensionnelles sont souvent montrées à la verticale. Les cadres sont la plupart du temps accrochés aux murs, les projections sont souvent frontales, tout comme l'écran d'ordinateur et le téléviseur. Il est plus exceptionnel de voir les œuvres autrement que frontalement. Pourtant, depuis une dizaine d'années, il est de moins en moins rare de voir des vitrines installées au centre des expositions aux côtés des autres œuvres accrochées aux murs. Avec l'introduction du document en art, les modes de monstration ont évolué. Les Relecteurs d'images, probablement inspirés par ces formes d'exposition, utilisent souvent la table afin de poser ou de superposer des images savamment combinées. La table est une surface horizontale qui oblige le public à se disposer en surplomb, en vue « aérienne » pour pouvoir observer les images. Cela demande une curiosité supplémentaire au public car il ne peut pas voir de loin le contenu posé sur ces tables. Cela suggère aussi une posture liée à l'étude de ces images car le public peut se pencher, s'accouder, parfois s'asseoir pour lire les images disposées ainsi. L'historien de l'art Georges Didi-Huberman affectionne particulièrement la table. Pour lui, il s'agit de l'outil fondamental de la construction de sa pensée puisque la table lui permet de poser tous les éléments de sa recherche et ensuite de les déplacer en les combinant de différentes manières afin de construire le plan de ses futurs écrits⁸⁷. Il n'est sans doute pas anodin que sa méthode de travail ait rencontré celle d'Aby Warburg dont la disposition des images sur des planches semble parallèle bien que celles-ci soient verticales. La table est le lieu de la production d'une pensée qui se construit. Les images sont combinées entre elles, mais cette combinaison n'est pas définitive, pas comme dans les collages par exemple. Pour la comparer au tableau qui fixe définitivement les éléments de sa composition, Georges Didi-Huberman évoque la table de la manière suivante :

⁸⁷ Georges Didi-Huberman évoque son rapport à la table lors de sa conférence « Lire, voir, écrire » donnée au Centre Georges Pompidou le 8 avril 2010 : http://www.dailymotion.com/video/xdjlf7_georges-didi-huberman-lire-voir-ecr_creation

« La table, elle, n'est que le support d'un travail toujours à reprendre, à modifier si ce n'est à recommencer. Elle n'est qu'une surface de rencontres et de dispositions passagères : on y dépose et on y débarrasse alternativement tout ce que son "plan de travail", comme on le dit si bien, accueille sans hiérarchie⁸⁸. »

Disposer des images sur une table, c'est donc une manière d'annoncer un agencement provisoire, un peu comme une proposition fragile.

Conçu et mis en œuvre par les artistes Pierre-Olivier Arnaud et Stéphane Le Mercier, *Table d'Hôtes* est un dispositif mobile et minimum d'exposition et de présentation : une table et deux bancs. À la fois surface de réception et lieu de consultation, la *Table d'Hôtes* accueille des artistes dont les travaux empruntent leurs formes à celles de la documentation, de l'archive et de l'édition. Il n'est donc pas surprenant que trois des Relecteurs d'images de notre corpus aient participé à ce projet : Eric Watier (septembre-octobre 2007), documentation céline duval (novembre-décembre 2007, Cf. annexes, figure 29 et 30) et Pierre Leguillon (avril 2009, Cf. annexes, figure 40). Pour cette invitation, Pierre Leguillon décide de présenter sa collection de cartes postales achetées dans les musées. Le traitement de ces cartes postales est toujours le même : elles représentent toutes des sculptures antiques photographiées devant un fond neutre de couleur censé mettre en valeur l'objet photographié, le fond de couleur disparaissant. Pierre Leguillon décide cette fois de disposer ses cartes postales non pas en fonction de ces objets, mais de focaliser son attention sur cette surface plane inintéressante, à savoir les fonds de couleur. Il s'agit donc de *La collection de fonds de couleur* (Cf. annexes, figure 40), titre donné à ce projet, dont la disposition en dégradés chromatiques permet un processus inverse de l'effet habituellement attendu, celui de faire disparaître l'objet photographié pour mettre en valeur les couleurs « invisibles ». La table permet de préserver ces images issues d'une collection. Elle permet à l'artiste de créer la meilleure combinaison selon lui, mais aussi de montrer au public le jeu possible des formes à travers la fragilité du dispositif et d'en comprendre le

⁸⁸ Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. Op. Cit.*, p. 18.

processus de création. Pour *Table d'hôtes* (Cf. annexes, figures 29 et 30), documentation céline duval décide quant à elle de présenter *La Revue en 4 images* (Cf. annexes, figures 15 et 16) dont elle coédite avec eux pour l'occasion le n° 43. La « table » devient ici un présentoir pour ce projet d'édition où il est possible de manipuler les différents exemplaires apportés par l'artiste. Eric Watier en fait de même en mettant en valeur ses éditions intitulées des « non-livres » dans lesquels figurent des textes ou des photographies. La table, dans le cas de documentation céline duval ou d'Eric Watier est un support pour montrer des projets existants alors que chez Pierre Leguillon, la table devient le lieu métaphorique de la transformation, de la manipulation, de l'art en train de se faire.

Documentation céline duval exploite également la table autrement, en y superposant des dizaines de livres de cuisine, ouverts sur de pleines pages d'images représentant des plats alléchants, pour l'exposition *Le Temps du feu* (Cf. annexes, figures 27 et 28) au Centre d'art La Cuisine à Nègrepelisse en 2012. La table de cuisine est ici clairement suggérée et l'artiste recrée symboliquement un banquet à travers toutes ces images de livres de recettes collectés auprès des habitants de la ville. Ce dispositif n'est pas sans rappeler, entre autres, celui de *Surface series, Table selection* (Cf. annexes, figure 80) créé par Batia Suter lors de l'exposition *Beyond the Dust – Artists' Documents Today*⁸⁹. Pour cette œuvre, l'artiste – que l'on peut considérer aussi comme Relecteur d'images – avait également réalisé une superposition de livres, tous ouverts sur une image en pleine page. Les livres étaient disposés sur toute la surface d'un contreplaqué de bois légèrement surélevé par rapport au sol. Il ne s'agit pas d'une table à proprement parler, mais l'idée que le public surplombe l'œuvre est également présente. Dans ce dispositif, à la fin de l'exposition, les images peuvent être dissociées à nouveau et être recombinaisonnées par ailleurs autrement. C'est l'un des exemples possibles de ce qu'Yves Michaud nomme un art à l'état gazeux⁹⁰, en l'occurrence ici un dispositif artistique qui disparaît à

⁸⁹ *Beyond the Dust – Artists' Document Today*, commissariat Francesca di Nardo et Lorenzo Benedetti, Fondation d'entreprise Ricard, Paris, du 11 au 29 janvier 2011. L'exposition proposait une réflexion théorique sur l'utilisation et la manipulation des images, des textes et des documents par les artistes.

⁹⁰ Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétisme*, Hachette Littératures, coll. Pluriel, 2004

la fin des expositions, une œuvre réalisée pour une fois et pour un lieu et dont il ne restera que la trace des photographies d'exposition. Le dispositif de la table participe de cet état gazeux dans le sens où il relève d'un procédé éphémère. Céline Duval l'utilise ici judicieusement en créant un parallèle entre l'état éphémère d'une table de banquet dont le contenu est censé disparaître au fur et à mesure que les convives mangent et l'état gazeux du dispositif de monstration dont les livres retourneront chez leurs propriétaires dès la fin de l'exposition. Ce qui a « fait œuvre » s'est comme volatilisé.

Le dispositif de la table permet donc de montrer le processus intellectuel de la création en disposant sur sa surface plane les images sans les coller. L'artiste élabore une proposition qui peut éventuellement devenir manipulable par le public, mais à chaque fois, ces images forment une sorte de constellation qu'il est possible d'observer en vue plongeante, ce qui est tout le contraire de l'observation des constellations dans le ciel. Ces constellations sont interchangeables et à variations multiples. Les images peuvent ainsi être réutilisées ultérieurement. Il s'agit avant tout d'un dispositif rendant intelligibles les liens latents entre les images. Cela ressemble à la forme de l'atlas au sens où la disposition sur une table pourrait en être la mise en forme préparatoire. La table permet des libertés dans les compositions des images sous la forme de propositions qu'il est possible de faire varier soit à l'intérieur même d'une exposition, soit en fonction des lieux recevant les expositions.

4. La planche

Un autre dispositif de monstration proche de celui de l'atlas serait celui de la planche. La planche serait le pendant vertical de la table. Tout comme les images encadrées, la planche se laisse observer de manière frontale, mais les images y sont dénudées de toute protection, de toute mise en valeur particulière. La planche est bien une surface limitative, mais ses bords sont ouverts, laissant entrevoir une perspective, une échappatoire. La planche serait l'espace abouti de la table qui n'est encore qu'une proposition. La disposition sur la planche est éphémère tout comme celle de la table, mais sa forme finale laisse davantage entrevoir une finalité qu'un processus de création, comme pouvait le laisser percevoir le dispositif de la table. Nous nommons ici "planche" le mode de monstration des images installées à même le mur ou sur une surface choisie par l'artiste afin d'y disposer directement les images. Celles-ci constituent souvent une constellation d'images hétérogènes qui ne sont pas alignées de manière classique. La planche fait directement référence au travail d'Aby Warburg avec son *Atlas Mnemosyne* (Cf. annexes, figure 81) puisque toutes ses images étaient regroupées sur différentes planches recouvertes d'un drap noir. Chaque planche correspondait à un thème ou un sujet d'étude particulier.

Ludovic Burel utilise ce dispositif afin de montrer son archive de l'entreprise de reproduction. Pour l'exposition *Collecter / Recycler* au CPIF en 2010, il fait découper cinq plaques en aluminium aux dimensions identiques qu'il dispose les unes à côté des autres sur les murs de la salle d'exposition qui lui est dédiée. Sur chacune de ces plaques, il fixe par aimantation des bribes d'archives photographiques, du matériel de reprographie, des pages de publicité, etc. selon des thématiques bien précises. Par exemple sur l'une des planches, il regroupe des documents représentant la prise de vue des publicités ; sur une autre, il présente les rushes et rend visible les étapes de la sélection de l'équipe de marketing de l'entreprise ; sur une autre encore, il montre les essais de maquettes des publicités destinées à la presse. Les images sont associées en constellation sur chacune des plaques. Ludovic Burel utilise les

documents d'origine de son archive d'entreprise. Ces plaques métalliques font à la fois référence au travail d'Aby Warburg, mais également aux salles de réunion des entreprises qui utilisent souvent les tableaux aimantés. La planche devient alors un tableau de travail permettant la réflexion, mais à la différence de la table, le tableau permet un partage collectif de la réflexion.

Eric Baudelaire utilise également des plaques d'aluminium dans son projet *The Makes* (Cf. annexes, figure 1). L'artiste y dispose des cartes postales de photographies d'exploitation de vieux films japonais des années cinquante aux côtés de pages déchirées du livre de poche des scénarios non réalisés d'Antonioni. Ces images sont disposées autour des pages comme si elles surgissaient du livre afin de l'illustrer. La plaque métallique est pliée en haut et en bas avec au dessus un petit néon éclairant la surface plane, comme s'il s'agissait d'un pupitre ou d'un caisson. Le dispositif appelle une attention toute particulière aidant à la lecture du texte et des images. Il rappelle également les planches (Cf. annexes, figure 81) d'Aby Warburg qui associait des éléments hétérogènes afin d'en révéler des liens latents. Ici, ce dispositif associant image et texte lui sert à relier et incite à relire des images en résonance avec un texte qui n'a en fait rien à voir avec le contexte des prises de vue. L'artiste donne ainsi l'illusion que ces images correspondent au tournage des scénarios écrits issus du livre d'Antonioni alors qu'il n'en est rien.

Avec *Le Mur des sols* (Cf. annexes, figure 59 et 60) de Régis Perray, le dispositif de la planche fait également sens au regard des constellations d'images qu'il forme à partir de ses sols regroupés en thématiques. Les images sont simplement épinglées les unes à côté des autres au mur. Ce travail minutieux lui permet de dresser un ensemble à chaque fois différent lorsqu'il expose ce projet. La figure de l'atlas y est perceptible compte-tenu des motifs des représentations mais le mur dans ce cas devient la planche que l'artiste utilise afin de regrouper ses images dispersées formant un ensemble mouvant, comme un nuage à chaque fois différent, mais laissant poindre des formes imaginaires disponibles à celui qui s'y laisse prendre. L'épinglage laisse supposer cette forme éphémère que la planche permet en toute liberté. La construction de ce mur relève d'une intuition, celle des liens sous-jacents

existant entre deux images et celle d'une composition plus générale de l'œuvre qui se laisse surprendre à chaque re-présentation.

La planche est donc un dispositif mural où les images sont disposées en constellation et non en grille, soit sur une surface plane découpée spécialement pour l'œuvre, soit directement sur le mur. Ce dispositif ouvre les images à d'autres dimensions plutôt qu'il ne les enferme comme le cadre par exemple⁹¹. Il s'agit souvent d'installations éphémères que l'artiste recompose différemment à chaque monstration. Les images utilisées sont en général celles de leurs collections ou de leurs archives, ce qui signifie qu'ils n'en ont pas fait une copie pour l'exposition. La matière des supports d'impression de ces images est donc palpable et fait partie intégrante du dispositif. La planche ressemble de près au dispositif de la table, mais son orientation frontale repose plutôt sur la présentation que sur la proposition. C'est-à-dire que la table offre une lecture expérimentale et réflexive sur les images, un travail *in progress*, alors que la lecture du dispositif de la planche s'affirme plus en tant que regard vers une constellation aboutie, même si cette constellation est vouée à se transformer au gré des expositions.

⁹¹ Il existe des installations utilisant les images en constellation, mais toute ne relèvent pas de ce que nous nommons planche. Annette Messager dispose des images encadrées en constellation et ses travaux peuvent faire penser à la forme d'atlas, mais la différence avec la planche, c'est qu'elle enferme ses images dans une forme définitive. Ses installations sont pensées en amont et à chaque nouvelle monstration, les images seront disposées de la même manière. Les images sont figées dans l'installation.

5. L'édition

Les Relecteurs d'images affectionnent particulièrement l'édition, d'une part parce qu'ils collectent la plupart de leurs images dans des sources imprimées, mais aussi parce que l'édition ou la réédition est un média privilégié des images. Il existe deux mots dans la langue anglaise pour traduire le mot français « éditer » : « to publish » concerne la diffusion de publications dans l'espace public et « to edit », un travail d'agencement et de traitement de contenus lié au texte et à l'image, quels qu'en soient les modes de diffusion. À ces mots correspondent deux figures : le « publisher », et l' « editor ». Les termes français « éditer » et « éditeur » regroupent implicitement ces deux significations. Rendre les choses accessibles par leur (re)diffusion et traiter le contenu sont deux aspects qui renvoient aux pratiques de collecte et d'appropriation de l'image dans l'art depuis plusieurs décennies. S'approprier les images, c'est en général pour les remettre en circulation et donc les rendre à nouveau accessibles, mais cette remise en circulation s'accompagne souvent d'un changement de valeur et/ou d'usage. « Editer » une image qui a été au préalable trouvée ou empruntée, c'est la sortir de son contexte afin qu'elle se révèle autrement que ce pour quoi elle a été conçue. On comprend dès lors en quoi l'édition devient un dispositif privilégié par les Relecteurs d'images et de manière générale, nous pouvons considérer les autres dispositifs (le cadre, l'écran, la table, etc.) comme des dispositifs d'édition des images. D'ailleurs, Jérôme Dupeyrat souligne cette conception :

« L'analogie entre édition et exposition repose en grande partie sur les similitudes du travail d'éditeur avec celui du curator, et plus largement sur la capacité commune des deux pratiques à rendre les œuvres publiques. Editions d'artistes et expositions permettent une « publication » de l'œuvre, dans la mesure où elles en assurent la « publicité », entendue comme mise à disposition publique d'une chose

ou d'une information⁹². »

Il y a donc bien l'idée d'un média que l'artiste s'accapare pour diffuser son œuvre, mais l'édition devient un support qui fait figure d'exposition. Les éditions des Relecteurs d'images sont des éditions d'artiste. Nous reprendrons ici la thèse de Jérôme Dupeyrat⁹³ selon laquelle l'édition d'artiste est un dispositif de présentation artistique au même titre qu'une exposition dans un musée, si ce n'est qu'elle a vocation à rentrer dans l'habitation privée du public, qu'elle est manipulable et n'est visible que d'une seule personne à la fois. Si l'image peut se lire comme un ensemble de mots, quoi de plus naturel que ces relectures d'images prennent une place privilégiée dans le dispositif qu'est l'édition. Le livre devient alors à la fois un dispositif permettant une diffusion élargie des œuvres, mais aussi une œuvre en soi qu'il est possible de présenter lors des expositions.

Mathieu Pernot se saisit bien de ce double enjeu de l'édition d'artiste pour son exposition *L'asile des photographies* (Cf. annexes, figures 57 et 58), coréalisée avec Philippe Artières au Centre d'art du Point du jour à Cherbourg. Ils utilisent plusieurs médias afin de présenter les archives collectées dans un hôpital psychiatrique et à cette occasion, ils réalisent aussi une édition reprenant les sources archivistiques constituées d'images hétérogènes, de documents et de textes. L'édition fait partie intégrante de l'exposition tout en en dépassant les limites puisqu'elle est le seul média qui restera après celle-ci. Montrer toutes ces images sur des supports aussi diversifiés rappelle l'hétérogénéité des époques, des usages et la richesse de toutes ces sources figurant l'archive. Mais le livre qui accompagne cette exposition est considéré par Mathieu Pernot et Philippe Artières comme une autre forme d'exposition et non une simple trace de l'exposition tel que peut l'être le catalogue. De manière sous-jacente, l'artiste devient également curateur d'une exposition dont il est lui-même artiste et l'édition lui permet d'organiser autrement sa proposition en un dispositif qui

⁹² Jérôme Dupeyrat, « Revues d'artistes. Pratiques d'exposition alternatives / Pratiques alternatives à l'exposition », 2.0.1 *Revue de recherche sur l'art du XIXe au XXIe siècle*, Dossier hors série « Revue d'artistes », Février 2010.

⁹³ Jérôme Dupeyrat, *Les livres d'artistes entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'expositions alternatives*, thèse d'Esthétique, sous la direction de Leszek Brogowski, soutenue le 30 novembre 2012 à l'Université Rennes 2.

offre par la suite au lecteur le temps de la « revisiter », de l'analyser tranquillement.

Pour documentation céline duval, l'édition prend une place des plus importantes puisqu'elle est le support de diffusion que l'artiste utilise le plus fréquemment. La majorité de ses éditions ont été autoéditées à plus ou moins grande échelle et diffusées par ses propres moyens. Dans un entretien réalisé par Jérôme Dupeyrat, elle met en valeur ce support plutôt qu'un autre au regard des images. Elle a « [...] réalisé que [leur] place [...] était l'imprimé, la reproduction du papier. C'est le meilleur moyen pour ne pas [les] sacraliser et pour [les] diffuser. Pour que ces images ne restent pas uniques et précieuses, mais deviennent plus démocratiques⁹⁴. » Ces images, en l'occurrence issues d'albums de famille ont une valeur personnelle au regard des individus qui les constituent à titre presque exclusif. L'édition lui permet donc de faire circuler autrement ces images privées et de les dévoiler dans la sphère publique. En partageant ces images dans ses éditions, l'artiste brise cette exclusivité familiale et offre un regard à la fois plus « démocratique », mais surtout plus culturel. L'idée de faire circuler les images afin de ne pas les voir disparaître émerge. L'artiste « passe » les images tombées dans l'anonymat pour de multiples raisons : mort de la personne ayant constitué cet ensemble d'images, manque d'héritier ou désintérêt des héritiers, etc. Céline Duval éprouve un grand respect pour ces images qu'elle traite avec le plus grand soin et toujours dans une intention de mise en valeur. Elle demande d'ailleurs aux familles l'autorisation de les utiliser et mentionne souvent leur nom d'une manière ou une autre. Son envie est de faire partager autrement ces images avec un regard neuf et artistique.

Eric Watier affectionne particulièrement lui aussi cette idée de « passeur d'images⁹⁵ ». Pour lui, l'édition permet de faire passer des images qui auraient de toute manière disparues, leur valeur d'usage étant devenue obsolète. Il

⁹⁴ Jérôme Dupeyrat, « Entretien avec la documentation céline duval », 2.0.1, numéro hors- série « Revues d'artistes », février 2010, en ligne sur <http://www.revue-2-0-1.net/index.php?/revuesdartistes/revues-dartistes/>, consulté le 15 décembre 2013.

⁹⁵ Nous développerons cette notion de « passeur d'images » dans la dernière partie de cette thèse car elle relève davantage de la position d'entre-deux époques que nous chercherons à démontrer alors.

existe des millions d'images que l'on perçoit brièvement et qui disparaissent chaque jour malgré une diffusion très large et souvent gratuite. Eric Watier retrouve ces images et leur insuffle une nouvelle vie en les rediffusant à travers ses éditions. Pour cet artiste, l'édition est aussi le lieu dans lequel sa démarche liée au don et à la gratuité s'exprime le mieux. L'édition sous la forme imprimée est pour lui une manière d'infiltrer plus facilement de multiples sphères afin de décontextualiser les images.

« Certes, l'exposition par le biais d'un multiple diffusé de la main à la main est plutôt discrète, mais elle a aussi des avantages incontestables. Elle n'a pas de fin dans le temps. Elle n'est pas limitée spatialement. Elle circule. Se prête. S'expose ailleurs. Elle est archivée, collectionnée sur une multitude de sites institutionnels ou privés⁹⁶. »

Tout comme documentation céline duval, Eric Watier autoédite ses projets imprimés et les diffuse par ses propres moyens. Le dispositif de l'édition est réduit à sa plus radicale expression : une feuille, un pli. Il l'utilise pour la première fois en 2002 lorsqu'il réalise un livre de quatre pages. Ce projet envoyé à diverses personnes qu'il abonne lui-même sans leur en demander l'autorisation s'intitule *Paysage (détail 1)*, *Paysage (détail 2)* et ainsi de suite. Il imprime ainsi des centaines d'exemplaires de ces paysages sur sa propre imprimante de bureau. La différence notable entre l'impression offset, le photocopieur et l'impression à l'imprimante réside tout d'abord dans le nombre de copies qu'il est possible d'imprimer. L'impression offset ne permet pas de changer les papiers aisément alors qu'avec une imprimante privée, on peut faire ce que l'on veut ; et surtout le plus important, c'est qu'avec l'imprimante, il est possible de réaliser des exemplaires uniques, mais à tirage illimité, c'est-à-dire qu'il est possible de choisir soi-même la qualité du papier, la couleur du tirage ; en outre, chaque imprimante est différente. Cette logique paradoxale se retrouve lorsqu'Eric Watier édite *BLOC* en 2005 aux éditions Zédélé. Il crée un catalogue épais, réalisé avec un papier léger et une reliure facilement

⁹⁶ Eric Watier, « Copier n'est pas voler », in *Publier]...[Exposer. Les pratiques éditoriales et la question de l'exposition*, sous la direction de Clémentine Mélois, Ecole supérieure des Beaux-arts de Nîmes, 2012, p. 54.

détachable, qui est une sorte de synthèse de toutes ses impressions passées. Cet objet est vendu trente euros, ce qui correspond à son coût de production. En même temps, l'artiste diffuse gratuitement au téléchargement le fichier du livre sur Internet⁹⁷ en proposant au public de l'imprimer sur le support de son choix. Le lecteur devient ainsi l'éditeur. À peu de choses près, le *BLOC* imprimé chez soi, coûtera le même prix que le *BLOC* vendu, si l'on compte l'achat du papier (380 pages), de l'encre et de la reliure. L'artiste considère alors que chaque impression réalisée par un internaute devient un original, un objet unique puisqu'il peut choisir lui-même les modalités d'impression. Les différents dispositifs de diffusion des images que l'artiste utilise, offrent à chaque fois une nouvelle réflexion sur ce que signifie *relire une image* au regard des conditions dans lesquelles elle est diffusée. L'édition peut à la fois être un objet unique et un objet illimité. Les tirages restituent plus ou moins la qualité de l'image source en fonction des conditions d'impression que l'auteur choisit en offset, sur imprimante ou photocopieur, selon le papier utilisé et bien sûr la nature de la source. Mais, à travers toutes ces différences, Eric Watier ne cherche pas vraiment à nous montrer des images en particulier, mais la particularité de ces images autour de la notion de paysage par exemple. Il interroge davantage la notion générique que l'image particulière en tant que représentation spécifique.

Ludovic Burel s'intéresse également aux différents processus d'impression à travers les machines de reproduction. Non seulement il interroge les processus constitutifs de la fabrique de la reproduction imprimée grâce à l'archive d'entreprise qu'il a constituée ; mais aussi à travers la maison d'édition qu'il a créée : *It éditions*. Ludovic Burel produit régulièrement des éditions d'artiste à partir d'images qu'il collecte sur Internet. Non seulement il réfléchit à l'édition numérique de ces images diffusées de manière virale dans les médias numériques, mais en les rassemblant dans des corpus thématiques autour de mots clés tels que *Me*, *Skull* ou *Waterfall*, il permet de regarder les images tombées dans l'anonymat sous le prisme de mots clés. Ses éditions viennent souligner la désuétude des représentations du monde que renvoie Internet. L'aspect répétitif des images sélectionnées, imprimées page par page dans un

⁹⁷ <http://www.editions-zedele.net/bloc.html>, consulté le 15 septembre 2011.

dispositif sobre faisant penser aux fanzines, permet un détachement critique sur ces images et leur valeur d'usage. Il est possible d'y croiser des images de Disneyland, des images scientifiques ou des représentations plus classiques de crânes par exemple pour *Skull*. Dans les numéros suivants, Ludovic Burel imprime ces images hétérogènes issues d'Internet dans une maquette différente de celle de *Skull* qui fait alors davantage penser à un magazine qu'à un fanzine. Les images se succèdent également page par page, mais l'artiste opte pour la monochromie des couleurs, différentes à chaque numéro.

L'édition est par conséquent un lieu de partage des images dont la modalité de lecture est unique. Sa forme est classique, mais permet une exposition tout à fait différente par rapport à la monstration dans les lieux dédiés. L'édition propose un sens de lecture figé page par page. Il permet une plus large diffusion que l'espace confiné de l'exposition et une lecture dans le temps bien plus étendue que l'implique la temporalité d'une exposition. L'édition permet au public de posséder les œuvres, de collectionner lui-même les images collectées par ces artistes relecteurs qui se veulent par ce dispositif aussi passeurs d'images. En effet, le public pourrait lui-même se constituer ses collections d'images et les éditer par ses propres moyens. Mais il choisit le travail de ces artistes dont l'œil repère des sens cachés, des latences, les choses les moins évidentes, oubliées ou passées.

Les dispositifs que mettent en place les Relecteurs d'images ne sont pas de simples procédés de rediffusion. Tout semble indiquer qu'ils résultent d'une succession de choix élaborés en amont depuis la conception, de la collecte des images à leurs modes de classements, puis d'association et enfin de la diffusion. A chaque étape un dispositif particulier est mis en place afin de gérer l'ensemble des images collectées et d'en favoriser les multiples possibilités de lecture. La conception d'une œuvre artistique passe par différentes étapes de réflexion et dans le cas des Relecteurs d'images par le choix des images qui la constitueront. Les choix élaborés par les Relecteurs d'images révèlent qu'ils sont davantage portés vers des images anciennes trouvées sur des marchés aux puces, dans des archives, dans des sphères privées, etc. De manière générale, les Relecteurs d'images choisissent de mettre en valeur l'humain et tendent à en révéler des aspects positifs. La manière dont ils traitent ces informations visuelles est révélatrice de celle dont ils ordonnent ou non les images collectées. Alors que cette étape constitue un nouveau dispositif, il est intéressant de constater qu'elle permet souvent aux Relecteurs d'images de constituer déjà une trame réflexive qui leur facilite les associations qu'ils feront ensuite. Ainsi, l'approche des images n'est pas la même selon que l'artiste élabore une archive dont l'objectif de conservation des documents se réfère souvent à une rigueur historique des institutions, une collection dont l'enjeu consiste à cerner tous les éléments de l'ensemble qu'ils constituent ; une documentation qui sert davantage de support ordonné autour d'un ensemble d'éléments, une base de données ou encore une accumulation d'éléments qui s'accroissent de tous types d'informations au fur et à mesure que celles-ci apparaissent. Le dispositif de classement anticipe celui des modes d'utilisation des images et oriente souvent la manière dont elles seront associées. Cette étape de la production artistique oriente la perception, l'interprétation et au final, la relecture des images. Le montage des images offre un récit linéaire qui oriente le regard du spectateur tandis que le collage compose une surface plane en accumulant les formes visuelles. La série d'images permet de percevoir un ensemble d'éléments visuels, mais sans ordre préétabli, ce qui laisse libre le spectateur dans sa lecture et harmonise l'ensemble des images

tandis que l'atlas combine des éléments hétérogènes entre eux afin d'en révéler les points communs.

Les dispositifs de rediffusion des images mettent en valeur ces associations et orientent eux aussi les différentes lectures possibles. Ils sont au cœur du processus de décontextualisation des images et incitent le public à comprendre qu'il existe un décalage entre l'image d'origine et l'image réutilisée dans les œuvres. Le travail artistique consiste essentiellement à rendre visibles ces dispositifs afin qu'il ne soit pas possible de confondre le contexte d'origine et le nouveau contexte créé par les artistes relecteurs.

Maintenant que nous avons vu le processus de création des Relecteurs d'images à travers les différents dispositifs de collecte, d'association et de rediffusion des images existantes qu'ils mettent en place, il devient nécessaire de s'intéresser plus précisément à ce que l'on entend par « relecture d'images » et de comprendre en quoi les images peuvent susciter plutôt plusieurs interprétations.

II. RELIRE L'IMAGE EXISTANTE

Dans la première partie, il était question de comprendre comment les artistes entreprennent leur démarche de création depuis la conception qui influe sur la production et la diffusion. Chacune des étapes du processus de création possède sa propre autonomie et oriente le sens des œuvres. Il était dès lors primordial de prendre en compte tant les processus de travail que la matérialité des œuvres présentées. Il s'agissait donc tout d'abord d'appréhender la sélection des images par les artistes, tout en sachant pourquoi ils les choisissent ; ensuite d'analyser comment ces images sont stockées afin de comprendre l'importance que leur accordent les relecteurs au regard de leur construction de pensée. L'étude de la production nous a ensuite permis de cerner les différents modes d'association des images en fonction des projets, étape décisive pour la mise en place des dispositifs plastiques. La compréhension de ce cheminement artistique permet de saisir le dispositif final, qui lui-même est dûment pensé afin de rendre visible le processus de création. A travers toutes ces étapes, nous avons pu observer comment ces artistes rendent possible de nouvelles lectures des images, mais nous n'avons pas véritablement évoqué ce qu'est une image et pourquoi elle peut se lire de différentes manières. Nous devons maintenant approfondir ce qui se joue à travers les images photographiques mêmes car les artistes Relecteurs d'images ont choisi d'utiliser précisément cet matériau et pas un autre. Au-delà du dispositif de diffusion, l'usage de l'image photographique est déjà porteur de sens, mais il existe plusieurs manières d'aborder les photographies. L'image photographique en elle-même possède une polysémie qu'il est parfois difficile de cerner tant celle-ci est multiple et les projets des Relecteurs d'images traversent stratégiquement ces différents champs de significations. Afin de comprendre ces enjeux, nous allons maintenant étudier ce que lire une image photographique signifie avant même de la relire, car la relecture est une opération encore différente.

Après avoir étudié les images collectées en tant qu'éléments constitutifs des

dispositifs artistiques des Relecteurs d'images, il s'agit dans cette partie d'aborder l'image comme porteuse de signes polysémiques. L'image existante est une matière première, mais son usage est générateur d'un sens autonome au-delà de l'œuvre. Il devient important d'analyser les spécificités de l'image photographique au regard des dispositifs mis en place afin de comprendre en quoi cet objet est bien davantage qu'une matière première pour concevoir des œuvres. En choisissant de reprendre des images existantes, les artistes Relecteurs d'images utilisent une matière autonome qui possède déjà sa propre vie. Ces images sont les indices de ce qui a été, elle possèdent déjà une dimension culturelle inscrite dans un contexte historique et social. L'image est vivante et évolue à travers le temps et les personnes qui la regardent. En choisissant de les relire et de les donner en relecture, les artistes opèrent un déplacement de ces matières autonomes qui transforme les signes de manière directe ou indirecte. Il est alors opportun de comprendre les types de déplacements opérés : décontextualisation temporelle, spatiale et médiatique afin de saisir les enjeux à l'œuvre dans la relecture d'images. Cette partie ne cherche pas à conceptualiser à nouveau les théories de l'image, mais davantage à les relire en les orientant vers la compréhension des enjeux de la relecture d'images.

A. LA POLYSEMIE DE L'IMAGE ET LES POSSIBILITES D'INTERPRETATION

Les artistes Relecteurs d'images ont tous choisi de travailler avec des objets existants, mais plus particulièrement avec des images et si nous détaillons encore, des images photographiques. Toutes les images ne sont pas photographiques et faire ce choix caractéristique induit forcément un enjeu particulier. Etudier la polysémie de l'image est d'autant plus important que les Relecteurs d'images ont choisi d'exploiter des images existantes entières et non des fragments épars. Les images ainsi intactes dans leur représentation restent les mêmes, tout en variant sensiblement. Introduire la notion de polysémie de l'image permettra de comprendre les multiples interprétations sur lesquels les Relecteurs d'images s'appuient.

Une image photographique n'est pas une, mais multiple. Bien sûr, il faut s'entendre sur ce que cela signifie car autant sa représentation est unique – et en ce sens comment pourrait-elle être multiple – autant la particularité de la photographie est sa reproductibilité qui la rend par conséquent potentiellement multiple. Nous devons de fait distinguer la photographie en tant que médium et la photographie en tant que représentation. En tant que représentation, l'idée qu'elle ne soit qu'une n'est cependant pas si évidente car autant l'image figée l'est de manière définitive, autant en fonction de qui la regarde, elle ne revêt pas le même sens. L'interprétation des images varie selon le point de vue par lequel on l'observe. L'interprétation photographique diffère en fonction de principes spatio-temporels liés à la culture et à l'histoire, qu'elle soit « grande » ou « petite ». Cependant, il existe en elle une chose figée que l'on ne peut lui retirer, à savoir le rapport indiciel avec quelque chose du réel qui a été figé, ce que Roland Barthes nomme le « ça a été ». Il est dès lors difficile de s'entendre sur les signes perçus dans une image tant leurs significations sont tributaires de contextes différents, du point de vue de son médium comme de sa représentation. Les Relecteurs d'images utilisent des images servant à donner à voir un objet et non des images artistiques répondant déjà à un

protocole particulier. Par exemple, la photographie d'un château d'eau permettra d'identifier cet objet alors que le projet artistique de Bernd et Hilla Becher permet davantage de faire éprouver la monumentalité de centaines de châteaux d'eau, tous photographiés selon le même protocole documentaire. La polysémie émane de l'essence même de l'image qui fait signe et il est alors opportun d'étudier l'image d'un point de vue sémiologique, mais aussi en tant qu'elle est un objet reproductible, alors l'étude médiologique s'impose. Dans tous les cas, il s'agira ici de comprendre ce qui se joue dans l'image pour les Relecteurs d'images en fonction des enjeux artistiques qui sont les leurs.

1. L'approche sémiologique

Comme nous l'avons étudié dans la partie concernant *Le choix des représentations* (A.1.c.) les Relecteurs d'images s'attachent particulièrement à des images photographiques d'ordre documentaire ou publicitaire de toutes les périodes de l'histoire de la photographie, qu'elles soient issues d'amateurs ou de professionnels. La majorité de ces choix est orientée vers des images nettes. Leurs natures impliquent des orientations différentes dans leur étude selon qu'elles relèvent du documentaire ou qu'elles soient mises en scène. Documentation Céline Duval ne considère pas du tout de la même manière des images issues de publicités dont le message construit cible une interprétation commune, des images d'amateurs qui, selon elle, de par leur aspect moins calculé et davantage spontané, possèderaient une complexité d'un autre ordre mais échappant aux non professionnels. Ainsi Anaël Pigeat écrit-elle à propos du rapport de Céline Duval aux images, qu'elle : « les classe en deux catégories : celles générées par le cœur (les images d'amateur) et celles générées par l'argent (les images professionnelles, de la publicité)⁹⁸. » D'un point de vue sémiologique, Roland Barthes avait déjà entrevu des différences entre l'image *unaire* et le *punctum*, qui pourraient peut-être se rapprocher de cette opposition :

« La photographie est *unaire* lorsqu'elle transforme emphatiquement la "réalité" sans la dédoubler, la faire vaciller (l'emphase est une force de cohésion) : aucun duel, aucun indirect, aucune disturbance. La photographie unaire a tout pour être banale, l' "unité" de la composition étant la première règle de la rhétorique vulgaire⁹⁹. »

Le *punctum* quant à lui est « ce hasard, qui en elle, *me point* (mais aussi *me meurtrit, me poigne*)¹⁰⁰. » Voyons maintenant en quoi les images

⁹⁸ Anaël Pigeat, « documentation Céline Duval ou la disparition des images », in *artpress* n° 408, février 2014, p. 57.

⁹⁹ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie* (1980), coll. Cahiers du cinéma, Gallimard Seuil, P. 70.

¹⁰⁰ Roland Barthes, *Op. Cit.*, p. 49.

photographiques font signe et comment ces signes induisent des approches sensibles qui pourront être exploitées par les artistes relecteurs.

a. Faire signe

Selon Charles Sanders Peirce, le signe est « quelque chose, tenant lieu de quelque chose pour quelqu'un, sous quelque rapport, ou à quelque titre¹⁰¹ ». En ce sens, il induit un rapport triangulaire entre la représentation matérielle d'une chose qu'il nomme « le signifiant », la chose elle-même qu'il nomme « le référent », et ce que le signe représenté signifie, l'interprétant qu'il nomme « le signifié ». Le signe possède une matérialité qu'il est possible de percevoir avec nos sens, mais il n'est pas l'objet. En soi, tout peut être un signe, même un objet / référent peut devenir le signe d'autre chose. Le signe est quelque chose d'autre qui permet de signifier l'objet, qu'il soit présent ou absent. Par exemple, l'œuvre *One and Three Chairs*¹⁰² (Cf. annexes, figure 82) de Joseph Kosuth reflète de manière exemplaire cette théorie du signe. En effet, cette installation conceptuelle aligne sur un mur blanc le tirage photographique en noir et blanc d'une chaise en bois à l'échelle un (le signifiant visuel) ; la chaise en question (le référent) avec la même orientation de lumière que sur la photographie, projetant par conséquence une ombre identique de part et d'autre de l'image et du mur ; et une affiche avec la définition du mot chaise dans le dictionnaire (qui est également un signifiant, mais d'un signe cette fois d'ordre symbolique) et dont le sens est le signifié. Ces trois éléments nous offrent tous une idée de la chaise et sont tous liés les uns aux autres, mais l'image de la chaise n'est pas la chaise et sa définition non plus.

La photographie est un signe bien particulier et comme le souligne Martine Joly :

« [...] l'image [...] peut aider à mieux comprendre sa nature de signe : une photographie (signifiant) représentant un joyeux groupe de personnes (référent) peut signifier, selon le contexte, “ photo de famille ” ou, dans une publicité, “ joie ” ou “ convivialité ” (signifiés)¹⁰³. »

¹⁰¹ Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe*, Seuil, 1978.

¹⁰² Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, bois, épreuve gélatino-argentique, 1965, collection du Centre Pompidou Paris.

¹⁰³ Martine Joly, *Introduction à l'analyse de l'image*, édition Armand Colin, 2005 (1993), p. 27.

Ce qui nous intéresse dans cette théorie, c'est que le signe n'est pas une entité figée, il peut être multiple, mais Charles Sanders Peirce souligne que cette multiplicité reste tout de même liée dans cette dynamique tripolaire entre le signifiant, le référent et le signifié. L'image photographique, en tant que signe est donc polysémique puisqu'elle porte en elle de multiples signifiés possibles.

Mais en quoi la photographie est-elle un signe particulier ? Pourquoi les Relecteurs d'images affectionnent-ils spécialement ce matériau ? Charles Sanders Peirce distingue trois types de signes : l'icône, l'indice et le symbole qui entretiennent des relations entre signifiant et référent bien distinctives. L'icône entretient une relation entre signifiant et référent d'ordre analogique, c'est-à-dire que la représentation ressemble à son référent. La photographie est, la plupart du temps, en ce sens un signe iconique au même titre qu'un dessin. L'indice est une relation causale de contiguïté physique entre le référent et le signifiant (par exemple la fumée est l'indice d'un feu) et donc en ce sens, la photographie est aussi indice puisque les photons viennent impacter la pellicule ou les capteurs numériques afin d'y inscrire l'empreinte des objets. Enfin, le symbole est une relation conventionnelle qui correspond à une sorte de code permettant de saisir une signification (un trait blanc dans un cercle rouge signifie sens interdit par exemple dans une aire culturelle donnée). Ces trois formes de signes peuvent, selon Charles Sanders Peirce, se croiser car on peut aussi bien détecter une forme symbolique dans une forme analogique par exemple, mais de manière générale il existe une forme dominante dans la construction même du signe. L'image photographique, en tant que représentation est bel et bien un signe car même si elle apparaît floutée ou surexposée, elle est toujours l'indice d'une chose. En tant qu'image enregistrée, la photographie entretient un rapport indiciel avec l'objet photographié ; et en tant que représentation, l'image concède sa part de construction conventionnelle qui lui permet une compréhension commune et par là-même elle peut revêtir un aspect symbolique. « C'est en nous permettant d'étudier cette circulation de l'image entre *ressemblance*, *trace* et *convention*, c'est-à-dire entre *icône*, *indice* et *symbole*, que la théorie sémiotique nous permet de saisir non seulement la complexité mais aussi la force de la communication par

l'image¹⁰⁴. » Nous nuancerons ce propos, en ajoutant que bien plus qu'une image de communication, la photographie offre un regard culturel sur le monde et en ce sens, elle présente davantage que ce sur quoi elle communique. Cela nous permet effectivement de mieux saisir le jeu qui s'opère dans le travail d'Eric Watier par exemple avec les *Paysages avec retard*. Les images d'origine représentent des terrains à vendre qui d'un point de vue analogique ressemblent à n'importe quels terrains. Les codes de la prise de vue sont toujours quasiment les mêmes, bien que les personnes qui les prennent en photo soient toutes différentes et n'aient de lien commun que leur métier. La construction de ces images, toutes distinctes et pourtant aux constructions similaires, répond donc bien à des codes culturels permettant de reconnaître les terrains à vendre. Ces terrains sont souvent vides, ils offrent des espaces planes qui suggèrent une construction possible dans le contexte d'une diffusion en agence immobilière mais évoqueraient des paysages dans un contexte de diffusion artistique qui se réfère largement à cette notion de paysage dans la peinture. Martine Joly propose un exemple similaire pour montrer en quoi une image est multiple avec une carte postale (signifiant) représentant une plage de sable fin bordée de cocotiers (réfèrent) qui aura des signifiés différents selon qu'elle sera lue par un citadin ou par un pêcheur caribéen : pour l'un, le signifié sera « vacances, évasion, exotisme... », pour l'autre, il pourra être le « travail, [la] pêche. » Et contrairement aux signes linguistiques dont les dictionnaires offrent le panel des significations, les signes iconiques n'ont pas de lexique.

En partant de cette constatation que les signifiés de l'image sont multiples, Ludovic Burel s'est amusé à faire une recherche par mot clé correspondant à un signifié afin de voir quels types de signifiants il pourrait trouver.

« J'ai réalisé un livre de 284 pages. Pour ce livre là, j'ai décidé de garder un ordre alphabétique. Mais cet ordre est postulé par le type d'images que j'ai collecté. Dans les *Me*, il y avait quelque chose de formellement analogique. On trouve toujours quelqu'un qui pose. De cet axe un peu formel, je voulais l'organiser nominalement...¹⁰⁵ »

¹⁰⁴ Martine Joly, *Op. Cit.*, p. 32.

¹⁰⁵ Ludovic Burel, *propos recueilli par Natacha Détré*, annexes, p. 69.

L'axe que choisit l'artiste rend compte du rapport analogique qu'entretiennent ces images entre elles à travers le signifié commun qu'est la nomination de ces fichiers visuels numériques trouvés sur Internet, mais dont le référent diffère à chaque fois. D'ailleurs le « me » – je, moi – prend un sens différent selon chaque personne qui le formule. C'est le type de termes qu'Emile Benveniste appelle des « symboles vides », car il s'agit d'un symbole qui renvoie à quelqu'un, mais vide, car il ne dit pas de qui il s'agit en particulier. Le titre « Me » est un signe linguistique dont le signifiant est toujours le même alors que le signifié diffère à chaque fois (parce que renvoyant à un référent identitaire spécifique). Dans cette édition de l'artiste, les images qui y figurent opèrent d'une autre manière, c'est-à-dire que les signifiants diffèrent alors que le signifié générique du « me » est le même. La « symbolique vide » marquée par le titre et la représentation, montre l'insignifiance avec laquelle les individus nomment leurs images.

Nous comprenons bien maintenant le lien trilogique intrinsèque qu'il existe entre le référent, le signifiant et le signifié et ce qui se joue pour l'image photographique entre l'idée d'icône, d'indice et de symbole. Les images photographiques sont :

« [...] des signes parce qu'ils signifient, c'est-à-dire que leur aspect perceptible met en œuvre un processus de signification et donc d'interprétation, dépendant de leur nature, du contexte de leur manifestation, de la culture du récepteur, de ses préoccupations. C'est lui qui associera, qui interprétera, qui établira tel ou tel type de rapports entre la face perceptible du signe et sa signification¹⁰⁶. »

Il existe de nombreuses ambiguïtés liées au passage poreux de l'une à l'autre qui induit des incertitudes quant aux sens des signes que l'on voit. Certes, une image photographique nous indique quelque chose d'une réalité, mais elle ne nous dit rien de la nature de cette réalité. Par ailleurs, il existe également

¹⁰⁶ Martine Joly, *L'image et les signes*, Armand Colin (2^{ème} édition), 2011, p. 45.

beaucoup d'éléments qu'elle ne nous montre pas, ne serait-ce que par le choix du cadre qui exclut un hors-champ.

b. La valeur indicielle en question

Ce qui démarque la photographie de l'image dessinée entre autres, relève de son indiciété. Un dessin, bien qu'entretenant un rapport analogique avec son référent, ne permet pas de déterminer son rapport indiciel avec la réalité, car un dessin n'est pas une trace de cette réalité. Eventuellement, il existe des exceptions quand il s'agit d'empreintes directes comme le pratique par exemple l'artiste italien Giuseppe Penone qui transfère les traces de troncs d'arbres sur du papier à dessin avec du fusain. Ce type d'empreinte dessinée relève bien de l'indice au même titre qu'une trace de pas dans le sable, ou une photographie, par exemple. Le négatif d'une photographie argentique est une empreinte sélective de la réalité. Elle saisit la réverbération de la lumière sur des objets. En ce sens, nous rejoignons les propos de Roland Barthes concernant le « ça a été » de la photographie. L'image photographique est ce qui permet de dire qu'une chose a été présente devant la caméra au moment de la prise de vue. Pour pouvoir réaliser le portrait photographique d'une personne, il faut effectivement que cette personne soit présente. Cela ne nous dit rien de plus sur cette personne, ni qui elle est, ni son état d'esprit, simplement qu'elle était là. Mais à travers cette théorie de l'indice, il s'agit également de traiter de l'absence des choses. L'indice indique quelque chose qui n'apparaît pas pleinement dans l'image, il le suggère et par la même, il en révèle l'absence. La notion d'index, théorisée par Rosalind Krauss et reprise par Daniel Soutif, est une relation non pas causale de contiguïté avec la chose, mais un rapport de « contiguïté spatial [impliquant] la présence de l'objet indiqué¹⁰⁷ ». Rosalind Krauss atteste du lien entre la réalité et la photographie grâce à l'index. Pour elle :

« Toute photographie est le résultat d'une empreinte physique qui a été transférée sur une surface sensible par les réflexions de la lumière. La photographie est donc le type d'icône ou de représentation visuelle qui a

¹⁰⁷ Daniel Soutif, « De l'indice à l'index », in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, no 35, Paris, printemps 1991.

avec son objet une relation indicielle¹⁰⁸. »

D'un côté l'index se réfère à la présence physique de l'objet, de l'autre, l'indice se réfère à son absence. Mais l'indice offre une perspective qui ouvre l'image vers un extérieur que l'on devine. Quand Mathieu Pernot et Philippe Artières élaborent *L'Asile des photographies* (Cf. annexes, figures 57 et 58), ils ont à disposition un corpus d'images hétérogènes montrant toutes des aspects différents d'un hôpital psychiatrique. Le référent principal et évident est l'hôpital que l'on retrouve dans presque toutes les images, avec les vues des bâtiments, des blouses blanches du personnel hospitalier, des visages déformés des patients, etc. Mais les deux auteurs s'intéressent à un autre signe, moins visible de prime abord, celui de la joie, de la vie et aussi de la mort. Les sourires sur les visages des patients, les sorties à la mer, les kermesses où les corps des patients exultent, les déguisements, les regards entre patients et infirmier(e)s, etc., tous ces éléments indiquent la vie à l'intérieur d'une institution psychiatrique qui, à de nombreuses reprises, a été photographiée par des professionnels qui n'en montraient que des indices d'isolation, d'enfermement, de souffrance, de déformations physiques dues aux psychoses des patients, etc. *L'Asile des photographies* au contraire est une exposition d'archives photographiques qui montre avant tout des images que l'on pourrait trouver dans des albums de familles avec des activités de la vie courante, ce qui change radicalement la vision culturelle que l'on se fait de ce type de lieu.

Nous devons évoquer ce qu'il en est de la part indicielle des images numériques car bien que la majorité des projets des Relecteurs d'images utilisent des images imprimées dont l'origine est argentique, une part non négligeable de leur choix s'oriente vers des images numériques. Le rapport de l'image photographique numérique et de l'indice reste ambigu et prête à polémique car l'arrivée des techniques numériques a permis des transformations dans les images qui ne relèvent plus de l'indice et les rapports

¹⁰⁸ «Every photograph is the result of a physical imprint transferred by light reflections onto a sensitive surface. The photograph is thus a type of icon, or visual likeness, which bears an indexical relationship to its object», Rosalind Krauss, « Notes on the Index. Seventies Art in America (1) », in *October*, n° 3, 1977, p. 75., trad. de l'anglais par J.-P. Criqui, "Notes sur l'index", *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, p. 69.

avec la réalité peuvent être faussés sans que le récepteur s'en aperçoive. L'usage du numérique implique un doute quant à la véracité de ce que l'on voit alors que les techniques du numérique permettent aussi de réaliser des empreintes indicielles de la réalité. Dans son article *L'empreinte digitale* publié sur son blog en 2007, André Gunthert reprend les arguments de chercheurs tels que William J. Mitchell, Pierre Barboza ou encore André Rouillé, qui ont prédit la chute de la valeur indicielle de l'image par le numérique. Il les contre argumente afin de rendre à ces images photographiques digitales leur caractéristique d'empreinte d'une réalité.

« On ne voit pas en vertu de quel argument on pourrait refuser à la photographie digitale le caractère d'empreinte. Ce caractère ne se déduit pas d'une quelconque contiguïté spatiale ou sémiotique. Il est établi par le protocole d'enregistrement, défini comme un stockage d'informations dans des conditions contrôlables. La fiabilité des produits de ce dispositif est la conséquence du respect des conditions du protocole, qui garantissent son interprétation ultérieure. Cette "vérité" est donc fragile, facile à contrefaire ou à altérer. Mais lorsque les conditions du protocole ont été respectées, elle est aussi très puissante, car indiscutable¹⁰⁹. »

Certains projets numériques sélectionnés par les Relecteurs d'images correspondent au protocole dont parle André Gunthert, comme les publications de Ludovic Burel à partir d'images issues d'Internet ou d'Eric Watier qui poursuit son projet de *Paysages avec retard* selon le même principe de collecte d'images des terrains à vendre que dans les livrets d'annonces imprimés. Avec l'arrivée des annonces immobilières sur Internet, il continue à collecter ses images dans ce nouveau média. L'exemple d'Eric Watier est tout à fait révélateur de cette non différenciation que font les Relecteurs d'images entre la représentation numérique ou la représentation argentique des images photographiques qu'ils collectent. La différence porte davantage sur les aspects médiologiques que sur les aspects indiciels, c'est-à-dire que l'origine des

¹⁰⁹ André Gunthert, « L'empreinte digitale. Théorie et pratique de la photographie à l'ère numérique », in Le Blog d'André Gunthert, 3 octobre 2007, <http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2007/10/03/506-l-empreinte-digitale>, Page consultée le 27 janvier 2014.

images peut être numérique ou argentique, cela ne fait pas de différence sur le type de signes qu'ils cherchent en référence à la réalité ou pas. Autant la valeur indicielle nous intéresse pour comprendre comment les Relecteurs d'images se jouent du rapport causal de contiguïté des images avec la réalité, autant la valeur indexicale n'a que peu d'importance. Cependant les images sélectionnées, qu'elles soient d'origine argentique ou numérique sont considérées de la même manière dans leur rapport à la réalité. Qu'elles soient numériques ou argentiques, soit elles répondent au protocole énoncé par André Gunthert et elles sont indice d'une réalité, soit elles ont été retouchées, transformées, d'une manière ou d'une autre, voire fabriquées.

2. Entre code et culture

a. L'image culturellement construite

Roland Barthes étudie les messages visuels en s'intéressant particulièrement aux images publicitaires dans « Rhétorique de l'image ». D'après lui, « si l'image contient des signes, on est certain qu'en publicité ces signes sont pleins, formés en vue de la meilleure lecture : l'image publicitaire est *franche* ou du moins emphatique¹¹⁰. » En tant qu'image construite intentionnellement, son message cherche à toucher directement le public, mais il est composé de multiples signes associés entre eux. En reprenant une publicité pour des pâtes de la marque Panzani (Cf. annexes, figure 83), Roland Barthes détaille ces différents motifs – paquets de pâtes, légumes sortant d'un filet, texte présent sur l'image, etc. Après avoir décrit ces motifs, il s'attache aux différents messages contenus dans la composition de ceux-ci avec le « message linguistique, [le] message iconique codé et [le] message iconique non codé¹¹¹ ». En effet, le mot « Panzani » contient en lui-même un signifiant linguistique à consonance « italienne ». L'auteur montre d'un point de vue plastique, le signifiant évoque le drapeau italien grâce aux couleurs vert, blanc et rouge et enfin que le signifiant iconique représente des motifs socio-culturellement codés. Il en conclut que tous ces éléments réunis dans cette publicité construisent le concept d'*italianité* qui donne une impression d'authenticité, c'est-à-dire que le sens est construit sous l'apparence du sens donné et fait passer du culturel (caché) pour du naturel.

Le cas d'une construction codée de l'image à travers la publicité semble évident puisque tout est pensé en amont de la prise de vue. D'ailleurs, Ludovic Burel le montre parfaitement dans son projet *A boy, a girl and a machine* (Cf. annexes, figures 9 et 10) en mettant en avant tous les éléments qui ont servi à la conception et à la production de ces images publicitaires pour cette entreprise de reprographie. Tout le processus de construction des images est, dans ce

¹¹⁰ Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », in *Communications*, n°4, 1964, p. 40.

¹¹¹ Ibid.

projet, donné à voir et le public peut percevoir à quel point rien n'avait été laissé au hasard. Dans son projet *Les allumeuses* (Cf. annexes, figure 26), documentation céline duval rend compte différemment des signifiants stéréotypés issus de la publicité de mode et notamment des messages volontairement aguicheurs et sexuellement explicites que les publicistes utilisent à des fins de séduction du public. Parmi les soixante vidéos que contient le projet *Les Allumeuses*, visible sur Internet¹¹², les thèmes abordés sont entre autres : « masturbation féminine », « lesbienne », « Branleuse », « baisers » ou « SM », qui relèvent d'une orientation érotisée de la publicité ; mais d'autres thématiques, plus sobres, agrémentent les choix de l'artiste et notamment celui de la publicité abordant les techniques de son propre médium : « Photographe », « Habiller une image », « Effet lumière » ou encore les animaux : « Chien », « Panthère », « Papillons », « Poissons », etc. ; ou le thème de l'enfance : « Ballon de baudruche », « Enfance », « Balançoire », etc¹¹³. Tous ces signes utilisés sciemment par les publicitaires, correspondent à des signifiants récurrents contenus dans les publicités de mode.

Mais la publicité n'est pas le seul type d'image utilisé par les Relecteurs d'images. Qu'en est-il des images d'amateurs, non professionnelles et qui suggèrent davantage une spontanéité dans la prise de vue qu'une conception élaborée en amont ? En apparence, les images de familles semblent spontanées, sans construction et de moindre qualité ; elles relèvent davantage de l'émotif que du scientifique. Peut-on parler de construction codée concernant ces images en particulier ? Pierre Bourdieu a apporté une contribution qui a marqué un tournant décisif dans la considération de ces images familiales sans « valeur iconographique » – du moins le pensait-on avant son étude *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*¹¹⁴. En prenant en compte l'ancrage sociologique de ces images, Pierre Bourdieu montre que bien que n'ayant pas de valeur artistique de par leur nature amateur, ces images répondent tout de même à des critères sociaux qu'il est possible de déterminer. Même si ces images ne sont pas pensées en amont, leur organisation relève

¹¹² <http://lesallumeuses.net>

¹¹³ Liste complète des vidéos *Les Allumeuses*, annexes, p. 20.

¹¹⁴ Pierre Bourdieu, Robert Castel, Luc Boltanski, Jean-Claude Chamboredon, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Les éditions de minuit, coll. Le sens commun, 1965.

tout de même d'une construction codée. D'ailleurs, à l'époque où il écrit son livre, il est encore possible de distinguer les images de familles de paysans qui préfèrent faire appel à des photographes professionnels et qui s'attachent davantage à des valeurs établies, des citadins qui se photographient eux mêmes. Plus l'appartenance à un groupe social est élevée et plus les images acquièrent en qualité car l'équipement photographique est cher (notons que les choses ont changé sur ce point de nos jours). De la sorte, le flou peut devenir un critère de reconnaissance de photos amateurs de la classe populaire. Pierre Bourdieu montre d'ailleurs les us et coutumes des pratiques de la photographie en comparant les différents usages sociaux. Pour lui : « L'album de famille exprime la vérité du souvenir social¹¹⁵. » La manière de photographier relève d'ailleurs de la distinction sociale et si les enfants sont autant présents sur les photographies de famille, « c'est que l'apparition de l'enfant renforce l'intégration du groupe¹¹⁶. » Ce qui montre bien que malgré une apparence aléatoire, même si la personne n'en a pas conscience, elle a assimilé les codes de son appartenance sociale et que cette appartenance sociale se joue également à travers les codes de l'image.

Dans son projet de vidéos *Horizons* (Cf. annexes, figure 17), documentation céline duval s'intéresse de près à ce type d'image socialement marquée. Les photographies de famille que l'artiste choisit correspondent toutes à ce moment des congés payés. Les plages étaient les premières destinations. Cette destination est marquée socialement par l'avant et l'après 1936 (date de création des congés payés). Avant cette date, les vacances à la plage étaient majoritairement destinées à l'aristocratie et à la haute bourgeoisie française. Après 1936, les plages voient affluer une population de classe moyenne et après la guerre, s'y ajoute une population d'ouvriers. En fonction de ces périodes, les images de familles offrent un éventail de signes sociologiques (mode des maillots de bain, coiffe des demoiselles, séparation hommes / femmes dans l'eau, gestuelle plus ou moins guindée, etc.) qu'il est possible d'analyser. Le signifiant du lieu est ce que l'on observe en premier dans *Horizons* (Cf. annexes, figure 17), c'est-à-dire la plage. Il apparaît comme un

¹¹⁵ Pierre Bourdieu, Op. Cit., p. 53.

¹¹⁶ Pierre Bourdieu, Op. Cit., p. 47.

code plastique plantant le décor. Puis on aperçoit les différents éléments iconiques constitués des personnes tantôt se promenant, tantôt nageant ou encore jouant sur la plage. Mais cette ligne d'horizon devient un code artistique créé par la seule répétition d'images choisies en fonction de ce motif par documentation céline duval et non par les auteurs des photos.

A travers ces deux exemples, d'images construites intentionnellement par des professionnels ou d'images spontanées d'amateurs dont la construction relève souvent d'une intuition, on constate qu'il est possible de déterminer le contexte culturel, sociologique ou artistique d'une image à travers ses codes. Ces signes codés, qui nous permettent de reconnaître un référent, émanent tous d'une imprégnation par l'image forgée depuis l'enfance. Lorsqu'un artiste travaille à partir d'une image photographique, il travaille également et avant tout à partir d'une matière culturelle porteuse de sens. Son travail est donc aussi d'ordre sémiologique puisqu'il se joue de ces signes. Dans la mesure où l'image contient de multiples signes qui contiennent eux-mêmes des signifiants et des signifiés – et c'est conséquent, pour cela qu'elle est polysémique –, l'artiste peut choisir parmi ces signes. Les Relecteurs d'images peuvent ainsi focaliser sur un (ou plusieurs) des nombreux signes contenus dans les images et développer leur processus artistique à partir des signifiant et signifié du signe choisi.

b. *Un igloo en Afrique*. L'image mentale

*Un igloo en Afrique*¹¹⁷ est le titre mystérieux d'une carte postale éditée par documentation céline duval pour cArted en 1997 et qui convoque les images mentales. Au lieu d'imprimer au recto de la carte une image représentant un igloo en Afrique, l'artiste se contente d'écrire la phrase descriptive sur un fond blanc. Ces mots invitent l'esprit de celui qui les lit à imaginer une image, mais que voyons-nous exactement ? Est-ce que l'image nous apparaît mentalement en noir et blanc ou en couleur ? Quelle image de l'Afrique nous faisons-nous : le désert, la savane ou un petit village en terre ? Nous situons-nous en fin de journée ou en matinée ? Est-ce que l'igloo fond ou non ? Fait-il chaud ou froid ? Les images mentales qu'induit ce titre sont aussi multiples qu'il existe de personnes pour le lire. Pour bien comprendre le travail que mène Céline Duval avec les images, il est important de comprendre aussi ce rapport aux images mentales car la plupart du temps, le choix qu'elle opère s'effectue en fonction d'image déjà existante dans sa conscience. Il s'agit d'une sorte de quête de toutes ces images perçues d'abord en elle, d'images rêvées, d'images perdues, d'images vécues et dont la collecte vient reconstituer ou fabriquer à nouveau une histoire personnelle, comblant des vides. Mais à quoi correspond exactement une image mentale ? Nous parlerons ici de la dimension psychique, celle de l'image mentale :

« L'image mentale correspond à l'impression que nous avons, lorsque, par exemple, nous avons lu ou entendu la description d'un lieu, de le *voir* presque comme si nous y étions. Une représentation mentale s'élabore de manière quasi hallucinatoire, et semble emprunter ses caractéristiques à la vision. *On voit*¹¹⁸. »

L'image mentale n'existe que dans le psychisme, elle reflète une mémoire de choses que nous avons déjà vues, mais que nous ne voyons pas dans le

¹¹⁷ Documentation céline duval, *Un igloo en Afrique*, édition cArted, 1997, carte postale 10 x 15 cm. Impression offset N&B, 500 ex.

¹¹⁸ Martine Joly, *Introduction à l'analyse de l'image*, Op. Cit., p. 13.

présent. Martine Joly distingue l'image mentale et :

« [le] schéma mental qui, lui, rassemble les traits visuels suffisants et nécessaires pour reconnaître un dessin, une forme visuelle quelconque. Il s'agit alors d'un modèle perceptif d'objet, d'une structure formelle que nous avons intériorisée et associée à un objet et que quelques traits visuels minimaux suffisent à évoquer¹¹⁹. »

Cet aspect des images rappelle le projet *Tilt* de documentation céline duval, qui pour mémoire, associait deux images de provenance différente, présentées l'une à côté de l'autre. Face à l'image première, il s'opérait ce qu'elle appelle un *tilt*, c'est-à-dire que l'image se trouvant dans ses mains, lui faisait penser à une autre dont elle se souvenait. Elle allait alors rechercher dans son archive, l'image en question. Dans ces *tilts*, tout semble indiquer que le signifiant de l'image se trouvant entre ses mains lui fait penser à un autre signifiant contenu dans une image mentale que l'artiste avait laissée de côté. Cette image renvoie à une autre dont le schéma mental résiduel correspond à cette nouvelle image trouvée. Il se tisse alors un lien entre ces deux images dont le titre : *Tilt*, révèle la cause, à savoir celle du schéma mental analogique apparu chez l'artiste. Ce processus fait penser à l'analogon défini par Jean-Paul Achard dont le principe analogique se reporte non plus seulement entre une chose et sa représentation, mais aussi entre les représentations elles-mêmes¹²⁰.

L'importance des schémas mentaux prend donc tout son sens dans la conception même des œuvres. Mais ces schémas mentaux et ces images mentales interviennent à d'autres étapes dans la relecture d'image.

Eric Watier use de ce processus psychique en suscitant les schémas mentaux du public. Ses *Paysages avec retard* ne sont que des images de terrains à vendre par des agences immobilières, et pourtant, l'artiste les appelle des *paysages*. La plupart des personnes occidentales savent reconnaître les traits caractéristiques des paysages grâce aux codes iconiques et plastiques qu'ils

¹¹⁹ Martine Joly, Op. Cit., p. 13 et 14.

¹²⁰ Jean-Paul Achard, « Analogon », *Surlimage*, <http://www.surlimage.info/plan.html#>, consulté le 6 février 2014.

ont appris à travers la peinture par exemple. L'image mentale relève donc d'une culture de l'image qui est codée et que l'on peut susciter par de simples mots, ou encore d'une mémoire des images qui renvoie à une autre image. En ce sens, les titres des œuvres orientent le public dans sa lecture en éveillant en lui ses propres images mentales. D'ailleurs, dans *Titre à préciser*¹²¹, Jacques Derrida rappelle à quel point le titre possède une fonction référentielle qui permet de situer un objet dans son ensemble contextuel. Le titre *La Grande évasion* de Pierre Leguillon oriente les images mentales que nous nous faisons avant même de voir les collections d'images qu'il a réunies autour de la danse. Non seulement il en appelle au code culturel puisque *La Grande évasion* est aussi le titre d'un film américain des années soixante ; mais le projet a également des signifiés liés à la liberté, qui impliquent une autonomie des corps, un déploiement gestuel rendu palpable par la danse. Et en effet, lorsque l'on observe de près les images de cette collection, on ressent comme une évasion due à la facilité des corps à se mouvoir, à s'élancer avec aisance et également aux visages souriants, heureux, etc. La liberté gestuelle est rendue palpable par tous ces éléments codés et notamment grâce au titre puisqu'une évasion est souvent associée à la fuite et aux courses poursuites. L'évasion n'est pas du tout statique, elle induit une échappatoire et sans doute que pour Pierre Leguillon, la danse est une manière d'échapper au quotidien, au statique et aux habitudes en étant sans cesse en mouvement.

Avec *L'Asile des photographies* (Cf. annexes, figures 57 et 58), les images mentales sont convoquées autrement, puisque Mathieu Pernot et Philippe Artières créent la surprise en ne présentant pas des images que l'on connaît habituellement des hôpitaux psychiatriques. Notre culture collective de ces lieux suscite en nous des images mentales d'horreurs insoutenables, d'enfermement physique et mental, de traitements médicaux radicaux, etc. Avec cette exposition, ils montrent tout le contraire, à savoir la banalité du quotidien et la vie. C'est entre les images mentales conditionnées par des codes culturels que nous avons et ce qui est montré, qu'un décalage intéressant apparaît. Le titre d'ailleurs renverse également le signifié habituel des photographies de l'asile.

¹²¹ Jacques Derrida, « Titre à préciser », in *Parages*, Paris, Galilée, 1986.

En choisissant d'inverser les mots, Mathieu Pernot et Philippe Artières indiquent justement ce décalage significatif. Il prend d'autant plus d'importance que toutes ces images proviennent d'une archive qui n'avait jamais été montrée auparavant et qui était restée enfermée dans des boîtes closes, un peu comme si elle avait été à l'asile et qu'elle en sort pour être à nouveau confrontée à la vie courante.

Accorder une importance aux images mentales est tout à fait juste au regard de la démarche des Relecteurs d'images car la plupart révèlent dans les entretiens y avoir recours lorsqu'ils recherchent des images : documentation céline duval cherche à combler des vides laissés par la séparation des albums de sa famille au moment du divorce de ses parents : « Quand la famille est séparée, il n'y a plus d'albums. Du coup l'album devient une sorte de restes¹²². »

Cette quête des images dans les albums de familles est une quête de ses propres images manquantes dont le souvenir ne lui a laissé que des images mentales :

« Par exemple, dans les albums de famille, j'essayais de trouver les images manquantes. Il y avait les photos qui avaient été faites et il y avait tous mes souvenirs où il y avait des images manquantes. Par exemple en Bretagne où on allait quand on était gamins, ma mère achetait plein de cartes postales pour envoyer, et je crois que je voulais retrouver ces cartes postales qui me plaisaient déjà beaucoup¹²³. »

Cette quête des images passe dès lors par le mental qui n'est autre que la mémoire visuelle de choses vécues ou d'images déjà vues, mais les Relecteurs d'images suscitent également les images mentales de leur public en pariant sur les codes culturels acquis par chacun et aussi en l'orientant à travers les titres de leurs œuvres.

¹²² documentation céline duval, propos recueillis par Natacha Détré, annexes, p. 95.

¹²³ Documentation céline duval, Op. Cit., p. 96.

3. Les différentes temporalités de l'image

Nous supposons dans cette partie qu'une image est autonome et vivante. Au delà de l'étude sémiologique des représentations qui nous a permis de comprendre ce qui se joue à travers les signes, entre le signifiant et le signifié du signe et le référent de ce dernier, il devient important de comprendre en quoi ces signes évoluent avec le temps tout en étant figés sur un support. Nous supposons ici qu'il n'existe pas une temporalité des images, mais des temporalités qui peuvent être saisies de différentes manières. Tout, dans la fixité des images, appelle à se questionner sur leurs temporalités, depuis leur fabrication même, à leur diffusion, jusqu'à leur réception. Il est d'autant plus important d'analyser ces temporalités que les Relecteurs d'images utilisent cette matière porteuse d'une vie intrinsèque.

a. Les temporalités de la fabrication de l'image

Avant toute chose, une photographie est fabriquée dans la temporalité d'un présent qui défile face à la caméra. Il s'agit du présent du photographe décidant de prendre la photographie à un *instant T*. Ce temps est celui qui s'écoule dans la réalité de tous les jours et que le photographe va figer à travers la prise de vue. Chez Henri Cartier-Bresson, par exemple, le temps qu'il cherche et qui est saisi par la caméra, est celui de « l'instant décisif », c'est-à-dire qu'il désire que la prise de vue rende palpable l'entre-deux d'un mouvement que l'on perçoit suspendu dans le temps. Dans son ouvrage intitulé *La Photographie*¹²⁴, André Rouillé aborde la question des temporalités hétérogènes de la prise de vue d'Henri Cartier-Bresson. En effet, dans son ouvrage *Images à la sauvette*¹²⁵ publié en 1952, le photographe aborde sa conception de l'instant décisif à travers le dispositif photographique. Il détermine trois temporalités contenues dans l'instantané photographique : « le présent de l'action durant laquelle l'opérateur est "confronté, dans le viseur avec la réalité" des corps et des choses¹²⁶ » ; « celle du déclenchement mécanique qui contracte infiniment le présent vécu et durable¹²⁷ » ; et celle d'un « passé-futur – passé des choses et des corps, futur de l'avènement de l'image¹²⁸ ». L'*instant décisif* n'est donc pas ancré dans une temporalité unique, mais dans un enchaînement de temporalités hétérogènes que le photographe saisit au moment opportun, le point culminant d'un événement. Même sans chercher à montrer ce défilement du temps, le photographe, en figeant des scènes, inscrit un présent devenu instantanément passé, ce que Roland Barthes nomme le « ça a été ». Il s'agit d'une des différences fondamentales qu'il existe avec les autres formes d'images tels que le dessin, la peinture, le graphe, etc. qui n'ont pas besoin d'être réalisés dans le présent de l'événement qu'ils vont représenter. Ils peuvent effectivement être conçus *a posteriori* (voire même inventés de toutes pièces). Nous ne considérons pas ici la temporalité de la représentation en tant

¹²⁴ André Rouillé, *La Photographie. Entre document et art contemporain*, éditions Gallimard, coll. Folio essais inédit, 2005, p. 275.

¹²⁵ Henri Cartier-Bresson, « L'instant décisif », préface de *Images à la sauvette*, Paris, Verve, 1952.

¹²⁶ André Rouillé, Op. Cit., p. 275.

¹²⁷ Ibid.

¹²⁸ Ibid.

qu'image captant une durée comme les chronophotographies de Muybridge ou de Marey par exemple, mais en tant qu'indicateur historique. L'image photographique, en tant qu'indicateur de quelque chose qui a été, fige son apparence, comme le montre Roland Barthes, concernant le portrait de Lewis Payne par Alexander Gardner en 1885. La photographie représente un jeune condamné à mort avant l'exécution, il est mort dans le présent de la réception de sa représentation et pourtant il est encore en vie lorsque la prise de vue a été réalisée. « Il est mort et il va mourir¹²⁹. » Roland Barthes saisit ce qui se joue à travers ce *punctum* qui « n'est plus de forme, mais d'intensité, c'est le Temps, c'est l'emphase déchirante du noème ("ça-a-été"), sa représentation pure¹³⁰. » Il s'agit du paradoxe de l'image qui se lit à travers le temps : « En me donnant le passé absolu de la pose (aoriste), la photographie me dit la mort au futur¹³¹. » En figeant le temps, la photographie porte en elle une histoire qui lui est propre. Ce saisissement du temps existe intrinsèquement en chaque image photographique, qu'elle soit documentaire ou mise en scène, argentique ou numérique, à partir du moment où l'image d'un référent est fixée par la photographie, elle l'est à un temps donné.

Le temps de pose résulte d'un choix technique et esthétique qu'il est possible de reconnaître dans les images porteuses d'une histoire. En effet, les débuts de la photographie sont marqués par des recherches intenses en chimie afin de trouver des procédés de fixation des images de plus en plus rapides. Plus la chimie imprime vite les images sur les surfaces, plus il est possible de décomposer les mouvements dans leurs moindres détails en des temps records. Il est donc possible de dater avec plus ou moins de certitude une photographie grâce aux avancées techniques, chimiques et esthétiques du médium. Il existe évidemment des contre-exemples porteurs de confusion, notamment par exemple dans les projets artistiques de David McDermott et Peter McGough qui utilisent des techniques et des motifs révolus afin de créer des photographies correspondant à des codes plus anciens afin de créer visuellement l'illusion de photographies anciennes. Il devient dès lors difficile de

¹²⁹ Roland Barthes, *La Chambre claire*, Op. Cit., p. 149.

¹³⁰ Roland Barthes, Op. Cit., p. 148.

¹³¹ Roland Barthes, Op. Cit., p. 150.

reconnaître qu'il s'agit bien d'une création contemporaine, et pourtant, les personnes sont issues de la période contemporaines ; les costumes, les décors et les supports ont été également fabriqués dans une période contemporaine. Il est donc possible de douter de ce que l'on voit car il est aisé de jouer avec les signes, mais de manière générale, la fabrication des images contient un objet saisi à un moment donné. Hormis pour les photographies volontairement transformées ou détournées de la réalité, il est souvent possible de reconnaître les signes d'une saison d'hiver ou d'été ; on peut reconnaître approximativement l'âge d'une personne sur une image ou encore reconnaître un événement. Tous ces signes sont identifiables parce qu'il correspondent à une période particulière et à des codes culturels et sociaux marqués par l'histoire. Les Relecteurs d'images peuvent dès lors repérer les éléments nécessaires à la logique de leurs projets dans les images qu'ils choisissent. Dans son projet *Trois temps, quatre mouvements*, documentation céline duval a identifié et séparé les quatre saisons dans des photographies d'amateurs hétérogènes et parmi cette sélection, elle distingue différents moments de la journée dans lesquels les personnes photographiées travaillent, se reposent et se divertissent. Il est donc possible de voir différentes étapes qui ponctuent une journée à travers chaque saison.

Le temps est également rendu palpable à travers les techniques employées pour fabriquer ces images. Par exemple, la texture des daguerréotypes, les contours dentelés des cartes postales des années cinquante / soixante, l'utilisation des polaroids dans les années soixante-dix, les couleurs passées des instantanés des années quatre-vingt, le détail du numérique, etc. Ces éléments techniques liés aux appareils photographiques utilisés ou aux supports d'impression peuvent apporter les signes d'une temporalité reconnaissable, même si, là encore, falsifications et leurres peuvent être fabriqués par des artistes. Ces temporalités hétérogènes de la fabrication des images sont palpables dans l'usage des images des Relecteurs d'images. Mathieu Pernot se sert de ces marqueurs historiques afin de créer une interaction explicite entre l'hier et l'aujourd'hui. Sa rétrospective au Jeu de

Paume qui s'intitule *La traversée*¹³², offre d'ailleurs la possibilité de traverser le temps à travers ses différents projets. Dans le fil conducteur de l'exposition, son projet *Le Meilleurs des mondes*¹³³ (Cf. annexes, figures 44 à 48) est présenté à la suite de *Implosions*¹³⁴ (Cf. annexes, figure 49), série qu'il a réalisée de 2000 à 2008. La temporalité est ici inversée puisque d'un point de vue chronologique, *Le Meilleurs des mondes* représente l'avènement de ces grands ensembles dans la société, alors que les *Implosions* résultent de leur déchéance. Le traitement technique des photographies laisse percevoir l'écart historique qui sépare ces deux conceptions de l'habitat collectif entre utopie et échec.

Dans *La Grande évasion* (Cf. annexes, figures 32 et 33), Pierre Leguillon se sert de marqueurs historiques à travers les sources d'images hétérogènes qu'il recherche afin de mieux mettre en valeur l'universalité de la danse. Cette collection d'images est d'autant plus touchante qu'elle traverse l'histoire visuelle du vivant. Ces temporalités sont également rendues visibles car l'artiste a choisi de préserver les marques d'usure des supports photographiques, mais également parce qu'il choisit des images culturellement et historiquement marquées. Les projets de documentation Céline Duval relèvent du même processus de transversalité du temps à travers sa sélection d'images de périodes hétérogènes, mais l'artiste gomme les marqueurs d'usure des supports.

« Je retouche complètement les images. Dès la première numérisation des images, j'enlève les petits bords et quand je les utilise, elles sont tout de suite retouchées. J'enlève toutes les rayures, les poussières. Je retravaille tous les niveaux, c'est comme si je faisais un nouveau tirage. J'essaie de la rendre la plus belle possible, par rapport à ce qu'aurait voulu l'opérateur. J'essaie d'être le plus proche de ce qu'aurait aimé la

¹³² Mathieu Pernot, *Traversée*, rétrospective au Jeu de Paume, Paris, du 11 février au 18 mai 2014.

¹³³ Pour rappel, *Le Meilleur des mondes*, 2006 est une collection de soixante cartes postales représentant des quartiers d'habitat collectif. Pour l'exposition au Jeu de Paume, l'artiste a choisi de disposer simultanément cette série avec celle *Les Témoins*, 2006. Le projet *Les Témoins* représente des agrandissements de personnes figurants sur les cartes postales dans *Le Meilleur des mondes*.

¹³⁴ Le projet *Implosions*, 2000-2008, est une série de onze tirages barytés contrecollés sur dibond, au format 100 x 130 cm. Ces implosions d'immeubles ont été photographiées par l'artiste dans des banlieues de France.

personne qui a pris l'image. J'enlève les couches du passé¹³⁵. »

Elle effectue une sorte de dépoussiérage à la manière d'un restaurateur d'œuvre d'art. Cela n'entame pas la représentation qui reste socialement et historiquement marquée, mais cet effacement volontaire de l'usure matérielle par le temps lui permet aussi de mettre au même niveau hiérarchique toutes ces images.

De manière générale, les Relecteurs d'images restent sensibles à ces écarts temporels dus à la fabrication des éléments de leurs corpus. Mais il existe une autre transversale temporelle dans les images, liée cette fois à leur diffusion, et également exploitée.

¹³⁵ Documentation céline duval, propos recueillis par Natacha Détré, annexes, p. 100..

b. Les temporalités de la diffusion

Entre la prise de vue et la diffusion de la photographie, un laps de temps rapide et instantané peut passer, mais aussi des années. D'ailleurs, ce laps de temps est parfois appelé latence de l'image, c'est-à-dire le temps qui s'écoule entre le moment de la prise de vue et son développement ou sa diffusion. Comme le note Serge Tisseron dans *Le Mystère de la chambre claire*, il est courant de retrouver d'anciennes pellicules qui n'ont jamais été développées et qui *a posteriori*, peuvent se révéler une source d'un grand intérêt. Georges Didi-Huberman évoque le concept d'anachronisme dans *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*¹³⁶. Pour lui :

« L'anachronisme serait ainsi, en toute première approximation, la façon temporelle d'exprimer l'exubérance, la complexité, la surdétermination des images¹³⁷. »

« Poser la question de l'anachronisme, c'est donc interroger cette plasticité fondamentale et, avec elle, le mélange, si difficile à analyser, des *différentiels de temps* à l'œuvre dans chaque image¹³⁸. »

L'anachronisme permet par conséquent la compréhension d'une image ancienne sous le prisme de l'époque actuelle. Pour ce faire, le théoricien s'intéresse à un détail du pourtour de la *Madone des Ombres* de Fra Angelico dans lequel se trouvent des « pans étoilés ». Alors que des historiens de l'art avaient laissé de côté ce détail, s'intéressant davantage au contenu de la représentation, Georges Didi-Huberman y voit une relation « déplacée » et « incongrue » avec les *dripping* de Jackson Pollock. Cette corrélation anachronique n'est possible qu'avec l'expérience du regard basée sur la mémoire. Grâce à la connaissance des peintures de Jackson Pollock, l'auteur est saisi par un détail jusqu'alors laissé de côté et qu'on peut ainsi considérer comme ayant fait l'objet d'une certaine latence. Georges Didi-Huberman la

¹³⁶ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Les éditions de Minuit, coll. « Critique », 2000.

¹³⁷ Georges Didi-Huberman, Op. Cit., p. 16.

¹³⁸ Georges Didi-Huberman, Op. Cit., p. 16-17.

nomme alors la « survivance » de l'image en évoquant le travail d'Aby Warburg, c'est-à-dire ce qu'il reste à l'image hors de son contexte de production, dans une temporalité étendue où les formes se répètent. Cette survivance existe grâce aux temporalités de la diffusion des images : d'une part de l'image d'origine et d'autre part de ses reproductions. La *Madone des ombres* par exemple fut peinte entre 1438 et 1450 dans le corridor oriental du couvent de San Marco à Florence. Cette image n'était donc visible que par un cercle restreint de moines à l'époque de sa production. Aujourd'hui, il est possible de visiter le lieu et le cercle s'est largement ouvert à celui des amateurs d'art, des touristes, des personnes croyantes, des curieux, etc. Mais nous savons aussi que la reproduction photographique de la fresque a permis d'étendre la diffusion de cette image au niveau mondial sur des supports imprimés et numériques. Il est donc possible, aujourd'hui, d'obtenir rapidement l'image de cette fresque sans avoir à se déplacer à Florence. Cette pensée anachronique de l'histoire est donc facilitée par la diffusion massive des images, grâce à leur reproductibilité et à leurs multiples possibilités de diffusion dans les médias. Mais de manière générale, la diffusion des photographies est liée à la volonté de leur auteur, de leur propriétaire ou de celui qui les trouve.

Lors de son séminaire sur les *Régimes de visibilité* à l'Université de Toulouse Le Mirail¹³⁹, Philippe Ortel définit les régimes de visibilité en tant que facteur d'apparition des images. Ces facteurs sont d'abord techniques et rejoignent par là-même les études médiologiques développées par Régis Debray. Les technologies actuelles nous permettent par exemple d'observer des images en direct via des webcams par exemple. Grâce à ces nouvelles technologies, les latences de l'image sont infimes. Il existe également un facteur pragmatique lié aux valeurs d'une époque, par exemple lors de la Révolution française, il s'agissait de mettre en valeur la Liberté, l'Égalité et la Fraternité. Il s'agit ici d'un facteur symbolique mettant en valeur de manière consciente le discours d'une époque. Il est difficile de déterminer le laps de temps qu'une image mettra à être diffusée, mais de manière générale, il est plus probable qu'une image d'actualité soit plus vite diffusée qu'une image artistique. Les régimes de

¹³⁹ Philippe Ortel, *Régimes de visibilité*, séminaire dispensé à l'Ecole doctorale @LLPHA, Université Toulouse Le Mirail, le 11 décembre 2012.

visibilité sont clivés entre l'ancien et le nouveau. C'est ce qu'une époque veut voir d'un point de vue imaginaire, ce qu'elle peut voir d'un point de vue technique et surtout ce qu'elle juge digne d'être vu au niveau axiologique ou symbolique. Nous savons bien que pour une image diffusée, il existe en photographie bon nombre de planches contact avec des dizaines d'images non sélectionnées ; et ce phénomène est décuplé avec la photographie numérique dont le stockage et le bas coût des mémoires permettent de conserver des centaines d'images d'un même événement, dont on ne sélectionnera qu'une ou deux. Les procédés techniques permettent une diffusion des images de plus en plus rapide et de plus en plus large par rapport aux débuts de la diffusion de la photographie. Mais cette temporalité reste contingente des choix opérés à un moment donné. Toutes les images n'auront pas la chance d'être diffusées. La plupart d'entre elles restent confinées dans des boîtes d'archives quand elles ne sont pas détruites tout simplement. Sans doute ces choix sont tributaires de la temporalité historique dans laquelle ils s'inscrivent. En ce sens, Susan Sontag perçoit les photographies comme des « objets de mélancolie » :

« Les gens mettent à sac leurs greniers et les archives des associations historiques municipales et nationales pour y trouver des photographies anciennes ; on ne cesse de redécouvrir des photographes plus anciens et plus oubliés. Les recueils de photos s'entassent les uns sur les autres, mesurant le passé perdu (d'où la promotion donnée à la photographie d'amateur), prenant la température du présent. Les photos nous approvisionnent en histoire immédiate, en sociologie et en participation instantanées¹⁴⁰. »

La perception que nous en avons aujourd'hui est rendue possible grâce au recul pris face à cet autrefois. Tout dépend de la temporalité de la diffusion des images qui permet d'y accéder de manière plus ou moins aisée. La censure ou l'autocensure par exemple excluent la diffusion de certaines images à certaines périodes, mais en d'autres temps, il est possible de les voir apparaître à

¹⁴⁰ Susan Sontag, *Sur la photographie. (« Objets mélancoliques »)*, 1973, Christian Bourgois éditeur, coll. « Choix-Essais », 1993, p. 97. Notons que Denis Roche a intitulé l'un de ses ouvrages sur la photographie *Le Boîtier de mélancolie. La photographie en 100 photographies*, Hazan, 1999.

nouveau dans une diffusion plus large. Le *Rwanda project 1994-2000* de l'artiste chilien Alfredo Jaar reflète assez bien ce jeu entre le vu et le non vu. En choisissant de ne pas diffuser les milliers d'images du génocide rwandais qu'il a saisies lors de son séjour dans ce pays peu après les événements, il prend à contre courant les médias d'actualité qui au contraire ont diffusé en masse les images terrifiantes de l'horreur. L'artiste atteste que ces images existent, mais il les présente enfermées dans des boîtes noires celées, dont certaines portent sur leurs couvercles une description écrite de ce que représentent les images contenues. Ce choix de ne pas diffuser ces images en les censurant au regard du public, induit un mystère autour de celles-ci que l'on imagine insoutenables et qui convoque nos images mentales. S'il avait fait le choix inverse en les diffusant, les spectateurs se seraient peut-être détournés très vite face à l'horreur. Thomas Hirschhorn, quant à lui, a opté pour la monstration des images de corps déchiquetés pendant des guerres ou des attentats. Dans son projet *Touching reality* (Cf. annexes, figure 84) réalisé en 2012 et diffusé sur des écrans de *smartphone*, l'artiste invite le spectateur à faire défiler les images à l'aide de sa main en caressant symboliquement les représentations de cadavres. Les images crues qu'il a assemblées dans son projet, ne sont pas montrées dans les médias occidentaux. Ce fait peut étonner étant donné la supposée liberté de la presse, mais depuis les attentats des Tours jumelles en 2001 à New York, les images des horreurs de la guerre sont systématiquement censurées aux Etats-Unis. Thomas Hirschhorn évoque cette invisibilité calculée par les gouvernements afin de :

« [...] rendre la guerre acceptable et ses conséquences commensurables, comme le déclarait Donald Rumsfeld, ancien secrétaire américain de la Défense (2001-2006) : “La mort tend à favoriser une vision démoralisante de la guerre¹⁴¹.” »

Au Mexique par exemple, les médias n'hésitent pas à montrer en première de couverture des corps calcinés par des bandes rivales. Le rapport à la mort est tout à fait différent dans la France d'aujourd'hui, mais à la période de la

¹⁴¹ Thomas Hirschhorn, « Pourquoi est-il important, aujourd'hui, de montrer et regarder des images de corps humains détruits ? », *Que peut une image*, in Les cahiers du Bal n°4, éditions Textuel, 2014, p. 111.

Révolution française, il en était tout autrement au vu des nombreuses représentations de têtes guilloténées dans les dessins et les peintures d'histoire. Le choix de diffuser ou non une image est donc inscrit dans une temporalité culturelle et historique. Mais au delà du choix de diffusion, il existe également une temporalité de la diffusion qui est plus ou moins longue en fonction de l'intérêt et de l'utilité de l'image diffusée. En effet, le temps de diffusion d'une image est aussi tributaire de l'importance que le public (plus ou moins sollicité par les médias et les institutions) lui accorde. Dans *Les Carnets du Bal n°4*, Thomas Hirschhorn parle de « tendance à l'iconisme¹⁴² » des images, c'est-à-dire le fait de définir une hiérarchie des images par rapport à une tendance à « l'accentuation » par des habitudes de sélection, de choix d'images plus importantes que d'autres. Dans *Diplopie. L'image photographique à l'ère des médias globalisés : essai sur le 11 septembre 2001*¹⁴³, Clément Chéroux relève cette même tendance à la diffusion uniforme des mêmes images dans les médias. Alors que des centaines d'images photographiques et vidéographiques ont été captées lors des attentats, les médias n'en ont relayé massivement que quatre. Cela implique que le thésaurus d'images existantes sur le sujet est invisible car non diffusé.

De manière générale, la nature des images permet plus ou moins de déterminer leur degré d'importance. Par exemple, les images de terrain à vendre qu'utilise Eric Watier dans ses œuvres ont à l'origine un temps de diffusion restreint étant donné qu'elles n'ont d'importance que pour quelques personnes cherchant à acheter ce type de bien. Une fois le terrain vendu, quelle est l'importance de conserver l'image pour ces agences immobilières ? Elles sont tout simplement détruites. Il n'est pas rare que les Relecteurs d'images s'approprient ces images vouées à la destruction. Pour les photographies de famille, la diffusion est d'ordre privé et ne concerne qu'un ensemble restreint d'individus. Il est tout à fait courant que ces images terminent leur vie au rebut ou soient vendues chez des brocanteurs lorsqu'un membre de la famille décède.

¹⁴² Thomas Hirschhorn, Op. Cit., p. 110.

¹⁴³ Clément Chéroux, *Diplopie. L'image photographique à l'ère des médias globalisés : essai sur le 11 septembre 2001*, Paris, Le Point du jour, 2009.

Le support de la diffusion des images photographiques permet de les préserver et de les maintenir visibles pour le public à plus ou moins longue échéance. L'objectif de l'archive est de conserver des documents pour la postérité, afin qu'ils soient regardés et surtout étudiés à nouveau et pourquoi pas exposés. Les archives permettent des rediffusions de ces documents sur des périodes beaucoup plus longues que s'ils n'avaient pas été conservés. Avec l'apparition des archives numériques, ces images conservées retrouvent un support de diffusion qui leur permet de continuer leur vie autrement. Mais la profusion des images en tous genres les noie dans une masse dans laquelle il devient de plus en plus difficile de les (re)trouver, si tant est que l'on sache qu'elles existent. Georges Didi-Huberman évoque les deux possibilités de rendre invisible une image : « Détruire et démultiplier sont deux façons de rendre une image invisible : par le rien, par le trop¹⁴⁴. »

Entre le « rien » et le « trop », les images ont cependant tout intérêt à continuer à être diffusées si nous voulons qu'il puisse exister une possibilité de réception par le public le plus longtemps possible.

¹⁴⁴ Georges Didi-Huberman, « Penser par les images ». in *Autour des travaux de Georges Didi Huberman*, textes réunis par Laurent Zimmermann, éditions Céline Faut, 2006, P. 38.

c. Les temporalités de la réception

Une fois que l'image est diffusée – quel qu'en soit le support – le moment où un individu en prend connaissance constitue la première expérience temporelle de la réception de l'image. Cette expérience est amenée à se répéter dans le temps dans des étapes successives où elle est à nouveau diffusée. C'est pourquoi il existe plusieurs temporalités de la réception. L'expérience du regard n'est pas la même si nous examinons une image lorsque nous avons cinq ans, dix ans, vingt ans ou soixante ans. D'une part, le contexte de la diffusion génère une lecture singulière de l'image qui est susceptible de capter l'attention à une échelle plus ou moins grande et de ce fait favorisant un temps de lecture plus ou moins qualitative ; d'autre part, tout comme le montre Martine Joly, la qualité de lecture d'un signe est avant tout une histoire d'apprentissage¹⁴⁵. Une image ne se révèle pas de prime abord comme une évidence. Il ne suffit pas de l'observer pour la décrypter toute entière, et ce, même en appliquant une grille d'analyse pointue (analyses iconique, plastique, culturelle, etc.). Cet apprentissage nécessaire du regard est un travail de longue haleine qui ne garantit en rien de cerner complètement l'objet étudié, mais qui a l'avantage de permettre de l'appréhender avec davantage de précision. En tant qu'iconographe professionnelle et que spécialiste de l'image, Céline Duval possède une capacité d'analyse de l'image qui est particulièrement rapide. Pour l'avoir observée lors d'une résidence artistique au centre d'art La Cuisine à Nègrepelisse¹⁴⁶, lorsqu'elle feuilletait des albums de famille d'habitants de la ville, j'ai constaté qu'il lui était possible de remarquer des détails infimes ayant échappé à toutes les personnes présentes (l'un des membres de la famille, le personnel du centre d'art, moi-même). Dans une société régie par les images, il serait important d'initier une culture de celles-ci à travers l'apprentissage des

¹⁴⁵ Martine Joly, *L'analyse de l'image*, collection « UTLS au Lycée », 9 février 2010, conférence visible sur http://www.canal-u.tv/video/universite_de_tous_les_savoirs_au_lycee/l_analyse_de_l_image_martine_joly.5568, consulté le 16 février 2014.

¹⁴⁶ En 2012, le Centre d'art La Cuisine de Nègrepelisse a accueilli documentation céline duval en résidence artistique durant deux sessions de quinze jours. J'ai pour ma part été invitée à réaliser une résidence de recherche durant ces deux sessions afin d'observer le travail de l'artiste. Ces deux résidences ont donné lieu à une exposition : *Le temps du feu* et une conférence : *Dégustation des images de documentation céline duval*.

signes. Ce temps d'apprentissage chemine tout au long d'une vie, c'est pourquoi l'expérience de lecture d'une image varie incessamment.

Les temporalités de la réception n'échappent pas au contexte de diffusion des images. La perception du récepteur est orientée par ce contexte, qu'il s'agisse d'une diffusion de l'image privée dans un album de famille, d'une image d'actualité dans un journal, d'une publicité sur un panneau publicitaire, dans un magazine ou à la télévision, d'une image d'exploitation de film dans un livre, sur Internet ou sur une carte postale, d'une exposition en galerie, dans une archive ou un musée, etc., le temps et la durée de la rencontre avec ces images sont déterminants. Par ailleurs, le support sur lequel nous voyons une image offre une lecture plus ou moins qualitative. Il est en effet plus difficile d'observer une image réduite dans un magazine dont la qualité visuelle ne permet pas de révéler les détails. L'image dans un tel contexte suggère éventuellement un rappel dans la conscience du spectateur, alors que la même image imprimée en pleine page d'un livre dédié à la photographie par exemple, permettra une lecture plus exigeante de tous ces signes et par conséquent une rencontre dans la durée. Voir une image en une fraction de seconde sur Internet ou prendre le temps d'observer la même image encadrée dans une exposition n'offrira pas la même expérience de sa réception. Le contexte d'apparition des images induit donc une temporalité qui lui est propre et qui influence la qualité du regard. Prendre le temps du regard permet d'entrer plus en profondeur dans l'image et de percevoir davantage de significations, ou tout du moins d'en développer diverses interprétations possibles.

La réception des images diffère également en fonction de l'écart temporel existant entre le moment de la prise de vue, la temporalité de la diffusion et celle dans laquelle se situe le récepteur. Cet écart permet à celui-ci de percevoir, comprendre le présent à partir d'une figure d'autrefois. Walter Benjamin montre bien l'écart qu'opère le temps, non pas pour comprendre ce qui éloigne le présent du passé, mais bien davantage ce qui s'en rapproche :

« Ce n'est pas que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois fulgure avec le

Maintenant pour former une constellation. En d'autres termes, l'image est la dialectique à l'écrit. Car, tandis que la relation du présent avec le passé est purement temporelle, continue, celle de l'Autrefois avec le Maintenant est dialectique ; ce n'est pas un développement, mais une image, saccadée. Seules les images dialectiques sont des images authentiques (c'est-à-dire non archaïques), et l'endroit où on les rencontre est le langage – Réveil¹⁴⁷. »

La perception d'images anciennes dans notre époque actuelle permet donc de construire le présent à travers le dialogue entre *Maintenant* et *Autrefois*. L'évolution de la société et de la culture favorise le renouvellement des points de vue qui évoluent avec l'histoire. De la sorte, la manière de les percevoir évolue également. La différence est d'ailleurs flagrante entre les jeunes générations qui appréhendent presque exclusivement les images à partir d'écrans (écran d'ordinateur, de téléphone, etc.) dans la profusion actuelle des images et la génération qui a connu en majorité la diffusion imprimée de celles-ci. Le regard porté sur les images a forcément évolué à une époque où l'avènement des médias numériques offre une appréhension des images immédiate et rapide. Avec l'image imprimée, il est plus aisé de prendre le temps du regard. Mais l'expérience du regard avec le numérique n'en est qu'à son début. De plus en plus de sites proposent des agrandissements qualitatifs d'images qui dépassent de loin la qualité d'impression. Le Musée du Prado à Madrid a par exemple été l'un des premiers musées au monde à permettre de *zoomer* dans l'image de tableaux de maîtres à partir de *GoogleEarth*. Cette expérience de l'image offre une étude approfondie de la peinture. Le temps de la réception dans ce cas est idéal puisqu'il serait impossible d'observer à la loupe ces tableaux pendant des heures au musée au risque de gêner le public ; et en même temps cette expérience de la réception est tellement fondue dans les milliers d'autres expériences que permet l'Internet qu'il existe également un risque d'effet "zapping" pour certains individus dont l'intérêt pour ce type d'image est secondaire. Mais cela dépend ici des individus et de leurs motivations spécifiques dans l'usage qu'ils font de ces images. En choisissant de réinjecter des images existantes dans le circuit des médias à travers leurs

¹⁴⁷ Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^{ème} siècle*, éditions Allia, Petite collection, 2003 (1939).

dispositifs, les Relecteurs d'images induisent un intérêt supplémentaire à ces images qui est d'ordre artistique. Par conséquent, ils permettent aux images d'agrandir leur champ d'influence dans la sphère de leur diffusion, et leur offrent ainsi de nouvelles temporalités de réception.

Nous comprenons davantage maintenant en quoi les dispositifs mis en place par les Relecteurs d'images permettent une perception des images renouvelée. Tout d'abord parce qu'ils offrent la possibilité d'une relecture dans le cas où le spectateur aurait déjà vu ces images une première fois ; et dans ce cas, les Relecteurs d'images jouent sur la temporalité d'apprentissage. Ensuite parce qu'en fonction du choix des images, plus ou moins diffusées par ailleurs, ils offrent la possibilité de les observer avec plus d'intérêt qu'à leur diffusion antérieure – de sorte qu'une image destinée à la sphère privée puisse atteindre une aura publique ou qu'une image imprimée en petit format puisse retrouver des proportions favorisant une meilleure lecture, entre autres. Le Relecteur d'images crée de nouveaux espaces de diffusion des images à travers les dispositifs qu'il met en place. Ces espaces impliquent par conséquent de nouvelles temporalités des images prolongeant ainsi leur durée de vie. Lorsqu'une image resurgit à travers les dispositifs de renouvellement de leur présence, nous percevons l'écart qui se joue entre l'*Autrefois* et le *Maintenant*, à travers les signes temporels inscrits dans les images, qu'ils soient culturels, sociaux ou techniques. Pour Georges Didi-Huberman, cet aspect anachronique permet :

« [De] comprendre qu'en chaque objet historique tous les temps se rencontrent, entrent en collision ou bien se fondent plastiquement les uns dans les autres, bifurquent ou bien s'enchevêtrent les uns aux autres¹⁴⁸. »

Il est dès lors important de comprendre pourquoi une image apparaît dans les médias disponibles et pourquoi elle perdure alors que tant d'autres

¹⁴⁸ Georges Didi Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Op. Cit., p. 22.

disparaissent. Cette temporalité de la diffusion induit la possibilité et la qualité de la perception. En rediffusant ces images, les Relecteurs d'images font œuvre de résistance puisqu'ils empêchent leur extinction. Ils deviennent alors « passeurs » d'images à la manière des résistants frondant l'ordre établi des frontières afin de déplacer illégalement des populations d'un pays à un autre. Avant d'étudier si les Relecteurs d'images travaillent ou non dans l'illégalité (voir à ce propos la troisième partie de cette thèse), nous allons maintenant étudier de plus près ces opérations de déplacement et en quoi elles permettent implicitement un déplacement des signes, dont les signifiés peuvent alors varier encore bien davantage que les signifiants.

B. LA RELECTURE ET LES OPERATIONS DE DEPLACEMENT

Les photographies se déplacent naturellement à travers le temps et c'est ce qui correspond à la vie de ces images, c'est-à-dire qu'elles possèdent leur propre destin. Quoi qu'il leur advienne, tout dans la photographie est affaire de temporalités hétérogènes, des signes de leur représentation aux modes de diffusion devenant des marqueurs historiques, à la perception générée par des facteurs d'apprentissage et de connaissance sur les choses, mais aussi aux contextes de diffusion des images. Michel Frizot le souligne d'ailleurs subtilement lors d'une conférence intitulée *L'image photographique*¹⁴⁹. Pour lui, une photographie possède un destin collectif et un destin individuel. Elle est faite par un individu, mais elle est perçue par d'autres individus. Elle est perceptible dans un processus de diffusion parfois planétaire, contexte qui induit des connotations politiques, sociales, culturelles, etc. Ces espaces/temps hétérogènes qui semblent naturellement reliés entre eux composent toute la complexité de l'évolution des images et les Relecteurs d'images travaillent aussi avec ce processus naturel. Néanmoins, d'autres opérations de déplacements accompagnent la recherche des artistes Relecteurs. Ces opérations sont à chercher à travers les liens sous-jacents des images entre elles et les liens qu'elles entretiennent avec leur contexte de médiatisation. Les Relecteurs d'images choisissent de collecter des images qui sont elles-mêmes comprises dans un contexte particulier que nous devons maintenant étudier. Les dispositifs qu'ils mettent en place redéfinissent de nouveaux contextes d'apparition qui changent le signifié de ces images. Comment dès lors est-il possible de changer une image sans réellement la changer ? Qu'est-ce qui se joue dans ces opérations de déplacement des images d'un contexte à un autre, d'un support à un autre et d'un média à un autre ?

Les dispositifs mis en place par les artistes Relecteurs déplacent tous, d'une

¹⁴⁹ Michel Frizot, *L'image photographique*, conférence du 11 juillet 2004 à l'Université de tous les savoirs, collection « Image fixe, image mouvante », http://www.canal-u.tv/video/universite_de_tous_les_savoirs/l_image_photographique.1407, consulté le 16 février 2014.

manière ou d'une autre, les images de leur contexte d'origine. Nous évoquerons ici ces différents déplacements, qu'il s'agisse d'un simple déplacement de l'objet d'un espace à un autre, d'un support à un autre ou d'une remédiation.

1. Changer l'image sans la changer, déplacement contextuel des images collectées

Pour Régis Durand, l'image photographique n'est pas un *ready made* de la réalité « car le *ready made* suppose un déplacement, un transfert (de l'ordre de l'utilitaire, par exemple, vers l'ordre artistique), et non un assemblage ou une combinatoire. La photographie, dans sa véritable fonction critique, n'agit pas comme un *ready made*¹⁵⁰. » En ce sens, Régis Durand a tout à fait raison, une représentation photographique ne peut en aucun cas devenir le *ready made* de l'objet ainsi capté. D'ailleurs, si l'on observe *Fountain* de Marcel Duchamp qui fonde la notion de *ready made* en 1917, il s'agit bien de l'objet manufacturé de l'urinoir qui constitue le *ready made*, et non sa représentation réalisée par Alfred Stieglitz dans *The Blind man*. L'image, réalisée en tant que preuve testimoniale de l'existence de l'œuvre en question – qui depuis a disparu – ne peut constituer la forme *ready made*. En 1964, Marcel Duchamp réalise une copie de *Fountain* qu'il vend au Centre Georges Pompidou à Paris. L'artiste rachète le même modèle que l'initial en le signant du même mystérieux R. Mutt et c'est bien à cet endroit que se situe le *ready made*, dans le choix de l'artiste pour un objet non artistique. Le *ready made* concerne le déplacement d'un objet quelconque vers un contexte artistique. Une photographie, peut tout de même devenir un *ready made* lorsqu'elle est considérée en tant qu'objet et non plus en tant que représentation. L'objet photographique, quel qu'il soit, peut dès lors devenir œuvre d'art à partir du moment où l'artiste le désire. En choisissant d'exposer leurs images collectées telles quelles, sans les transformer, les Relecteurs d'images créent des *ready made*. Le propos moderniste de départ n'est plus d'actualité dans ces œuvres puisqu'il ne s'agit plus aujourd'hui de convaincre qu'un objet manufacturé peut devenir œuvre d'art par la simple volonté de l'artiste. Les Relecteurs d'images s'intéressent davantage aux glissements sémantiques des images d'un contexte à un autre. En déplaçant simplement ces images de leur espace de diffusion originel à l'espace d'exposition, les Relecteurs d'images changent les images sans les changer. Ni

¹⁵⁰ Régis Durand, *Le Temps de l'image. Essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, édition La Différence, Paris, 1995, p. 111.

leur représentation, ni leur support n'ont été transformés et pourtant ces images ne sont plus perçues de la même manière. Le facteur contextuel joue dès lors un rôle primordial dans la compréhension de ce qui nous est donné de voir. Les images ne se donnent pas simplement à voir telles quelles, dans notre expérience de perception, nous observons de manière consciente ou pas le contexte d'apparition. Dans les théories de la perception, il est démontré que l'œil focalise avant tout sur l'ensemble avant de percevoir certains détails. De la sorte, avant même de voir l'image, nous voyons l'image dans un ensemble contextuel signifiant.

Les Relecteurs d'images se saisissent de ces différentes potentialités contextuelles. Lorsque Régis Perray érige *Le Mur des sols* (Cf. annexes, figures 59 et 60) avec ses images représentant des sols de natures hétérogènes découpées dans des magazines (essentiellement de géographie), il déplace ces images de leur contexte initial de sorte que l'on ne puisse plus savoir d'où proviennent les images. Il n'est plus important de le savoir, mais le dispositif d'association en « grappes¹⁵¹ » thématiques des images, mis en place par l'artiste attire notre attention sur l'aspect universel des thèmes choisis. Un sol de guerre de terre battue reflète le chaos, la blessure, mais la guerre, c'est aussi le sol lisse d'une piste d'atterrissage sur un porte avion ; un sol de sport est souvent artificiel, lissé, coloré, délimité par des lignes métriques, etc. Ces thématiques hétérogènes ont pour point commun les sols que les humains foulent bon gré, mal gré. Leur juxtaposition permet de percevoir l'ampleur de l'impact humain sur ces sols alors que dans leur contexte d'origine, ces mêmes images, disséminées dans les différents magazines, servaient à illustrer un article. L'image était dès lors perçue dans des rapports paratextuels¹⁵² différents construits de manière cohérente avec un titre, un texte, un auteur,

¹⁵¹ L'idée d'association en « grappes » est celle d'un déploiement non linéaire des images autour d'un axe thématique principal. L'association donne ainsi l'impression d'une grappe d'images dont les ramifications sont celles d'un rhizome. C'est-à-dire que les images n'ont ni ordre, ni hiérarchie, mais qu'elles résonnent toutes entre elles par le biais de la thématique choisie.

¹⁵² Paratextuel est pris ici dans la définition donnée par Gérard Genette, en tant que « relation que le texte entretient, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, avec son paratexte : titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissement, avant-propos, [etc.] ». Il s'agit de tous les éléments procurant au texte un entourage. Gérard Genette, Seuil, 1987. Bien que l'ascendant soit mis ici sur le texte, nous retiendrons les relations qu'entretiennent un ensemble de signes visuels et textuels construits. Mais il serait plus logique alors de le détourner en « paraiconique », même si ce n'est encore qu'incomplètement satisfaisant.

une légende, etc. dans une ligne éditoriale spécifique. Dans le dispositif mis en place par l'artiste, ces images évoluent dans des rapports hyper-iconiques les unes à côté des autres, cette fois-ci dans une scénographie spécifique. D'une part, l'œuvre contient en elle un agencement délimité par l'artiste, mais ce dispositif est lui-même exposé dans un contexte qui lui est propre, soit de manière monographique, soit de manière collective si d'autres œuvres figurent dans la même salle d'exposition. Le contexte éditorial et le contexte de l'exposition offrent des perceptions différentes des images. Dans le cas du projet *Le Mur des sols* (Cf. annexes, figures 59 et 60), les images passent d'un rapport paratextuel éditorial à un rapport hypermédia artistique. Il en résulte, qu'entre l'édition et l'exposition, ce n'est pas simplement le contexte qui diffère, mais aussi le processus de réception. D'une part, parce que la condition sociale de l'existence de l'image permute son statut d'image informationnelle à image artistique, d'autre part parce que sa condition de diffusion et son mode d'accessibilité passent du passé au présent (l'accès à ces magazines ne fait plus partie de l'actualité, ils font partie du passé) et la perception de l'image n'est pas la même si elle fait partie d'un enchaînement d'articles lisibles page à page ou si elle est en association avec d'autres images similaires présentées au mur.

Avec le projet *Pierre Leguillon présente : "Diane Arbus : rétrospective imprimée", 1960-1971* (Cf. annexes, figures 35 à 39), Pierre Leguillon déplace également les images qu'il collecte sans les transformer, mais à la différence de Régis Perray, celui-ci ne décontextualise pas les images de leur paratextualité. En effet, le dispositif est conçu afin que le récepteur puisse connaître l'origine des images sélectionnées. Tout d'abord grâce à la pile de magazines – érigée en monument dans la salle d'exposition –, ceux-là mêmes desquels les images sont issues ; mais aussi parce que l'artiste choisit de mettre sous verre non pas simplement les images découpées et décontextualisées des éditions en question, mais les pages complètes dans lesquelles elles sont inscrites. Le récepteur peut donc voir les pages des magazines dans lesquelles figurent les images de Diane Arbus, parfois en pleine page, parfois combinées avec un texte, un titre et la mise en page générale. L'effet n'est donc pas du tout le même qu'avec les accumulations de Régis Perray. Ici, l'aspect universel des

images n'est pas l'angle adopté par Pierre Leguillon. Il s'agit davantage de mettre en avant une collection de photographies prises par Diane Arbus qu'il s'est constitué et qui a la particularité de résulter du choix de la photographe de vendre elle-même ses photographies à ces magazines. Cette collection met davantage en valeur des projets de commandes liés à des besoins économiques de la photographe que ses choix artistiques et permet au récepteur de saisir la différence avec les photographies exposées habituellement dans les rétrospectives officielles. Si l'image change sans changer, toutefois, il s'agit davantage du déplacement physique de ces pages érigées en collection que d'une véritable décontextualisation des images par rapport aux magazines. D'ailleurs, l'artiste le dit lui-même :

« Pour le projet de Diane Arbus, les journaux sont disséqués, ils sont dégrafés ou décousus. Les pages sont découpées et non pas déchirées. Je dirais qu'elles sont déliées pour créer de nouveaux liens et d'autres contextes. Mais fondamentalement, je montre la pile de magazines dans l'exposition et ces images, on peut les enlever du sous verre, on peut les remettre dans les magazines et le magazine retrouve son entité¹⁵³. »

La rétrospective est donc vue par le prisme de son contexte imprimé dans les magazines. Pierre Leguillon travaille davantage à partir du document dans lequel figure l'image qu'à partir de l'image seule. L'intérêt esthétique de ces images passe en second plan par rapport à l'intérêt sociétal.

Dans le projet *A man, a girl and a machine* exposé au CPIF en 2010, Ludovic Burel déplace également les objets photographiques collectés d'un espace à un autre. La décontextualisation est spatiale puisqu'il ne transforme pas non plus ses images et qu'il les montre telles que collectées. Les différentes planches sur lesquelles sont aimantées les images proposent tantôt des alignements thématiques, tantôt des associations en « grappe ». L'artiste expose les objets originaux trouvés dans l'entreprise de reproduction : les images, les pages de magazines entières, les objets marketing, etc. Les images apparaissent

¹⁵³ Pierre Leguillon, propos recueillis par Natacha Détré, annexes, p. 130.

davantage tels des « trésors » archéologiques que comme une collection ou une accumulation, donnant l'impression de plonger dans le monde marketing de l'entreprise. Le déplacement contextuel de l'archive de l'artiste change la perception du récepteur puisque d'objet utilitaire, elle est devenue objet d'étude historique et artistique. La temporalité joue également un rôle important dans ce projet en particulier puisque l'ensemble montre les procédés techniques de fabrication d'une photographie publicitaire dans les années soixante-dix et quatre-vingt, mais au delà de cette donnée historique, le simple déplacement de l'usine à la salle d'exposition suffit à en changer la perception.

Ces trois exemples de déplacements contextuels des images montrent le processus qui s'opère quand bien même les images sont rediffusées sans être transformées. Leur représentation et leur support d'origine restent intacts. Par contre, la différence s'opère à travers le déplacement contextuel d'une sphère à une autre. Il ne s'agit pas de déplacer simplement le support d'un lieu à un autre comme un magazine donné en lecture chez un médecin ou chez soi par exemple ; mais d'un déplacement dans le contexte de diffusion qui permet une plus ou moins meilleure qualité de réception, de la sphère privée à la sphère publique par exemple, ou d'un contexte informationnel à celui artistique, qui va influencer sur la perception de ces images. Les rapports intertextuels des dispositifs mis en place orientent également la perception de ces images, selon qu'elles offrent ou non des rapports paratextuels, hyper-iconiques ou encore qu'elles forment une parataxe à travers l'association avec d'autres éléments. Tous ces éléments relationnels permettent au récepteur de discerner de nouveaux détails contenus dans les images qu'il n'avait peut-être pas perçus à cause de leur contexte d'apparition qui oriente la focalisation. Avec les théories de la perception auxquelles la psychologie s'est intéressée, il a été mis en évidence que l'attention de la perception est focalisée d'abord sur l'ensemble contextuel de l'image, pour progressivement renvoyer à certains détails. Mais l'attention est focalisée sur ce que le récepteur veut voir. Le contexte paratextuel oriente cette focalisation. Par exemple, dans le cas des magazines, l'ordre d'apparition sur une page des images par rapport au texte, au titre, au sous-titre, etc., induit des points de focalisation spécifiques, de sorte que si l'article évoque la guerre, le regard percevra davantage les signes de

destruction que le fait que tout se passe au sol, sur la terre que nous habitons. Régis Perray invite donc le récepteur à regarder sous un angle nouveau ces images. Pourtant, tous les signes sont donnés dès le départ au regard. Les images ne changent pas, mais la perception est influencée par des facteurs extérieurs liés aux contextes spatio-temporels, à l'expérience du récepteur, etc. Afin de démontrer à quel point le regard ne voit que ce qu'il veut voir, une vidéo de prévention routière pour les cyclistes¹⁵⁴ s'est emparée des concepts des théories de la perception. Dans cette vidéo, deux groupes d'individus habillés respectivement en noir et en blanc sont montrés à l'écran. Un commentaire textuel doublé d'une voie *off* invite le récepteur à compter le nombre de passes de ballon effectuées par l'équipe blanche pendant que les deux équipes se dispersent dans l'espace. A la fin des échanges croisés, la vidéo indique qu'il y a eu effectivement treize passes. Mais en se focalisant sur le comptage de ces treize passes, le regard n'a pu observer le reste des actions. C'est alors qu'un nouveau commentaire textuel et audio invite à nouveau le récepteur à focaliser son intention sur une personne déguisée en ours effectuant un *moonwalk* et traversant de part en part l'espace filmé. Alors que les deux vidéos sont strictement les mêmes, cette apparition, qui s'avère pourtant ne pas être un détail, devient visiblement évidente alors que la première focalisation n'avait pas permis de la percevoir du tout.

L'une des parts importantes du travail des Relecteurs d'images relève de ce même principe. Il semble que les dispositifs plastiques qu'ils mettent en place permettent justement au récepteur de focaliser son attention sur des aspects insoupçonnés contenus dès le début dans les images qu'ils sélectionnent, mais dont le contexte de départ ne révélait qu'une infime partie. Il s'agit d'une des formes de latence des images qui au delà de la latence temporelle, permet des orientations perceptibles liées aux nouveaux contextes. Quelles que soient les techniques utilisées, les associations ou non d'images, le fait même de les déplacer physiquement induit une transformation de leur réception. Le déplacement peut revêtir d'autres formes impliquant davantage de signifiants. Ces déplacements contextuels s'appliquent ici pour des images non

¹⁵⁴ https://www.youtube.com/watch?v=Ahg6qcgoay4&feature=player_embedded, consulté le 18 février 2014.

transformées, mais la plupart des projets des Relecteurs d'images transposent celles-ci sur d'autres supports sans en changer la représentation. Cette opération ajoute d'autres facteurs de décontextualisation que nous allons maintenant analyser.

2. Le déplacement des signes à travers le format et le support

Dans cette société qui mise de plus en plus sur l'importance des images, il n'est pas rare de retrouver une même image sur différents supports imprimés aux proportions diverses. Au delà de la vie des images qui existe bien avant la collecte et qui les a sans doute déjà menées d'un support à un autre, les Relecteurs d'images décident de la manière dont ils vont déplacer leurs collectes d'un support à un autre. Tout d'abord, avant même de déplacer la représentation, les artistes doivent, au préalable, choisir ce qui fait partie de la représentation. Etant donné que les images collectées ont déjà été imprimées dans un contexte particulier, est-il ou non judicieux de montrer les marqueurs de ce contexte comme par exemple, les traces d'usures des papiers imprimés qui viennent masquer une partie de la représentation même des images, et ce, quelle que soit la manière dont les Relecteurs reproduisent ces images à l'aide de scanner, par la photographie de photographie, la photocopie, etc. ? Deux exemples peuvent étayer ici cette différence : *Horizons* (Cf. annexes, figure 17) de documentation céline duval et *Les Grands ensembles* de Mathieu Pernot. Dans le premier cas, documentation céline duval choisit de gommer toutes les traces d'usure des images grâce à des logiciels de retouche d'image. Mais comme nous l'avons évoqué auparavant, elle retire également les marques d'une époque en retirant les bords dentelés. En tant que connaisseur du travail de Céline Duval, Pierre Leguillon le relève très bien :

« Ce que j'ai toujours aimé chez Céline et qu'on a toujours fait de manière différente, c'est cette façon de retirer le bord dentelé de la photo, pour s'appropriier les images. C'est à dire qu'elle enlève quelque chose qui est la nostalgie du vintage qui vient par la matérialité des images¹⁵⁵. »

Toutes ces images, bien que leurs représentations soient marquées historiquement, perdent les traces physiques de leur support d'apparition.

¹⁵⁵ Pierre Leguillon, propos recueillis par Natacha Détré, annexes, p. 122.

Effectivement, cela retire une bonne part de leur effet nostalgique puisque le regard du récepteur est orienté davantage sur le contenu de la représentation que sur son facteur historique. Le statut d'archive de l'image disparaît au profit du contenu esthétique, formel et graphique puisque le montage de toutes les images entre elles attire l'attention sur cette ligne d'horizon qui monte et qui descend. Ce n'est sans doute pas anodin que l'artiste ait choisi pour nom officiel celui de documentation céline duval plutôt que celui d' « archive céline duval ». D'après le CNRTL, une documentation permet « d'appuyer ce que l'on avance [...] sur des documents¹⁵⁶. » Ainsi, la documentation relève davantage de son contenu que de sa forme, alors que le support de l'archive est tout aussi important historiquement. Par contre, Mathieu Pernot affectionne particulièrement ces marqueurs de temps sur les supports mêmes. La notion d'archive l'intéresse d'autant plus que les supports sont souvent marqués physiquement par l'usure de leur manipulation. Pour *Les Grands ensembles*, il choisit de préserver les contours dentelés des cartes postales qu'il collecte et qu'il scanne ensuite entièrement. La matière du support contient une information sur le contexte d'apparition de ces images que l'artiste convoque en même temps que la représentation. En l'occurrence, dans le cas de ces images, il s'agit de toutes les techniques chromatiques mises à disposition à l'époque de l'impression de ces cartes postales afin de magnifier l'objet représenté. En choisissant de montrer en même temps la représentation et le support de l'objet visuel collecté, l'artiste montre par là même comment les techniques de l'image orientent la perception vers un monde merveilleux et utopique. Dans le cas de ces deux projets, le choix des déplacements opérés oscille entre la représentation seule de l'image et la représentation avec le support collecté par l'artiste. Il est important de comprendre ce qui est déplacé exactement dans la reproduction des images. Il s'agit ici du contexte de reproduction. Et effectivement la reproductibilité technique de la photographie génère une multitude de déplacements de supports imprimés sur des papiers aux grains différents ; les photographies peuvent être agrandies, réduites par rapport à l'échelle du document collecté au départ. Reproduire des images aboutit avant tout à un déplacement viral des images. Eric Watier développe

¹⁵⁶ <http://www.cnrtl.fr/definition/documentation>, consulté le 19 février 2014.

une grande partie de sa démarche artistique autour de la notion de reproduction infinie des images. En reprenant le texte de Walter Benjamin¹⁵⁷ sur la reproductibilité technique de l'œuvre, il met en évidence les deux valeurs distinctes évoquées par l'auteur: la valeur d'exposition et la valeur de culte des œuvres. Mais il les réinterprète :

« On sait que dans la société marchande la reproduction d'un original peut avoir pour effet le renforcement de sa valeur de culte. Répétant l'existence de l'original, une reproduction est maintenue dans un statut inférieur de soumission à l'original. Par contre, si comme l'imagine déjà Benjamin, on imagine « une œuvre d'art conçue pour être reproductible », alors l'original n'existe plus, et toute la valeur se retrouve du côté de la reproduction¹⁵⁸. »

La valeur d'exposition liée à la reproductibilité des images s'incarne chez Eric Watier dans :

« Le format, le mode d'impression, le papier ; le statut des différents papiers change la nature de l'image et c'est ce qui m'intéresse. Si on reprend les premiers projets, les premières cartes postales, les livrets en quatre pages, il y a juste l'image, exactement comme les livrets de Feldmann. Ce qui m'intéresse, c'est qu'on n'entre pas de la même façon avec une matière qui était à l'origine. Ce qui m'intéresse, plus que les contenus même des images, bien que je ne les choisisse pas n'importe comment, c'est de jouer sur l'espèce de finalité formelle en étant convaincu que c'est la première approche de celui qui regarde qui va faire qu'on apprécie, qu'on regarde et qu'on prête attention à une image. C'est parce qu'il y a les titres ou pas, qu'il y a les couvertures ou pas qu'on regarde différemment ou pas. Tout le travail que je fais est un travail de forme, de sorte que si je change la forme, je sais très bien que d'une certaine façon je change aussi ce qu'elle véhicule. Donc le même

¹⁵⁷ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, version de 1939, éditions Folio plus, coll. Philosophie 20^{ème} siècle, 2009.

¹⁵⁸ Eric Watier, « L'œuvre d'art à l'époque de sa discrétion technique », extrait du site de recherche de l'artiste, <http://discretiontechnique.ericwatier.info/category/livres-photocopies/>, consulté le 20 février 2014.

fichier, selon que vous l'imprimez sur un format A4 avec une qualité moindre, ou sur du 2 x 3 mètres, évidemment on n'a pas le même rapport avec. Pourtant c'est quelque chose qui à l'origine devrait vous faire le même effet¹⁵⁹. »

La qualité d'impression ainsi que le format des reproductions des images déplacent donc de manière insidieuse la manière dont le récepteur perçoit les signes. Dans le cas du travail d'Eric Watier, le papier et le rapport à la machine de reproduction permettent à eux seuls de permuter l'effet que produira l'image ainsi reproduite et par conséquent ses signifiés. L'apparition du numérique n'a pas changé ce processus, il a simplement démultiplié les possibilités de changement des formats et la diffusion des images.

Ces opérations de déplacement d'un support à un autre suffisent à eux seuls à modifier la perception de l'image alors que les motifs de sa représentation n'ont pas changé. En revanche avec les déplacements physiques des objets photographiques collectés par les Relecteurs d'images, le contexte d'apparition induit une compréhension davantage culturelle ; et les opérations du temps impliquent une approche historique des images ; les changements de supports déplacent les effets que produisent ces images sur le récepteur.

Il existe un autre déplacement méritant notre attention puisque le changement de support n'est pas voué seulement à l'ère de l'imprimé. Changer le support implique aussi parfois de modifier le média de diffusion. Ce déplacement d'un média à un autre peut faire l'objet du processus artistique des dispositifs mis en place par les Relecteurs d'images. C'est ce que nous allons analyser maintenant.

¹⁵⁹ Ibid.

3. Remédiation des dispositifs plastiques

Les déplacements des représentations d'un média à un autre génèrent un processus de variation de sens qui englobe les déplacements analysés précédemment. Ils dépassent tout de même la simple décontextualisation des signes puisqu'il s'agit davantage d'un déploiement des signes à travers les médias.

« *Chaque media offre le choix entre un certain nombre de supports constituant un même moyen d'expression. (...) la presse est un media, qui commande une certaine forme d'expression: l'annonce – et qui laisse ensuite la possibilité de choisir entre de nombreux supports : Figaro, Monde, Paris-Match, Télégramme de Brest, etc*¹⁶⁰. »

Le médium de diffusion offre en effet un certain nombre de supports qui lui sont propre et qui permettent une forme spécifique d'expression. Bon nombre des projets des Relecteurs d'images déploient leurs collectes iconographiques à travers différents dispositifs médiatiques. Il ne s'agit pas simplement de changer le média d'origine tels les déplacements de supports, mais davantage de produire des opérations de déplacements expérimentales. L'historienne de l'art contemporain Anne Bénichou qualifie de « remédiation ¹⁶¹ » les déplacements iconographiques à travers les médias réalisés en 1973 par Christian Boltanski pour sa série des *Inventaires des objets ayant appartenu à...* (Cf. annexes, figure 85) L'artiste proposait à plusieurs musées de présenter « les éléments qui ont entouré une personne durant sa vie, et qui restent après sa mort le témoignage de son existence¹⁶² ». Christian Boltanski transposait ensuite ces éléments, présentés d'abord en installation typologique sous vitrines dans des éditions, en les photographiant séparément de manière neutre et méthodique. En tant que spécialiste des éditions d'artistes, Jérôme Dupeyrat

¹⁶⁰ CNRTL, définition de « média », <http://www.cnrtl.fr/definition/média>, consulté le 25 février 2014.

¹⁶¹ Anne Bénichou, « Entre document et création », in *Ouvrir le document, Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Dijon, Les presses du réel, 2010, p. 52-54.

¹⁶² Christian Boltanski, *Inventaire des objets appartenant à un habitant d'Oxford*, Munster, Westfälischer Kunstverein, 1973.

relève « la complémentarité de l'exposition et du livre¹⁶³ » à travers cette remédiation. En effet, les deux présentations successives se complètent d'autant plus qu'elles se réapproprient chacune les codes d'une muséographie ethnologique portant à la fois sur la mémoire et sur l'oubli. Dans ce cas, le catalogue ne joue pas son simple rôle d'inventaire de l'exposition, mais devient l'inventaire remédiatisé en version imprimée. Jérôme Dupeyrat en tire la conclusion que la version imprimée peut ainsi être considérée comme une exposition en soi du projet initial d'installation.

Le projet *L'Asile des photographies* (Cf. annexes, figures 57 et 58) de Philippe Artières et Mathieu Pernot fonctionne selon le même principe de remédiation d'une installation à une édition. Le matériel qu'ils utilisent est essentiellement iconographique et documentaire, issu de l'archive de l'Hôpital psychiatrique de Picauville. Les expositions¹⁶⁴ du projet présentent les sources hétérogènes trouvées dans cette archive en respectant les supports d'origine. En ce sens, le déplacement physique opéré met davantage en valeur une sorte d'histoire de la photographie autour d'un sujet commun. Il permet de percevoir les évolutions techniques de la photographie à travers les pratiques amateurs. L'installation montre effectivement des images documentaires en noir et blanc des bâtiments à l'après guerre, soigneusement disposées dans des albums anciens ; des images en noir et blanc aux teintes sépia datant de l'avant guerre, quelques photographies d'identité, des photographies aux couleurs jaunies des années soixante-dix, et des images plus récentes, aux couleurs plus réalistes ; il y a aussi des projections de films en super huit, des diapositives, certains documents médicaux, etc. L'exposition met en avant cette évolution qui traverse à la fois l'histoire du lieu et l'histoire de la photographie. Le catalogue de l'exposition a été conçu, comme le dit l'un des deux auteurs « non pas comme une trace de l'exposition, mais comme une forme de l'exposition¹⁶⁵ ». Il diffère de ce qui est présenté dans l'exposition, il s'agit d'un autre objet qui fait partie du montage global de l'exposition. L'édition reproduit certaines

¹⁶³ Jérôme Dupeyrat, *Les livres d'artistes entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives*, Op. Cit., p. 203.

¹⁶⁴ *L'Asile des photographies* a jusqu'ici été présentée au Centre d'art le Point du jour à Cherbourg du 23 octobre 2013 au 26 janvier 2014 et à la Maison rouge de Paris du 14 février au 11 mai 2014.

¹⁶⁵ Philippe Artières, Présentation de *L'Asile des photographies*, vidéo réalisée par le Point du jour, 203, <https://www.youtube.com/watch?v=tdj4GvI4ZVo#t=233>, consultée le 22 février 2014.

iconographies présentes dans l'exposition, mais l'augmente également d'éléments n'y figurant pas tels des documents d'archive et des photographies réalisées par Mathieu Pernot lui-même. Dans ce cas de figure, la remédiation déploie l'archive dans toutes ses possibilités techniques, mais également médiatiques. L'édition a d'ailleurs été reconnue par le Prix Nadar « Gens d'image » pour son originalité et sa qualité d'impression. Les reproductions scannées ou re-photographiées y sont imprimées en une qualité mettant sans cesse en valeur les supports d'origine comme avec le grain du papier, les contours dentelés, etc. Certaines images sépia sont juste déployées sur un fond blanc qui met en évidence leur couleurs passées ; les pages d'albums anciens sont scannées dans leur ensemble et dans l'ordre, laissant apparaître les coins plastifiés permettant de coller les photographies aux pages de l'album sans les abimer ; les proportions des documents d'origine sont respectées, de sorte que l'édition possède certaines extensions de pages qui se déploient au delà du format du livre. Tous ces détails permettent de saisir les médias d'origine de cette archive transposée dans ce nouveau média qu'est le livre. Tout comme le montre Anne Bénichou concernant le travail de Christian Boltanski : « l'artiste [...] a plutôt créé un équivalent de l'installation dans une version imprimée, autrement dit, une traduction d'un médium à l'autre, une « remédiation¹⁶⁶. »

Cette édition relègue donc au second plan la valeur testimoniale du catalogue d'exposition traditionnel afin de favoriser une perception différente de ce corpus iconographique.

Dans son projet *La Grande évasion* (Cf. annexes, figures 32 et 33) pour le Musée de la danse de Rennes, Pierre Leguillon a collecté des centaines d'images imprimées par le biais de sites Internet de vente par correspondance tels que *eBay*.

« Qu'est-ce que je fais pour le Musée de la Danse en ce moment ? Je fais un projet qui s'appelle *La grande évasion* et j'achète des images sur Internet, quelque fois aux marchés aux puces, mais à 95 % par Internet.

¹⁶⁶ Anne Bénichou, « Entre document et création », op. cit. p. 52-54.

Je les re-scane en haute résolution et je vais les remettre sur FlickrR avec la bonne légende, une bonne qualité, une bonne résolution. Il y a un *watermarks*, c'est-à-dire comme un filigrane que l'on met normalement devant l'image, qui est ici derrière l'image et qui dépasse, mais qu'on ne voit pas. On le voit très bien en fait. Ma base, c'est toujours l'objet dans sa matérialité et je vais la reproduire. Mais [...] il n'y a aucun doute quand on voit une de mes projections qu'il s'agit d'une reproduction d'un magazine. Aucun doute pour plein de raisons qui sont que parfois les bords sont mal déchirés et tu vois le bout de la page qui est déchiré. Parfois, c'est coupé net, mais si tu vois aussi que la page est pliée et quand tu vois ce qui arrive derrière, tu n'as aucun doute sur le fait que ce soit une page de magazine¹⁶⁷. »

En se servant des moteurs de recherche d'Internet, il a d'abord cherché des images de danse qu'il a ensuite achetées. Cet aspect du projet n'est pas visible du public puisqu'il constitue le processus de la création ; cependant, Pierre Leguillon utilise les remédiations existantes de l'image avant la collecte pour trouver ses images. En effet, afin de pouvoir vendre sur Internet une image via des sites spécialisés, les vendeurs doivent au préalable re-photographier ou scanner leurs images imprimées. Ils doivent ensuite les diffuser dans cet autre média qu'est Internet. Pierre Leguillon, pour pouvoir les acheter, doit effectuer l'opération inverse, c'est-à-dire qu'il doit d'abord les sélectionner par le média d'Internet afin de les recevoir en version originale imprimée. Dans ce cas, Internet a un rôle d'intermédiaire médiatique entre deux individus géographiquement éloignés. Il s'agit dès lors d'une remédiation temporaire utilitaire. Mais Pierre Leguillon pousse le principe de remédiation plus loin puisqu'il va créer plusieurs dispositifs de monstration impliquant des médias différents avec le même corpus d'images. *La Grande évasion* (Cf. annexes, figures 32 et 33) se présente effectivement sous la forme d'une collection stockée dans des boîtes métalliques et conservées au Musée de la danse de Rennes. Le média de cet archivage est celui de l'imprimé qui passe par les supports de coupures de presse, de cartes postales, de photographies

¹⁶⁷ Pierre Leguillon, propos recueillis par Natacha Détré, annexes, p. 122.

d'amateurs, etc.

« Ce projet est sans doute le projet le plus proche de ce que fait Céline [Duval] parce que le corps et le mouvement sont très présents. Mais il y a des photos de presse, de magazines, de films, il y a quelques photos de famille. Il y a une volonté absolue de traverser plein de supports possibles pour traverser les images¹⁶⁸. »

Pierre Leguillon choisit de présenter ce projet au public principalement à travers le média d'Internet. Il s'agit avant tout d'un site spécifique dédié au projet et qui permet de visualiser l'ensemble du corpus iconographique scanné à nouveau par l'artiste. Il s'agit d'une nouvelle modalité d'apparition de ces images qui travaille à la fois selon les combinaisons du montage visuel puisque ces images peuvent être regardées selon une succession thématique, mais aussi selon d'autres modalités aléatoires, hiérarchiques de classement, ou simplement observées pour elles-mêmes en plein écran ou en petite taille parmi d'autres images dans la même fenêtre. Ainsi en « cliquant » sur ces images, il est possible de les voir de manière plus ou moins grande et cela dépend encore de la taille de l'écran à partir duquel on regarde le site Internet (iPhone, ordinateur, projection vidéo, etc.). Ce site semble constituer un inventaire, et pourtant, il n'existe aucun lien historique ou disciplinaire entre ces images. Les images hétéroclites sont regroupées en fonction de liens thématiques et formels. Elles peuvent être observées soit à partir d'un ensemble, mais à ce moment là, leur format ne permet pas de percevoir les détails, soit successivement et alors il s'agit d'un montage qui induit des liens implicites entre chaque image, soit une à une en grand format permettant une perception singulière qui écarte ses liens avec les autres images. Mais *La Grande évasion* (Cf. annexes, figures 32 et 33) est aussi un dispositif scénique que l'artiste met en place lors d'une performance au Musée de la danse. A ce titre, je considérerai ici la scène tel un nouveau média possible utilisant le support de l'imprimé. En boîtes mises en scène, action performée de l'artiste, jeux de lumière, ce nouveau dispositif médiatique de la scène développe l'effet de la danse sur ce corpus

¹⁶⁸ Pierre Leguillon, propos recueillis par Natacha Détré, annexes, p. 124.

iconographique. La scène rend palpable la notion de danse induite dans ces représentations en deux dimensions. Bien que les images utilisées soient les mêmes que sur le site Internet et que dans sa version d'archive, le média scénique en détermine une nouvelle lecture.

Cette perception de la matérialité des supports d'un média à un autre est sans doute le point culminant de la remédiation. Elle est ce qui permet aux Relecteurs de montrer ces images collectées sans les transformer tout en laissant percevoir au récepteur leur origine et leurs différentes lectures possibles. Il en va de même pour bon nombre des projets des Relecteurs d'images comme dans le travail d'Eric Watier autour du projet éditorial *BLOC*, rétrospective de l'artiste reprenant l'ensemble de ses projets. Il décide d'en créer une version numérique diffusée sur Internet et permettant au récepteur d'imprimer lui-même le livre. Pour l'artiste, il s'agit alors d'une reproduction privée originale qu'il valide en tant que son œuvre. De même dans son projet *The Makes* (Cf. annexes, figure 1), Eric Baudelaire propose deux dispositifs différents : celui de la planche sur laquelle sont collées les cartes postales d'exploitation de films japonais des années cinquante et les pages déchirées d'un livre de poche des scénarios non réalisés de Michelangelo Antonioni. L'installation induit un lien intertextuel entre les deux matériaux par le biais du montage, laissant croire que les images correspondent effectivement à ces scénarios alors que les films n'existent pas. Dans le second dispositif, Eric Baudelaire choisit la vidéo et particulièrement la forme d'une interview. On y voit un critique de cinéma parlant de ces films fictifs comme s'il avait réellement suivi leur tournage, tout en manipulant les images qui figurent dans le premier dispositif. Encore une fois l'association des images de films ayant réellement existé avec un discours relevant de la simulation, induit en erreur le récepteur, la remédiation de l'installation vers la vidéo ne faisant qu'accentuer la vraisemblance du discours de l'œuvre.

A travers ces quelques exemples de déplacements des images dans les différents espaces contextuels, leurs supports et leurs médias, nous avons vu en quoi le sens des images peut varier alors même que leurs représentations ne changent pas. Il existe effectivement un décalage qui s'opère à travers ces

opérations de déplacements contextuels qui fait varier la lecture de celles-ci. Les motifs de l'image restent les mêmes, mais en changeant son statut, son format et/ou son contexte d'apparition, les Relecteurs d'images induisent dans leurs dispositifs plastiques des variations de sens préalablement réfléchies. Celles-ci sont rendues possibles grâce aux lectures des images qui ne se laissent pas enfermer dans des certitudes malgré un rapport indiciel à la réalité. Mais la réalité est-elle Une ? Georges Didi-Huberman traduit parfaitement cette ambiguïté dans sa lettre à Mathieu Pernot pour son exposition au Jeu de paume :

« Il vaut la peine de rappeler [...] la leçon d'Aby Warburg, qui disait déjà des *images* elles-mêmes ce que Deleuze et Guattari auront voulu dire des *nomades*. Toute la *Kulturwissenschaft* warburgienne se soutient, en effet, de l'idée que l'histoire des images est une histoire de migrations : migrations dans l'espace (*Wanderungen*), quand une même forme transite depuis Sumer jusqu'en Toscane en passant par la Grèce ; migrations dans le temps (*Nachleben*), quand cette forme se montre capable de persister dans la très longue durée, quinze siècles par exemple¹⁶⁹. »

Si l'histoire des images est bien celle d'éléments nomades, alors ceux-ci ne peuvent se réduire à des unités fixes, puisqu'ils continuent sans cesse leur chemin à travers le temps et les espaces. Les Relecteurs d'images se saisissent de ces différentes opportunités que leurs offrent les images afin de jouer sur leurs ambiguïtés et leurs possibilités latentes. Mais toutes ces opérations permettent de servir des enjeux dépassant la simple vie de ces images. En ce sens, la portée des recherches effectuées par Aby Warburg à travers son *Atlas Mnemosyne* (Cf. annexes, figure 81) était précurseur des enjeux de l'art du vingt-et-unième siècle et ce n'est pas un hasard si de nombreux chercheurs en philosophie, en histoire de l'art, en arts plastiques, en sciences des arts, en esthétique, se réfèrent actuellement à ses travaux transversaux.

¹⁶⁹ Georges Didi-Huberman, « Sortir du gris », in Mathieu Pernot, *La Traversée*, Le point du jour et Jeu de Paume, Paris, 2014, p. 27.

C. LES ENJEUX DE LA RELECTURE D'IMAGE

Nous avons jusqu'ici étudié en quoi les images étaient polysémiques, culturellement construites et comment elles possédaient leur propre vie se déclinant à travers le temps, leurs contextes d'apparitions, leurs formats, etc. Ces opérations permettent des lectures aux multiples interprétations en fonction des signes qui sont particulièrement visés dans la lecture. De ce fait, l'art permet d'orienter autrement les angles de perception de ces images en fonction des dispositifs que les artistes mettent en place. Mais quels en sont les enjeux ? Pourquoi les Relecteurs d'images créent-ils des dispositifs spécifiques de lecture à travers leurs combinaisons d'images ? Chacune de ces opérations, chacun de ces processus et de ces dispositifs servent des enjeux particuliers qui dépassent le simple jeu de combinaison ou de collection des images.

1. Un voyage à travers les signes

L'idée du voyage à travers les signes rejoint la conception du voyage de Claude Lévi-Strauss. Selon lui : « [...] un voyage s'inscrit simultanément dans l'espace, dans le temps et dans la hiérarchie sociale¹⁷⁰. »

Nous l'avons étudié précédemment, les signes contenus dans une image correspondent à des contextes à la fois temporels, spatiaux et culturels. Les images sont des stratifications de leur présent avec le passé. Les Relecteurs d'images proposent en quelque sorte des voyages à travers les représentations photographiques en mettant en avant certains signes sous-jacents et néanmoins intéressants. Puisqu'une image possède plusieurs signes qu'il est plus ou moins aisé de reconnaître, le principe du voyage permet de révéler certains signes au regard du parcours thématique, poétique, formel, symbolique, etc., choisit par les Relecteurs d'images. Les voyages qu'ils organisent à travers leurs dispositifs plastiques permettent de circuler à travers les images au fur et à mesure de la lecture proposée. Ce voyage n'est pas à comprendre au sens littéral – même si on peut se rappeler que Jean-Luc Godard s'était joué de cet écart entre réalité et représentation dans *Les Carabiniers* lorsque les deux protagonistes reviennent de la guerre au cours de laquelle ils ont annexé bon nombre de territoires et sortent de leur valise leurs trophées de guerre. Les images qu'ils brandissent ne sont que les emblèmes de ces victoires et les hauts lieux représentés ne leur appartiennent que symboliquement au nom de la société dans laquelle ils vivent et pour laquelle ils se sont battus. En offrant ces images à leurs compagnes, les carabiniers parlent comme si les monuments représentés leur appartenaient en propre alors qu'il n'en est rien et qu'une image ne remplacera jamais l'objet qu'elle représente.

Nous l'avons vu, une image possède de multiples signes qu'il est possible d'interpréter différemment en fonction des contextes. C'est pourquoi nous émettons l'hypothèse qu'il est possible d'effectuer des liens significatifs à travers les signes et que chaque dispositif mis en œuvre par les Relecteurs

¹⁷⁰ Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris, Presses Pocket, 1984, p. 68.

d'images devient à la fois une proposition et une invitation au voyage dont le parcours est unique et singulier.

Pour Nicolas Bourriaud, « l'artiste radicant invente des parcours parmi les signes¹⁷¹. » Voici la définition qu'il nous donne du radicant :

« [...] un organisme qui fait pousser ses racines et se les ajoute, au fur et à mesure qu'il avance. Etre radicant : mettre en scène, mettre en route ses racines dans des contextes et des formats hétérogènes ; leur dénier la vertu de définir complètement notre identité ; traduire les idées, transcoder les images, transplanter les comportements, échanger plutôt qu'imposer¹⁷². »

L'image d'un art qui ne tient ses racines que d'une souche est résolue ici au profit d'une multitude de sources hétérogènes. Pour Nicolas Bourriaud, cette figure de l'artiste radicant est typique d'une culture artistique du vingt-et-unième siècle. Faire pousser ses racines au fur et à mesure induit un voyage non organisé au départ et dont le cheminement est finalement plus important que l'objectif. Le radicant s'implante parmi des signes existants sans jamais s'enraciner complètement, favorisant une forme d'errance non linéaire. La construction artistique de l'artiste radicant s'accommode donc aux signes rencontrés au gré de ce voyage qui passe d'image en image. Nicolas Bourriaud ajoute une déclinaison au radicant en figure du « sémionaute », c'est-à-dire qu'il s'agit de passer de signe en signe à travers les images. Ces passages sémiotiques ne sont pas forcément linéaires, mais peuvent être ponctués de multiples ramifications correspondant à des signes hétérogènes. L'histoire des images et de leurs vies, ne forme pas une unité compacte et linéaire, mais recèle bien davantage de complexités significatives dont les ramifications peuvent surprendre. Pour Nicolas Bourriaud, cette nouvelle figure de l'artiste qu'il nomme « sémionaute » désigne :

¹⁷¹ Nicolas Bourriaud, *Radicant. Pour une esthétique de la globalisation*, éditions Denoël, Paris, 2009, p. 60.

¹⁷² Nicolas Bourriaud, *Op. Cit.*, p. 23-24.

« [...] un créateur de parcours à l'intérieur d'un paysage de signes. Habitant d'un monde fragmenté, dans lequel les objets et les formes sortent du lit de leur culture originelle pour se disséminer dans l'espace global, ils ou elles errent à la recherche de connexions à établir. Indigène d'un territoire sans limites à priori, ils se voient placés dans la position du chasseur-cueilleur d'autrefois, du nomade qui produit son univers en arpentant inlassablement l'espace¹⁷³. »

A une époque où l'ouverture des frontières et l'arrivée d'Internet ont entériné la mondialisation des échanges économiques, culturels et sociaux, il est tout naturel que les signes soient moins restreints à leur domaine respectif. Les frontières s'ouvrent également au monde des signes, leur permettant de voyager vers des signifiés nouveaux. « Le « sémionaute [...] découpe des fragments de signification, recueille des échantillons ; il constitue des herbiers de formes¹⁷⁴. »

L'idée d'herbier n'est pas sans rappeler celle de l'atlas ou des installations en « grappe » des images au mur de certains projets des Relecteurs d'images. L'idée de « sémionaute » proposée par Nicolas Bourriaud permet d'appréhender les pratiques artistiques s'appropriant les objets hétérogènes existants et d'en comprendre la portée :

« [...] puisque l'artiste est devenu un consommateur de la production collective, le matériau de son travail peut désormais provenir de l'extérieur, d'un objet qui n'appartient pas à son univers mental personnel mais, par exemple, à d'autres cultures que la sienne¹⁷⁵. »

Ce voyage à travers les signes est pour Nicolas Bourriaud la spécificité des démarches artistiques de ce début de vingt-et-unième siècle. La figure du « sémionaute » englobe toutes les formes de signes que la société produit et en ce sens, la photographie en est une parmi bien d'autres. Par conséquent, le Relecteur d'image est aussi un « sémionaute » dont la particularité est l'usage

¹⁷³ Nicolas Bourriaud, Op. Cit., p. 118.

¹⁷⁴ Nicolas Bourriaud, Op. Cit., p. 60.

¹⁷⁵ Nicolas Bourriaud, Op. Cit., p. 199.

exclusif des images afin d'effectuer ses voyages à travers les signes. Les signes contenus dans les images, nous l'avons déjà évoqué, sont riches d'interprétations différentes en fonction des contextes, les images sont polysémiques. C'est pourquoi elles forment une matière adéquate pour effectuer un parcours sémiotique qui ne se tarit pas avec le temps. D'ailleurs, il n'est pas rare que les Relecteurs d'images réutilisent certaines images d'un projet à un autre, créant ainsi de nouvelles ramifications de sens dans ces signes.

Les voyages à travers les signes relèvent d'une création postmoderniste des images qui se libère des hiérarchies, des genres, des domaines et qui met de côté les visions linéaires du monde pour former des interprétations transversales et originales sur la société actuelle. Car rappelons-le, ce début de vingt-et-unième siècle est caractérisé par l'omniprésence des images dans toutes les strates de la société. Les images sont partout et tout le temps, s'imposant au regard sans que le récepteur n'ait le temps de les assimiler complètement. Comment dès lors s'y retrouver ?

Dans sa thèse, Camille Pageard montre que « la possibilité du rassemblement d'un corpus iconographique devient un leitmotiv du discours autour de l'image photographique¹⁷⁶. » Mais aussi il démontre à quel point les photographies sont devenues omniprésentes dans les publications en à peine quarante ans. Camille Pageard souligne par ailleurs qu'elles en deviennent :

« [...] les témoins d'un écart historique révélant le passage de l'évocation, dans les années 1930, de la potentialité de la photographie à rassembler un corpus unifié, à une pratique d'appropriation hétérogène par l'utilisateur lambda des années 1970¹⁷⁷. »

Ces évolutions successives de la propagation des images grâce aux techniques de reproductions de plus en plus rapides et efficaces à marquer l'empreinte de la réalité, sont arrivées à maturité au cours du vingt-et-unième

¹⁷⁶ Camille Pageard, *Utilisation et fonction de la reproduction photographique d'œuvres d'art dans les écrits sur l'art d'André Malraux*, Thèse Histoire et critique des arts, laboratoire Arts, Lettres, Communication, Histoire et Critique des arts, Université européenne de Bretagne, 2011, p. 315.

¹⁷⁷ Camille Pageard, *op. cit.*, p. 135.

siècle. Dans son émission en quatre épisodes *Ways of seeing* produite par la BBC en 1972, John Berger montrait déjà l'émergence de cette évolution dans la diffusion exponentielle des images. Alors qu'il désignait la photographie d'un mur recouvert d'images de toutes sortes, il décrivait :

« Adultes et enfants ont parfois dans leurs chambres ou dans leurs salons des panneaux sur lesquels il accrochent des morceaux de papier : lettres, photos, reproductions de tableaux, coupures de journaux, dessins originaux ou cartes postales. Sur chacun de ces panneaux, les images appartiennent au même langage, et ont plus ou moins le même statut en son sein car elles ont été choisies de manière très personnelle pour traduire et exprimer l'expérience de l'occupant de la pièce. Logiquement, ces panneaux devraient remplacer les musées¹⁷⁸. »

En usant du principe du montage d'images photographiques à travers la succession de sa démonstration, John Berger propose également un voyage à travers les représentations des œuvres d'art et de la publicité. Il admet par ailleurs que tout le monde peut concevoir des voyages personnels susceptibles de remplacer les musées. Hervé Coqueret évoque dans *Hypertexte n°3*¹⁷⁹ une expérience similaire d'exposition personnelle sur son mur de chambre (Cf. annexes, figure 12). Il y accroche des centaines d'images découpées dans des revues de cinéma, les photographies illustrant les articles. Il pourrait sembler hasardeux d'évoquer une logique artistique dans ces pratiques amateurs, mais qu'il s'agisse d'un acte conscientisé ou pas, l'agencement d'images sur un mur ou un panneau permet d'entrevoir des liens entre les signes des images et de laisser circuler le regard de manière « radicante ». John Berger rajoute : « De nos jours, grâce à l'appareil photographique, c'est le tableau qui est conduit vers le spectateur plutôt que le spectateur vers le tableau. Au cours de ses voyages, sa signification se diversifie¹⁸⁰. »

Cette remarque s'applique également pour toutes les photographies. Les

¹⁷⁸ John Berger, *Voir le voir (1972)*, éditions Alain Moreau, collection textualité, Paris, 1976, p. 33.

¹⁷⁹ Hervé Coqueret, « VHS », in *Des Fantômes à l'œuvre*, éditions Ed Spector, 2010, p. 72-75.

¹⁸⁰ John Berger, Op. Cit., p. 21.

images voyagent en différents lieux et leur signification évolue à chaque déplacement. André Malraux ajoute à cela une étape dans le voyage des signes qui tient davantage du discours que l'on fait avec elles plutôt qu'au simple déplacement des images. Dans sa conclusion à l'introduction de son essai *Le Musée imaginaire*, il écrit :

« On connaissait le Louvre [...], dont on se souvenait comme on pouvait ; nous disposons de plus d'œuvres significatives, pour suppléer aux défaillances de notre mémoire, que n'en pourrait contenir le plus grand musée. Car un Musée Imaginaire s'est ouvert, qui va pousser à l'extrême l'incomplète confrontation imposée par les vrais musées : répondant à l'appel de ceux-ci, les arts plastiques ont inventé leur imprimerie¹⁸¹. »

Il ouvre ainsi la porte à la possibilité de constituer son propre musée « imaginaire » en rassemblant un corpus d'œuvres reproduites et dont il est possible d'étayer son discours à travers différents dispositifs médiatiques tels que l'édition, l'exposition, l'émission de télévision, etc. A travers l'exemple du musée imaginaire, André Malraux offre la possibilité d'une continuité ludique de son voyage à travers les reproductions d'œuvres d'art, voyage qui est désormais rendu possible dans toutes les strates sociales de la société. Le voyage à travers les signes des artistes « sémionautes » n'en est que l'étape suivante puisqu'il ne s'agit plus seulement des reproductions d'œuvres d'art liées au domaine de l'histoire de l'art. Les « sémionautes » voyagent à travers tous les domaines, tous les discours, toutes les périodes, toutes les formes ; et les Relecteurs d'images mettent en place des projets dont chacun des dispositifs constitue en soi un musée imaginaire proposant un voyage à travers les signes, qui est unique. L'un des enjeux principaux des Relecteurs d'images devient par conséquent une invitation au voyage. Il existe tellement d'images qu'il est facile de s'y perdre ou de ne pas les voir. En collectant des images d'un passé plus ou moins lointain et en les associant dans les différents dispositifs, les Relecteurs d'images proposent de nouvelles possibilités de

¹⁸¹ André Malraux, *Le Musée imaginaire*, éditions Folio essais (1965), Paris, 2004, p. 16.

voyager à travers les signes. Ils permettent de revisiter des signes tombés dans l'anonymat et l'oubli à la manière des « globe-trotters » en quête de terres inconnues ou de nouvelles découvertes socio-culturelles. Ces voyages qui déplacent le regard d'image en image, deviennent des invitations à préserver la mémoire des signes à travers le temps. Dans son livre *L'Asile des photographies*, Mathieu Pernot le souligne d'ailleurs parfaitement :

« Dans un contexte de fragilité de l'écrit, la photo rassure, elle donne la preuve que cela a existé et ainsi fait être ce qui a disparu. De ce point de vue, elle a un pouvoir rétroactif. Elle redonne existence à ce que les bombes et le feu avaient détruit et rendu invisible¹⁸². »

Ce voyage à travers les signes est donc avant tout un voyage à travers le passé qui vient résonner dans le présent. Mais l'enjeu principal des Relecteurs d'images réside avant tout dans leur capacité à faire passer le récepteur d'une image à une autre à travers des sources iconographiques hétérogènes et à travers un fil conducteur parfois infime et fragile. Cela rappelle ce que nous indiquions à propos du montage. Le voyage auquel nous invitent les Relecteurs d'images relève du montage de signes et rappelle cette conception warburgienne de la connaissance par le montage.

¹⁸² Mathieu Pernot, « 0. Les Ruines », in *L'Asile des photographies*, éditions de la librairie de la galerie / Le Point du jour, 2013, p. 203.

2. Image et transmission de la connaissance

Ces voyages à travers les signes deviennent les vecteurs de la mémoire et de la transmission de la connaissance. Avec *Le Musée imaginaire*, André Malraux, entrevoyait déjà ce voyage intellectuel à partir de reproductions photographiques comme une véritable révolution en histoire de l'art puisqu'il permettait des comparaisons alors inédites d'œuvres d'art.

« Et la reproduction n'étant pas la cause de notre intellectualisation de l'art, mais son plus puissant moyen, ses astuces, et quelques hasards, servent encore celle-ci. [...] En outre, la photographie en noir "rapproche" les objets qu'elle représente, pour peu qu'ils soient apparentés. Une tapisserie, une enluminure, un tableau, une sculpture et un vitrail médiévaux, objets fort différents, reproduits sur une même page, perdent leur couleur, leur matière (la sculpture, quelque chose de son volume), leurs dimensions, au bénéfice de leur style commun¹⁸³. »

André Malraux ne manque pas de souligner la force du hasard dans l'intellectualisation de l'art. On pourrait penser aux *Tilts* (Cf. annexes, figures 18 à 20) de documentation céline duval par lesquels la combinaison entre le hasard de la découverte de nouvelles images et la mémoire d'images déjà vues lui permet d'associer des images trouvées qui se ressemblent d'une manière ou d'une autre. Les Relecteurs d'images utilisent autant les images en noir et blanc qu'en couleur, dépassant ainsi la restriction au noir d'André Malraux qui s'attachait davantage aux objets représentés qu'aux documents en eux-mêmes. Mais rappelons-le également, les images convoquées par les Relecteurs d'images ne sont pas forcément analogiques, elles peuvent provenir de sources, de temps et de domaines hétérogènes, comme par exemple dans les *Diaporamas* de Pierre Leguillon. La parenté des signes qu'ils convoquent peut aussi être d'ordre conceptuel (voir entre autres *The Makes* d'Eric Baudelaire), culturel (voir aussi la rétrospective imprimée de Diane Arbus par

¹⁸³ André Malraux, Op. Cit. p. 94-96.

Pierre Leguillon), historique (voir les projets de Mathieu Pernot), social (voir les projets de Ludovic Burel), formel (voir certains des *Tilts* de documentation céline duval en annexes, figures 18 à 20), etc. Mais ce que soulève aussi le propos d'André Malraux est cette possibilité de mettre à la même échelle des représentations d'objets ayant des formats tout à fait éloignés grâce aux images imprimées. En jouant avec les échelles des reproductions, l'écrivain peut dès lors les examiner selon un même rapport d'analogie des formes. Le détail d'un petit écusson peut apporter un éclairage sur le motif d'une sculpture monumentale par exemple. « La vie particulière qu'apporte à l'œuvre son agrandissement prend toute sa force dans le dialogue que permet, qu'appelle, le rapprochement des photographies¹⁸⁴. »

La force discursive des rapprochements de photographies entre elles perpétue la connaissance à travers une histoire comparative de représentations sur des supports divers. Aby Warburg avait révolutionné l'approche de l'histoire de l'art bien avant André Malraux en combinant quant à lui des éléments de cultures et de formes hétérogènes. Déjà la reproduction des images (photographiques, dessinées, peintes, gravées, etc.) avait permis ces rapprochements nouveaux d'éléments disparates. Georges Didi-Huberman rappelle d'ailleurs l'importance de cette pensée par le montage :

« L'imagination accepte le multiple et le reconduit sans cesse pour y déceler de nouveaux "rapports intimes et secrets", de nouvelles "correspondances et analogies" qui seront elles-mêmes inépuisables comme est inépuisable toute *pensée des relations* qu'un montage inédit, à chaque fois, sera susceptible de manifester¹⁸⁵. »

Grâce à ses recherches sur *l'Atlas mnémotique* (Cf. annexes, figure 81) d'Aby Warburg et à l'importance nouvelle que ce dernier accorde à l'iconographie au regard de la discipline de l'histoire de l'art, Georges Didi-Huberman ouvre le champ de la connaissance par le montage au delà de l'histoire de l'art. L'« atlas » est pour lui le point de jonction entre les disciplines oscillant entre iconographie, savoir et montage. Dans tous les cas, qu'il s'agisse de constituer

¹⁸⁴ André Malraux, Op. Cit., p. 115.

¹⁸⁵ Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire* 3, Op. Cit. p. 14.

la connaissance sous la forme d'atlas ou sous la forme d'un musée imaginaire, les voyages à travers les signes visuels que l'on retrouve chez les Relecteurs d'images perpétuent une tradition de la transmission des savoirs à travers des dispositifs¹⁸⁶. Dans *Le Musée imaginaire*, André Malraux indique qu'il est désormais possible aux amateurs de combiner des images collectées au gré des découpages d'imprimés – et aujourd'hui, au gré de la navigation via les réseaux numériques –, afin de constituer des musées imaginaires uniques et individuels. En ce sens, il est précurseur des pratiques devenues courantes d'associations d'images des internautes à travers les flux numériques. Les dispositifs mis en place par les Relecteurs d'images composent en ce sens de nouveaux musées imaginaires qui sont souvent montrés à l'intérieur même de musées institutionnels, faisant ainsi entrer la « petite histoire » dans la « grande ». La rigueur liée à l'histoire de l'art n'est cependant pas une fin en soi, même si les Relecteurs d'images en emploient parfois les codes de la recherche scientifique, ils peuvent tout de même se permettre quelques décalages poétiques par exemple. Comme le souligne le commissaire d'exposition Guillaume Dessange dans le fascicule accompagnant l'exposition *Erudition concrète 3 : Les vigiles, les menteurs, les rêveurs*,

« [...] il ne s'agit pas de jouer ou de tromper pour le plaisir, ni de miser sur une ambiguïté jubilatoire du statut de l'objet, mais bien, dans une logique radicalement transitive, de toucher l'autre en partageant de la conscience et du savoir, acceptant s'il le faut de contredire aux règles éthiques et formelles du savant, de l'historien, du journaliste ou du chroniqueur. Pourtant, qu'ils soient artistes chercheurs, observateurs, juristes, rapporteurs, enquêteurs ou vigiles, leurs formes restent soumises à la nécessité et à l'urgence d'un message à transmettre plus qu'à une volonté stylistique¹⁸⁷. »

¹⁸⁶ Louise Merzeau, « Malraux metteur en page », in *Les écrits sur l'art de Malraux : une écriture pour notre temps ?*, colloque Université Paris III, Centre d'études André Malraux, décembre 2004, Actes publiés sous la direction de Jean-Yves Guérin et Julien Dieudonné, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006. Pour reprendre la formule de Louise Merzeau, nous considérons ici *Le Musée imaginaire* et *l'Atlas Mnémosyne*, en tant qu'« espace, dispositif, pratique ou objet » permettant la transmission « de pensée, de théorie, de concept, d'histoire ou d'écriture ».

¹⁸⁷ Guillaume Dessange, *Erudition concrète 3 : Les vigiles, les menteurs, les rêveurs*, exposition au Plateau/Frac Île-de-France, 16 septembre – 14 novembre 2010, p. 3.

Cette exposition présente le film et les vitrines du projet *The Makes* (Cf. annexes, figure 1) d'Eric Baudelaire, mais aussi divers travaux d'autres artistes que l'on pourrait désigner en tant que Relecteurs d'images et ne figurant pas dans cette thèse¹⁸⁸. Par exemple, l'artiste libanais Walid Raad mène une réflexion sur l'histoire du Liban en guerre à partir d'archives photographiques réelles de la Fondation Arabe pour l'Image (FAI), qu'il associe à de fausses archives photographiques ; l'artiste brésilien Tamar Guimaraes combine des images préexistantes et des fragments de narrations tels des palimpsestes tout en gardant les traces historiques des photographies anciennes ; ou encore *Agence*, une structure bruxelloise créée par l'artiste Kobe Matthys en 1992, constitue une archive judiciaire à partir de fait et d'objets qui témoignent d'une hésitation en termes de classement entre nature et culture (mais il s'agit ici d'une relecture de documents écrits et non photographiques). Les artistes de cette exposition ont pour point commun de mener une longue recherche documentaire qu'ils transmettent dans leurs différents dispositifs plastiques. L'utilisation de l'image existante en est l'un des usages aux côtés du document écrit, du livre, de la vidéo d'archive, etc. Tous ces éléments forment une source d'érudition dans laquelle les artistes viennent chercher l'information nécessaire à la transmission de savoirs, tout en puisant dans la forme même des documents une esthétique plastique singulière. Cette particularité de l'usage des images existantes est renforcée, dans le cas de ces exemples et dans les projets des Relecteurs d'images, par l'usage de documents. L'image photographique est un document parmi d'autres, et en tant que tel, il est vecteur d'une connaissance qui peut devenir historique. Lors de sa communication au Colloque International « Document, fiction et droit » à Bruxelles en 2013, Michel Guérin souligne certaines caractéristiques du document :

« [...] le document est froid et neutre, [qu'] à ceci se négocie sa pertinence et sa fonctionnalité dans le système heuristique de référence. Un document doit toujours être gris, c'est-à-dire un parmi tant d'autres

¹⁸⁸ Rappelons ici que le corpus choisi dans cette thèse n'est pas exhaustif et que les artistes choisis sont tous français afin de pouvoir réaliser plus aisément des entretiens avec eux et suivre leurs projets d'exposition sur un périmètre abordable.

dans le même sens. S'il compte faire référence, il doit renoncer à la présence. Dans la rigueur des termes, on ne devrait parler de document qu'au pluriel. La première condition transcendantale du document est de se ranger en corpus et partant, d'assumer la politique de corroboration réciproque que celui-ci décide. Or pareille disposition n'est pas seulement souhaitable, comme habitus d'une logique de la découverte, elle correspond également à une exigence relative à l'éthique du témoignage. Elle repose sur la réserve et sur l'arbitrage du tiers¹⁸⁹. »

La condition de document de l'image photographique lui confère ce pouvoir de transmission que l'on retrouve dans n'importe quelle autre forme de document. C'est en tant qu'elle est document que les Relecteurs d'images puisent à la fois leur matière première à travers la matérialité de l'objet qu'est la photographie (qu'elle soit imprimée ou numérique), mais aussi sa valeur « grise », celle qui est vecteur de connaissance. En ce sens, la relecture d'image est bien ce partage d'une « conscience et d'un savoir » tel que le souligne Guillaume Dessange, mais à la différence de l'historien et tout comme les artistes dont il parle, les Relecteurs d'images :

« [...] ne se manifestent jamais comme “dépositaires” de la connaissance, mais s'attachent à trouver les moyens pratiques et les formes pour la partager au moment même où elle est abordée. En flux tendu. Quel que soit le médium, quel que soit le format. Une position d'interprète et d'arrangeur apparemment faible, minoritaire et humble, comparée à la distance de l'expertise¹⁹⁰. »

En tant qu'ensemble de signes se référant à un événement qui a eu lieu, l'image photographique devient un des éléments constitutifs de la connaissance de celui-ci. En rassemblant leurs corpus d'images, les Relecteurs créent de véritables dispositifs de transmission de la connaissance visuelle avant même

¹⁸⁹ Michel Guérin, « Le statut du témoignage lorsqu'une fois n'est rien », in *Document, fiction et droit*, Colloque international et transdisciplinaire organisé par le laboratoire LESA, Université d'Aix-Marseille et ArBA-EsA, Bruxelles, au Wiels Contemporary Art Center, Bruxelles, octobre 2013. Transcription de Natacha Détré à partir de la vidéo de la communication : <http://vimeo.com/album/2664115/video/83378988>

¹⁹⁰ Guillaume Dessange, op. cit., p. 6.

de concevoir leurs dispositifs plastiques. La finalité de ces dispositifs de transmission de la connaissance n'est cependant pas forcément de faire référence (scientifique) au sens où Michel Guérin l'entend. En effet, les dispositifs plastiques mis en place par les Relecteurs d'images offrent, à quelques exceptions près, une « présence » du document qui rend palpable la source des images collectées. Cependant, même s'il ne s'agit pas d'une finalité en soi, les passages entre la recherche et la forme artistique, sont parfois tellement infimes que certains projets parviennent à briser les frontières disciplinaires. Le projet artistique *Un camp pour les Bohémiens, Mémoires du camp d'internement pour nomades de Saliers* (Cf. annexes, figures 52 à 56), publié aux éditions Actes Sud en 2001, de Mathieu Pernot a reçu un accueil si favorable auprès de la communauté d'historiens que l'édition est considérée aujourd'hui comme un document d'archive historique. Le projet a d'ailleurs servi de support au colloque « Tsiganes, nomades : un malentendu européen, le cas de la France¹⁹¹ ». Mathieu Pernot travaille régulièrement avec des historiens tels Henriette Asséo, Marie-Christine Hubert ou Philippe Artières afin de coproduire des projets oscillant entre art et histoire dont notamment *L'Asile des photographies*. Si l'usage d'archives préexistantes favorise une orientation scientifique des projets, la liberté propre à la sphère artistique permet d'orienter les objets d'étude vers des angles nouveaux. Par exemple, pour *Un camp pour les Bohémiens*, Mathieu Pernot a choisi d'ajouter à son corpus d'images archivistiques des entretiens audio des personnes représentées sur ces images anciennes et qu'il a retrouvées, interviewées et photographiées. Cette nouvelle ressource constitue en soi une mémoire vive sur laquelle les historiens peuvent s'appuyer. L'usage de la mémoire vive par les historiens est très récent et bien que de plus en plus utilisée, elle est souvent défavorisée par rapport à des sources jugées plus fiables telles que le document. L'historien Paul Ricœur le souligne : « l'archive fait rupture par rapport au ouï-dire du témoignage oral¹⁹². » En cela, la discipline artistique permet des décalages pourtant pertinents que la rigueur scientifique n'ose franchir si aisément et qui peuvent néanmoins apporter des éléments utiles et intéressants sur le plan scientifique.

¹⁹¹ Ce colloque fut organisé, entre autres, par le laboratoire de l'ITEM (Identités, Territoires, Expressions, Mobilités) de l'Université de Pau-Pyrénées et le laboratoire Littérature et Histoire de l'Université Paris 8, les 24 et 25 novembre 2011.

¹⁹² Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Editions Le Seuil, Paris, 2000, p. 211.

Les Relecteurs d'images collectent diverses images qu'ils vont ensuite classer de différentes manières (voir à ce propos la partie « Classer c'est penser » du premier chapitre). Michel Guérin nomme ces corpus – tous documents confondus – des archives. Pour lui, l'archive est le corpus que se constitue le chercheur afin d'entamer sa réflexion sur un sujet précis.

« L'archive ajoute au document qu'elle est classée. Elle est également plurielle et elle oriente vers le passé. Les archives désignent un passé mobilisable dans un présent dont on suppose que leurs traitements demain et après demain apportera encore plus sur le plan de la connaissance et plus exactement de la connaissance pour agir¹⁹³. »

Michel Guérin rejoint la conceptualisation du terme archive par les philosophes dans les années soixante (Derrida ou Foucault) ; mais lors d'une table ronde à La Maison Rouge le cinq avril 2014, l'historien Philippe Artière rappelle aussi que pour la plupart des historiens, les archives sont avant tout un lieu qui conserve les productions de documents des services de l'état. Lors de son discours pour le bicentenaire de la Révolution française, l'historienne Arlette Farge a reparlé de l'archive en tant que trace et non simplement de lieu, mais soulignons-le ici, le terme d'archive(s), surtout lorsqu'il est associé à des pratiques artistiques ne correspond pas à la même chose selon les disciplines dans lesquelles on l'envisage. Dans le cas des Relecteurs d'images, nous avons distingué dans le premier chapitre différentes formes de classement des images à travers l'archive préalablement constituée, la collection, le document et l'accumulation. Afin d'étayer notre propos ici, nous conviendrons que tous ces corpus forment des archives au sens où Michel Guérin l'entend, mais des archives privées. Les Relecteurs d'images conçoivent leur travail tels des chercheurs, constituant leur corpus afin de mener leur réflexion sur un sujet particulier. Mais cette conception relève davantage de la vision foucauldienne de l'histoire ne cherchant pas forcément la vérité en soi puisque ces corpus documentaires sont incomplets par définition (un corpus est avant tout une

¹⁹³ Michel Guérin, Ibid.

sélection parmi des milliers de documents ayant survécu à la destruction, à la censure, à l'éparpillement, etc.).

« [...] l'histoire a changé sa position à l'égard du document : elle se donne pour tâche première, non point de l'interpréter, non point de déterminer s'il dit vrai et quelle est sa valeur expressive, mais de le travailler de l'intérieur et de l'élaborer : elle l'organise, le découpe, le distribue, l'ordonne, le répartit en niveaux, établit des séries, distingue ce qui est pertinent de ce qui ne l'est pas, repère des éléments, définit des unités, décrit des relations¹⁹⁴. »

En ce sens, il semble que les dispositifs mis en place par les Relecteurs d'images relèvent davantage de variables dialectiques autour d'une vérité que d'une quête de vérité réelle. Il s'agit donc de relever les traces du passé au regard du présent à travers leurs pratiques et les discours qui s'en détachent. Les dispositifs plastiques qu'ils mettent en place offrent à la fois le résultat de leurs recherches et une forme esthétique signifiante favorisant leur transmission. On peut dire par conséquent que les dispositifs mis en place par les Relecteurs d'images relèvent de cette « archéologie du savoir » ayant pour objectif de passer du « document » au « monument » tel que pouvait le concevoir Michel Foucault :

« L'histoire, c'est ce qui transforme les *documents* en *monuments*, et qui, là où on déchiffrait des traces laissées par les hommes, là où on essayait de reconnaître en creux ce qu'ils avaient été, déploie une masse d'éléments qu'il s'agit d'isoler, de grouper, de rendre pertinents, de mettre en relation, de constituer en ensembles¹⁹⁵. »

Cette masse d'éléments qu'évoque Michel Foucault coïncide assez bien avec les collectes des Relecteurs d'images et l'usage qu'ils en font dans leurs dispositifs. Les documents deviennent « monuments » à travers les dispositifs

¹⁹⁴ Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Bibliothèque des Sciences Humaines, Édition Gallimard, 1969, p.14.

¹⁹⁵ Michel Foucault, Op. Cit., p. 15.

plastiques, mais à travers des formes non monumentales, c'est-à-dire que ces monuments relèvent davantage de forme temporaire. Comme l'énonce Louise Merzeau dans un article intitulé « Du monument au document » :

« Dans le registre du sens et des pratiques, le monument relève du symbolique et procède par métaphore. Transport d'une signification abstraite dans une forme sensible, il suppose l'arbitraire d'une convention – esthétique, architecturale ou cérémonielle¹⁹⁶. »

Louise Merzeau ajoute à cela que le document à lui seul n'accède pas au statut de monument car il retire de l'usage ordinaire l'objet dont il est trace, alors que « le monument a pour mission de maintenir présente une absence¹⁹⁷ ». Et c'est sans doute précisément dans ce décalage que les Relecteurs d'images permettent à leurs documents photographiques d'accéder à la forme du monument, car en mettant en place leurs dispositifs plastiques, ils permettent justement de les maintenir présents. Il s'agit bien des réseaux significatifs que tissent les images entre elles – à travers les signes choisis et mis en avant par les Relecteurs – qui constituent la valeur monumentale de leur projet. Les images photographiques prises à part restent en soi des documents, mais abordées selon l'ensemble constitué par ces artistes, elles font sens en tant que monument. En tant que documents, elles offrent la possibilité de l'étude, mais en tant que monument, elles articulent une mémoire susceptible d'être partagée lors de leur exposition ou de leur édition. Et pour conclure :

« Si la description documentaire ne saurait se substituer au geste d'écriture monumentale, il lui revient sans doute aujourd'hui d'en ranimer le désir et le sens : quand le monument perd sa fonction de message, c'est au document de la ressusciter, du moins de la questionner¹⁹⁸. »

L'un des enjeux de la relecture d'images réside ainsi en ce qu'elle permet de redéployer des documents en les combinant avec d'autres afin d'ouvrir à de

¹⁹⁶ Louise Merzeau, « Du moment au document », in *Cahiers de médiologie* n°7, 1999, p. 50,

<http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/48/73/28/PDF/monument-document.pdf>

¹⁹⁷ Louise Merzeau, Op. Cit., p. 49.

¹⁹⁸ Ibid., p. 57.

nouvelles connaissances à leur propos. Cette connaissance par le montage est infinie et peut donner lieu à des directions significatives multiples qui pour chacune d'elles constituerait un musée imaginaire en soi. Grâce à ces dispositifs qui mettent en place des voyages à travers les signes inédits, les Relecteurs d'images deviennent de véritables défricheurs de savoirs enfouis, oubliés, perdus ou sans intérêt pour la « grande histoire ». Il est dès lors possible pour eux de jouer sur toutes les possibilités qu'offre la photographie : sur ses différents signifiés et signifiants, sur ses valeurs documentaires, esthétiques, historiques et sociales, sur ce qu'elle est à la fois vecteur d'érudition et objet. Les Relecteurs d'images peuvent choisir l'un ou l'autre de ses aspects afin d'exploiter de nouvelles ramifications signifiantes. Il devient donc intéressant à présent de percevoir ces orientations plus précisément afin d'en comprendre les enjeux esthétiques, poétiques, critiques et politiques.

3. Enjeux poétiques, critiques et politiques

A partir du moment où une image photographique est polysémique, il est possible de lui octroyer, en fonction du contexte qu'on lui attribue des interprétations nouvelles, et ce, quels que soient ses rapports avec le réel et la fiction. Nous l'avons vu, le voyage à travers les signes est un des enjeux de la création artistique du vingt-et-unième siècle et les Relecteurs d'images sont, en quelque sorte des « sémionautes » utilisant exclusivement les images photographiques. Ce voyage sémiotique se traduit dans leurs dispositifs par le montage de documents visuels hétérogènes qui offre une forme esthétique à la transmission de la connaissance. De la sorte, les documents photographiques combinés entre eux deviennent de véritables « monuments » permettant de perpétuer la mémoire collective. Mais dans le cas des Relecteurs d'images, il s'agit souvent de la « petite histoire » (celle d'une imagerie vernaculaire populaire) qui croise la « grande histoire ». Nous l'avons vu également, le traitement que choisissent les Relecteurs d'images n'est pas forcément scientifique, même si parfois ils en emploient les codes et c'est sans doute souvent à cet endroit que leurs dispositifs déploient toutes leurs qualités artistiques et non uniquement archivistiques, historiques, sociologiques, anthropologiques, iconographiques, etc. La pratique artistique des Relecteurs d'images oscille souvent entre tous ces éléments, mais à chaque fois, ils opèrent une sorte de décalage par rapport à la « norme » de la recherche scientifique et de leur propre discipline artistique. C'est justement les formes de décalage employées par ces artistes que nous allons maintenant étudier en tant qu'un des enjeux stratégiques de leur pratique.

a. Le passeur d'images

Tout en créant des formes esthétiques d'érudition, les Relecteurs d'images ont tout de même : « une volonté forte de ne pas capitaliser le savoir, ne pas le garder comme un trésor de guerre, mais le rendre public, l'exhiber, quitte à ce qu'il soit donné de manière prématurée, non finie, non déterminée¹⁹⁹. »

Guillaume Dessange rappelle que ces artistes sont eux-mêmes spectateurs de leur propre investigation. Par conséquent, ils partagent un cheminement visuel et intellectuel singulier. Il en découle que les Relecteurs d'images sont de véritables passeurs d'images, mais qui au passage leur ajoutent du sens de par la sélection qu'ils en font et des stratégies de diffusion qu'ils choisissent. La définition du passeur est « Celui qui fait franchir un obstacle (à quelqu'un ou quelque chose) ; celui qui transporte quelqu'un ou quelque chose (quelque part)²⁰⁰. » Cela rappelle le principe de remédiation étudié précédemment lorsque l'artiste décide de transposer une œuvre d'un média à un autre. Hervé Coqueret souligne à ce propos que les images qu'il remet en circulation appartiennent à tout le monde. En les collectant, il réalise une sélection individuelle et en les rediffusant dans ses œuvres, il y ajoute également une part personnelle, mais qu'il livre au public.

« Les images passeront par moi et par d'autres d'ailleurs. C'est l'idée de créer des familles, comme des jeux de société. C'est ça la contradiction de l'art, c'est d'être hyper individuel et en même temps, s'adresser à l'univers²⁰¹. »

Eric Watier interroge particulièrement la circulation des images de grande distribution qu'il collecte. Il interroge leur glissement de statut en les réinjectant dans d'autres flux ou dans d'autres réseaux médiatiques. Selon Krzysztof Pomian, l'acte même de collecter procède d'un acte de soustraire des objets au circuit de l'activité économique. Mais si Eric Watier collecte bien des images, en

¹⁹⁹ Guillaume Dessange, Op. Cit. p. 7.

²⁰⁰ Passeur, définition du CNRTL, <http://www.cnrtl.fr/definition/passeur>, consulté le 6 avril 2014.

²⁰¹ Hervé Coqueret, propos recueillis par Natacha Détré, annexes, p. 87.

aucun cas, il ne soustrait quoi que ce soit puisque ces images sont vouées à la destruction. Il produit davantage une réminiscence, il « recycle » des images qui étaient déjà en dehors des circuits de l'activité économique pour les réinjecter à nouveau dans le flux médiatique. En quelque sorte, il réalise un décalage des circuits habituels de diffusion. Les productions d'Eric Watier, bien que constituant un corpus documentaire pour chacune de ses œuvres, ne relèvent pas de l'archive ou de la collection car l'artiste ne souhaite pas posséder ces images. D'ailleurs, rappelons le, il emprunte de manière tout à fait aléatoire ces images en procédant à des recherches par mots clés sur des moteurs de recherches ou dans des journaux immobiliers. Il se veut par conséquent un véritable passeur d'images qui les fait circuler à nouveau dans des flux toujours différents – ce qui relève parfois de la remédiation, parfois du simple changement de supports. Mais l'enjeu de sa démarche est à la fois un engagement réel, militant pour les principes du *copy/eff* et de la gratuité de son geste²⁰², mais aussi relevant de la critique institutionnelle pour revenir à des valeurs davantage poétiques et artistiques (passage d'un terrain à vendre à une valeur de paysage par exemple).

L'idée du passeur, n'est pas seulement celle de passer, de redistribuer des cartes à d'autres personnes, dans l'idée d'offrir un héritage ; certains Relecteurs d'images s'amuse avant tout à passer à travers les latences des images. Pierre Leguillon le premier, se joue des failles du système institutionnel ou du système de pensée figée, qu'il révèle à travers ses projets. Comme il l'évoque à propos de son projet autour des imprimés de Diane Arbus :

« Personne n'en revient car l'*Estate*²⁰³ est tellement réputé difficile qu'ils se demandent comment j'ai pu faire ça. Et du coup, ça ouvre une brèche. Je fais ça depuis des années. Ce que je cherche, c'est une espèce de faille dans laquelle je peux passer. Et j'arrive à passer là. Et j'ai l'impression que quels que soient les projets que je fais : les

²⁰² Cette question de la gratuité sera traitée dans une partie ultérieure.

²⁰³ Estate de Diane Arbus est propriétaire de l'ensemble des productions de Diane Arbus et en assure la diffusion légale selon les principes de la propriété intellectuelle. A chaque fois qu'une image de Diane Arbus est utilisée par un tiers, il est obligatoire d'en faire la demande d'autorisation à l'Estate au préalable.

Diaporamas, les Promesses de l'écran et les autres projets, c'est toujours la même chose²⁰⁴. »

Cette brèche est comme un « Cheval de Troie » dans lequel il réussit à jouer avec les règles de l'histoire de l'art et avec ses fonctions en retournant justement ces mêmes règles afin d'en marquer les contradictions. L'exemple le plus évident chez Pierre Leguillon est lorsqu'il obtient de faire tourner la roue de bicyclette de Marcel Duchamp. Cette œuvre de collection est hautement protégée par les musées qui en détiennent une copie. Alors que la sculpture devait pouvoir être tournée par le public, les conservateurs ont opté pour l'interdire afin d'empêcher une érosion avancée de l'objet. De son aveu, il tient cette stratégie de Raymond Hains dont il admire le travail. Ce passage à travers les failles est à la fois un enjeu et un jeu. Le décalage qui s'accomplit ici à travers cette stratégie permet insidieusement de critiquer le système dans lequel s'inscrit l'œuvre produite, tout en dégagant un enjeu poétique lié au contenu même des images photographiques qu'il utilise. Pour le projet autour de Diane Arbus, Pierre Leguillon joue avec les différents niveaux de lecture du public puisque l'on peut interpréter autant cette exposition en tant que rétrospective de Diane Arbus – et en ce sens, Pierre Leguillon est davantage un commissaire qu'un artiste – ; en tant que geste artistique conceptuel de remise en circulation de ces images – qui habituellement passe par le contrôle de l'*Estate* de Diane Arbus – ; mais aussi en tant que geste s'inscrivant dans une tradition artistique de réemploi d'images existantes. Dans tous les cas, les enjeux sont multiples ; ici, comme dans tous les projets de Pierre Leguillon, il existe sans cesse une interrogation sur l'institution. Ses œuvres surprennent cette dernière par rapport à ce qui la structure. Il existe également un enjeu poétique dans la forme narrative de ces combinaisons d'images, qui joue sur des formes historiques relevant d'une forme d'archéologie des savoirs par les images.

Cette idée de l'artiste Relecteur d'images, perpétuant le passage des images à travers les temps et les espaces, marque le point d'orgue d'une position

²⁰⁴ Pierre Leguillon, propos recueillis par Natacha Détré, annexes, p. 129.

artistique respectueuse des images mais qui n'entrave en aucun cas la position critique et politique de leurs projets. C'est sans doute cela qui les différencie de leurs prédécesseurs qui utilisaient les images au delà d'elles-mêmes, en les détournant, en les fragmentant, en les maquillant, etc., afin de servir leur propos. Les images dans ces cas là sont en quelque sorte instrumentalisées au profit d'un dispositif général qui les asservit, alors que les Relecteurs d'images travaillent avec elles sans les trahir. D'ailleurs Eric Baudelaire l'évoque parfaitement concernant son projet autour de *l'Anabase de May et Fusako Shigenobu, Masao Adachi et 27 ans sans images* (Cf. annexes, figure 3) :

« Là, cela me paraissait très important, de même et pour les mêmes raisons que la pièce avec les cartes postales est une pièce épistolaire, c'est-à-dire qu'elles ont juste été trouvées, elles ont été réordonnées, mais en fin de compte, elles n'ont pas été dénaturées. Elles ont été réactivées de la même manière, et ça c'est ce qui m'intéresse. Même dans cette série-là (celle accrochée au mur), ce sont souvent des images qui tournent autour du politique, du cinématographique, et la forme que je leur donne est fidèle à ces deux typologies d'affiche, même si, dans la forme, les deux sont très différentes²⁰⁵. »

En permettant le passage des images d'un état à un autre, sans perturber leurs représentations ni leur statut, ils génèrent de nouvelles orientations significatives qui n'obstruent pas celle de départ, mais qui au contraire s'y ajoutent plutôt qu'elles ne l'annulent. Les images participent aux projets tout en continuant de participer à leur propre cheminement, vie qui, la plupart du temps était mise de côté, oubliée, cachée derrière la profusion d'images sans cesse renouvelées. C'est ainsi que travaillent Eric Baudelaire, Ludovic Burel, Hervé Coqueret, documentation céline duval, Pierre Leguillon, Mathieu Pernot, Régis Perray, Eric Watier et bien d'autres artistes Relecteurs d'images, puisque relire ne signifie pas changer le texte, mais changer simplement d'environnement, celui des supports, celui des lecteurs, celui des évolutions historiques, des cultures, des sociétés, etc. La notion de passeur fait penser à ces livres /

²⁰⁵ Eric Baudelaire, propos recueillis par Natacha Détré, p. 57.

personnes à la fin de *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury. Dans ce monde où les livres sont systématiquement brûlés au profit d'une société des loisirs, un groupe de personnes décide par militantisme d'incarner chacun un livre en l'apprenant par cœur. Le corps de ces personnes devient comme des « couvertures de livres » et leur cerveau, le support de ces textes victimes d'autodafés ; mais ils permettent surtout de passer un savoir en danger d'extinction. Il n'est pas anodin que les Relecteurs d'images choisissent de passer des images vernaculaires du quotidien ou des images enfouies dans des archives de seconde zone qui ne font plus partie de l'actualité des médias. Les dispositifs qu'ils mettent en place permettent d'octroyer un nouveau corps à ces images afin de les redonner à lire dans l'actualité et également pour la postérité grâce à leur statut d'œuvre d'art. L'idée de passage d'images est tout à fait opposée à celle d'appropriation car la plupart du temps, les images ne leur appartiennent pas. La notion de passeur d'images est ici d'ordre politique et critique car ce passage révèle en soi un obstacle (une faille) que le Relecteur d'images devra franchir afin de faire réapparaître son objet sans le dénaturer.

b. Croisement poétique et décalage esthétique

Il ne suffit pas de « passer » les images pour qu'il y ait acte artistique ou poétique car autrement on pourrait alors considérer les flux RSS d'Internet comme des machines artistiques. Le passage qu'opèrent les Relecteurs d'images révèle avant tout de nouvelles manières d'appréhender la circulation des images sans que celles-ci ne soient déformées ; et son enjeu relève davantage de questionnements autour du système institutionnel en soi. Mais les dispositifs mis en place par les Relecteurs d'images combinent, croisent, juxtaposent, associent toutes les images qu'ils passent et cela a pour effet de créer une forme poétique en soi à partir de documents qui ne le sont pas forcément. Christophe Hanna rappelle dans la préface de l'essai de Franck Leibovici *des documents poétiques*²⁰⁶, en quoi le document qui est censé être une technologie intellectuelle permettant des opérations de classification et de circulation de l'information selon Jack Goody, peut-il rendre poétique sa condition fonctionnelle :

« Une poétique des documents [...] ne saurait être la description de formes statiques ou essentielles, mais celle d'un devenir ou d'un processus, d'un enchaînement de propriétés acquises progressivement, en relation avec d'autres formes discursives et sous l'effet de diverses transformations : elle nécessite donc l'analyse des mutations d'une énonciation dans ses contextes d'usage²⁰⁷. »

Ainsi, il est possible de cerner principalement l'enjeu de fond qui se trame dans la conception même des œuvres des Relecteurs d'images qui ne cessent de réaliser ces mutations dans les contextes d'usage des images. C'est en les mettant en relation les uns avec les autres qu'ils permettent aux documents iconographiques qu'ils utilisent de révéler leur part poétique.

²⁰⁶ Franck Leibovici, *des documents poétiques*, al dante//questions théoriques, coll. Forbidden beach, 2007.

²⁰⁷ Christophe Hanna, « Le Fonctionnement documental », in *des documents poétiques*, Op. Cit., p. 11.

Eric Baudelaire évoque d'ailleurs ce rôle déterminant de la coexistence d'éléments concernant son travail en général :

« La juxtaposition d'une pièce qui pourrait être conçue comme une pièce politiquement agressive et d'une pièce qui n'est pas du tout politisée puisqu'elle parle de cinéma... entre les deux, il y a quelque chose qui m'intéresse car dans mon univers à moi, ce croisement-là, il est très important. Je pense que c'est à l'intérieur de ce croisement qu'on trouve des réponses politiques, qu'on trouve des réponses esthétiques à des choses qui me préoccupent. Cette rencontre-là m'intéresse. Deux pièces constituées de choses trouvées, ré-agencées, avec un travail de modification, un bout de crayon ou une vitrine, nous permettent d'aborder des sujets importants²⁰⁸. »

C'est justement dans cet agencement artistique que se jouent les gestes poétiques et politiques de ses œuvres, ce qui permettent de dépasser le statut des images de départ. Le décalage qui existe entre l'image militante engagée, l'image de famille et une coupure de presse dans son *Anabase* permet une lecture poétique nouvelle sur un sujet traité habituellement de manière froide, documentaire et institutionnelle. Ludovic Burel parle également de l'usage du décalage, mais en tant qu'essai visuel :

« J'aime bien la notion d'essai visuel, ou essai plus globalement, mais ce qui m'intéresse en soi c'est la notion d'essai. Theodor Adorno dans ses *Notes sur la littérature*, qui est un très beau texte sur l'essai comme forme reprend un texte de Lukacs ou il parle déjà de cette idée de "déjà là". L'essayiste est quelqu'un qui négocie des choses qui préexistent et qu'il vient réorienter²⁰⁹. »

L'idée d'essai porte en elle celle d'une fragilité dans la manière de former une nouvelle connaissance. Dans l'idée de Theodor Adorno tout du moins, l'essai se confronte aux règles cartésiennes du *Discours de la méthode* dont les

²⁰⁸ Eric Baudelaire, propos recueillis par Natacha Détré, annexes p. 59.

²⁰⁹ Ludovic Burel, propos recueillis par Natacha Détré, annexes, p. 68.

concepts restent attachés à des valeurs scientifiquement approuvées et relevant de méthodes infaillibles. L'essayiste serait donc celui qui s'attache à comprendre son objet par ses failles, par ce qu'il cache en lui-même afin d'en former la critique. Cette conception de l'essayiste est tout à fait intéressante ici dans notre propos car non seulement elle incarne l'idée d'utiliser des choses existantes (idée du passage), mais aussi celle de réorientation (décalage) par rapport à leur utilisation antérieure. L'essai relève davantage de l'expérimentation, de la proposition que de l'imposition.

Mathieu Pernot ne cesse de croiser et de décaler ses propres productions photographiques au fil de ses projets autour de collectes d'images. Il n'existe pas véritablement de règle dans la diffusion de ses différents dispositifs et tantôt il choisira une monstration totalement archivistique de ses collectes, tantôt il croisera ses archives avec ses propres photographies (comme il le fait dans ses projets concernant les bohémiens). Cette matière en mouvement lui sert à ancrer son travail dans la mémoire, mais aussi dans l'actualité politique à travers les récits qu'il crée : « En général, ce que j'aime bien, c'est quelque chose qui a emprise sur notre histoire ou des questions assez politiques ou des questions de mémoire²¹⁰. »

Dans sa rétrospective au Jeu de Paume : *Traverses*, Mathieu Pernot présente son projet archivistique autour des bohémiens. Ce qui est alors saisissant dans le dispositif qu'il met en place, c'est qu'il confronte cette matière archivistique « froide » qu'il met en vitrine, avec la mémoire vive d'extraits d'entretiens réalisés avec les bohémiens qu'il a retrouvés (ces personnes figuraient sur les documents d'identité) et que le public peut écouter à l'aide de casques disposés sur les vitrines. Sur le mur, il expose des portraits de ces mêmes personnes qu'il a réalisés lui-même en tant que photographe et enfin des cartographies qu'il a également fabriquées, de leurs déplacements dans chacune des villes où ils sont passés avec uniquement la ville de départ et d'arrivée et aucun autre élément que des lignes tracées sur un papier millimétré. Tous ces éléments hétérogènes assemblés permettent de faire émerger des récits, mais aussi une forme poétique en mouvement entre la froideur de la rigueur historique et la

²¹⁰ Mathieu Pernot, propos recueillis par Natacha Détré, annexes, p. 137.

trace sonore du vivant, la forme poétique de ces lignes tracées à la main évoquant les traversées.

Il est tout à fait saisissant qu'à travers ces pratiques de croisement d'images et de décalage de leur statut, naisse une forme à la fois poétique et politique (ou en tous cas engagée). Le croisement d'images hétérogènes possède en lui-même la possibilité de susciter de nouvelles interprétations qui s'apparentent au montage cinématographique et en ce sens, chaque nouvelle association suscitera de potentiels nouveaux récits. C'est sans doute à travers chaque décalage que l'aspect poétique apparaît, car il ne suffit pas d'aligner des mots entre eux pour écrire un poème. La combinaison poétique des mots se joue à la fois de la fluidité, du décalage, des sonorités, des rythmes et des sens. De la même manière une accumulation d'images ne révélera pas forcément une forme poétique. C'est dans leur combinaison sensible qu'une dimension poétique peut prendre forme. C'est dans une continuité des formes visuelles, des couleurs, des apparences, des dissemblances, etc. qu'il est possible de percevoir une poésie visuelle dans les projets des Relecteurs d'images. De la sorte, il est toujours possible de regarder les dispositifs mis en place par ceux-ci de manière à la fois sensible et conceptuelle.

Après avoir étudié les processus de création et les dispositifs mis en place par les Relecteurs d'images, il était important d'assimiler la complexité des images photographiques au regard de leur polysémie comprise dans un ensemble d'éléments contextuels liés à leur valeur indicielle, à leurs codes culturels et sociaux et à leurs temporalités. Tous ces éléments se combinant entre eux impliquent des interprétations sans cesse différentes des images avant même qu'elles ne soient sélectionnées par les Relecteurs d'images. Les images photographiques possèdent donc leur propre vie. Le principe de la relecture passe ici par l'idée de changer l'image sans la changer et les artistes appliquant une relecture sur les images jouent par conséquent avec les signes, leurs référents, l'écart entre leurs signifiants et leurs signifiés. Ce jeu complexe consiste à déplacer les significations des signes des images collectées, sans remettre en cause leur représentation. Ainsi, les changements de supports ou de médias induisent aussi des relectures nouvelles qui ajoutent du sens aux images. Ce type de pratique s'est beaucoup développé au début du vingt-et-unième siècle. Grâce aux dispositifs proposant des voyages à travers les signes, ces artistes permettent à la fois de relire des images, mais aussi, selon les combinaisons qu'ils créent, de leur ajouter de nouveaux sens porteurs de nouveaux savoirs. L'arrivée de la reproductibilité mécanisée des images photographiques a légitimé des usages nouveaux susceptibles d'accompagner la transmission de la connaissance, notamment par la suite avec le montage d'images entre elles. Mais le montage photographique, non soumis à la linéarité, permet aussi bien des comparaisons binaires que des constellations d'images hétérogènes et introduit ainsi de nouvelles opportunités tant dans la présentation des œuvres que dans la confrontation des savoirs. En travaillant à partir d'images existantes ayant leurs propres vies antérieures, les Relecteurs d'images deviennent dès lors de véritables archéologues au sens où Michel Foucault l'entendait. Il s'agit avant tout de dresser un contenu censé à partir d'éléments visuels hétérogènes. A travers leurs dispositifs plastiques, les Relecteurs d'images conçoivent de véritables monuments d'érudition composés de documents photographiques, mais à la différence d'une archive classique, à

ces monuments s'ajoute une part poétique et esthétique qui ajoute un aspect artistique à cette mémoire.

Maintenant que nous avons étudié l'aspect poétique des dispositifs plastiques que les Relecteurs d'images mettent en place et que nous comprenons la spécificité de leur usage des images en tant que proposition de relecture, il devient nécessaire de les inscrire dans le champ de l'art afin de déterminer en quoi ils forment bien une génération spécifique et en quoi ils émergent bien dans une époque transitoire d'envergure en ce qui concerne le médium photographique.

III. UNE POSITION ARTISTIQUE ENTRE DEUX EPOQUES

Nous avons étudié dans les précédents chapitres les processus de création des dispositifs artistiques mis en place par les Relecteurs d'images à travers leurs collectes, leur manière de les classer ou non et aussi la manière dont ils exploitent cette matière iconographique dans leurs œuvres. Il émane de cette étude que les artistes de ce corpus favorisent la collecte d'images imprimées et lorsque les images sont numériques, leur traitement artistique passe par leur impression sous une forme ou une autre. Il existe pour ces artistes en particulier un réel attachement à l'objet photographique et à sa manipulation. Les images qu'ils utilisent sont essentiellement produites par des tierces personnes, qu'elles soient professionnelles, amateurs ou anonymes. Les dispositifs qu'ils mettent en place relèvent souvent du montage d'images fixes qui peuvent avoir des provenances et des âges hétérogènes. Nous avons vu ensuite que bien que reflétant un événement unique en un temps donné, une image concentrait en elle de multiples signes dont la perception dépendait de divers contextes spatio-temporels et socioculturels, ce qui amplifie son caractère polysémique. Les artistes peuvent dès lors jouer avec ses multiples signifiés et choisir de mettre en avant un signe non évident de prime abord. En ce sens, ils permettent au public de leurs œuvres de comprendre autrement les images qu'ils voient et par là-même, ils offrent de nouvelles connaissances sur celles-ci. Si l'usage d'images existantes dans l'art n'est pas nouveau, il semble que l'approche qu'en font les Relecteurs d'images relève de logiques artistiques nouvelles. Les images qu'ils utilisent ne sont pas fragmentées, elles sont entières et même s'il arrive qu'elles soient dépoussiérées ou passées en monochromie, leur représentation reste intacte. Elles sont rarement présentées pour elles-mêmes, mais essentiellement associées à d'autres.

Tout ceci nous amène à penser que les Relecteurs d'images forment ainsi une sorte de génération artistique à part entière qui a hérité d'une histoire de l'art des tendances à la fois iconographiques, de recyclage et conceptuelles. Mais

en tant que personnes d'une même génération constituant une sorte de famille, on peut supposer, qu'elles préparent aussi leur propre filiation artistique. En cela, il devient important de suivre le cours d'une histoire de l'art qui ne cesse d'évoluer, afin d'ancrer cette pratique à l'articulation de deux époques fondamentalement différentes pour l'art car les médias numériques changent considérablement l'approche de la photographie et, de ce fait, la pratique même de lecture d'image. Il s'agira aussi ici de comprendre ce que cette transition entre les techniques de l'image imprimée et celle des images numériques change dans ce type de pratique et en quoi le rôle de l'artiste en est aussi transformé.

Tout ceci nous amènera à ancrer la pratique particulière des Relecteurs d'images en tant qu'ensemble artistique spécifique à cette génération d'artistes collectant, associant et rediffusant les images existantes à une époque de transformation technique importante.

A. ENTRE DEUX EPOQUES ARTISTIQUES

Toute création artistique s'inscrit dans un contexte historique, social et culturel qui évolue progressivement en fonction de déterminants économiques, technologiques, politiques, etc.

« A la fin du dix-neuvième siècle, Paul Bourget remarquait qu'une génération développe souvent les "germes" des façons de sentir et de penser de la génération précédente. [...] L'auteur des *Essais de psychologie contemporaine*, voulait montrer, par ce livre, que "[...] les états de l'âme particulier à une génération nouvelle étaient enveloppés en germe dans les théories et les rêves de la génération précédente²¹¹". »

Ce concept de génération est pertinent ici au regard des Relecteurs d'images qui, rappelons-le, ont tous entre trente-cinq et cinquante ans. Selon le CNRTL, une génération concerne : « Chaque degré de filiation ; laps de temps qui sépare ces degrés de filiation (environ trente ans)²¹² ». Chaque génération s'alimente du contexte dans lequel elle grandit en tentant de s'y adapter au mieux. Même si la durée de vie d'un mouvement artistique est variable et que les tendances évoluent de plus en plus rapidement, il est possible de dresser quelques lignes généalogiques permettant de comprendre les ascendances des Relecteurs d'images.

²¹¹ Philippe Ortel, « Vers une poétique des dispositifs », in *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, L'Harmattan, 2008, p. 34. Citation de Paul Bourget, « L'Avant propos de l'édition de 1885 », *Essais de psychologie contemporaine*. Etudes littéraires, Editions Gallimard, 1993, p. 437.

²¹² Génération : <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/génération>, consulté le 10 avril 2014.

1. La parenté, l'héritage et la famille

La généalogie des pratiques des Relecteurs d'images dans l'histoire artistique relève de multiples ramifications d'influences disciplinaires. Nous l'avons vu précédemment, l'un de leurs enjeux concerne la passation de savoirs visuels enfouis et de ce fait, les dispositifs plastiques mis en place cohabitent souvent avec les sciences humaines et sociales. Mais lorsque l'on étudie de près ce qui les a influencés, il est difficile d'entrevoir une seule ascendance artistique. Les Relecteurs d'images proviennent de plusieurs grandes familles artistiques dont on relèvera ici trois ramifications principales qui ne cessent de s'enchevêtrer. Ces trois ramifications correspondent à la « famille des iconographes » que l'on doit à l'usage exclusif d'images ; la « famille des recycleurs d'objets existants » qui font le lien avec les précédents mais à travers l'emprunt d'images existantes et la « famille conceptuelle » qui favorise davantage la réflexion et met l'accent sur les idées à la base des projets, au delà de l'esthétisme. Il s'agira d'opérer un rétrécissement progressif du champ de leur influence la plus large liée à l'iconographie ; puis dans cette catégorie, en regardant ceux qui ont pour démarche le recyclage d'images existantes, mais aussi ceux qui ont un rapport conceptuel à la création. Il sera par conséquent question d'évoquer comment les Relecteurs d'images ont pu être influencés par ces différentes approches en procédant par va-et-vient successifs et non selon la chronologie historique.

a. La famille des « iconographes »

Nous avons vu dans le chapitre précédent qu'un des enjeux des Relecteurs d'images tient notamment dans la création de dispositifs de transmission de la connaissance par le biais de combinaison d'images. Qu'il s'agisse d'un enjeu revendiqué ou d'une conséquence indirecte, les Relecteurs d'images font circuler à nouveau des images existantes et par là-même leur offrent de nouvelles possibilités d'interprétation. Cependant, cet usage particulier aux Relecteurs d'images s'inscrit dans un héritage de pensées qui émane de la fin du dix-neuvième siècle et du début du vingtième siècle, notamment par l'invention du cinéma et du montage que nous avons évoquée à propos des dispositifs mis en place par les Relecteurs d'images.

Dans leur article « Artistes iconographes²¹³ », Garance Chabert et Aurélien Mole définissent une nouvelle généalogie d'artistes travaillant sur des associations d'images fixes dont la filiation tient justement sur le principe d'association des images tel que l'employait Aby Warburg en histoire de l'art. Ils les nomment les « artistes iconographes ». Comme nous l'avons déjà évoqué par ailleurs, Aby Warburg travailla sans relâche de 1924 à sa mort en 1928 au sein de sa bibliothèque à Hambourg en Allemagne, sur la constitution d'un atlas qu'il intitula *Mnemosyne*. Cet atlas monumental regroupait des milliers de reproductions d'œuvres d'art, de provenances et de périodes hétérogènes, juxtaposées selon des thématiques précises afin de réaliser une histoire de l'art visuelle qui se passe de textes. Cette vaste tentative restant inachevée, il plane autour d'elle une sorte de mythologie qui ouvre à de multiples hypothèses sur l'orientation réelle qu'Aby Warburg souhaitait donner au final à son Atlas. Cette idée d'utiliser une iconologie de périodes et de domaines hétérogènes – comme par exemple d'associer les reproductions photographiques d'un moulage de visage avec un chef d'œuvre de l'art florentin ; une image de l'astrologie de l'Antiquité orientale et une de la Réforme luthérienne ; des fêtes maniéristes et des danses sacrées des Indiens d'Amérique pour ne reprendre

²¹³ Garance Chabert et Aurélien Mole, « Artistes iconographes », in *art21* n° 25, 2009.

que les exemples donnés par Philippe-Alain Michaud²¹⁴ – lui vient d'un voyage d'étude réalisé au Nouveau-Mexique auprès des Indiens Hopis en 1896. Philippe-Alain Michaud montre comment ce voyage fut décisif pour la compréhension transversale de l'histoire de l'art qu'Aby Warburg développera plus tard. C'est à ce moment précis que l'historien se rend compte qu'il est possible de trouver des réponses aux énigmes que lui posait la Renaissance de l'Occident dans les rituels des Indiens Pueblos à l'autre bout du monde.

Il n'est pas anodin que cette pensée se développe à une période où l'usage d'images photographiques s'est largement répandu dans l'univers de l'histoire de l'art. La photographie permet aux historiens de voir davantage de détails que l'œil ne le pourrait faire en une seule fois, évitant ainsi de se déplacer trop longtemps sur les sites étudiés qui la plupart du temps se trouvent bien loin des laboratoires de recherche. Dès que la technique photographique a pu capturer avec précision et netteté les éléments du réel, les hommes ont tout de suite réalisé des clichés des grands monuments historiques. La fin du dix-neuvième siècle voit arriver les commandes d'état comme la très emblématique Mission héliographique. Commanditée à cinq photographes (Hippolyte Bayard, Henri Le Secq, Edouard Baldus, Gustave Le Gray et Auguste Mestral) en 1851, l'objectif en était de réaliser des « dessins photographiques » d'édifices historiques pour le compte de la Commission des monuments historiques. L'un des intérêts majeurs de la photographie à cette époque est dès lors tourné vers la constitution d'archives visuelles exploitables par les historiens. La photographie surpasse dans ce cas l'usage du dessin car elle apporte des précisions visuelles et documentaires analysables et considérées comme irréfutables. Aby Warburg va utiliser ce mode d'archive visuelle pour développer son atlas selon des principes tout à fait singuliers pour l'époque et en même temps, tout à fait dans l'époque, dans le sens où le cinéma est en train d'apparaître. La juxtaposition des images permet des rapprochements formels inédits comme le montage le fait au cinéma.

A ce propos, dans sa thèse intitulée : *Utilisation et fonction de la reproduction photographique d'œuvres d'art dans les écrits sur l'art d'André Malraux. Formes*

²¹⁴ Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Editions Macula, Paris, 1998.

et représentations de l'histoire de l'art, Camille Pageard montre à quel point l'usage de la photographie a révolutionné la discipline de l'histoire de l'art, en lui conférant le statut de science ; il cite ici Emile Mâle :

« On peut dire que l'histoire de l'art, qui était jusque là la passion de quelques curieux, n'est devenue science que depuis que la photographie existe. C'est ainsi que l'imprimerie a fait naître la critique littéraire. La photographie a affranchi en partie l'œuvre d'art des fatalités qui pèsent sur elle, de la distance, de l'immobilité. La photographie a permis de comparer, c'est-à-dire de faire une science : la création d'une bibliothèque de photographies mais de photographies faites par les archéologues, non par des amateurs, paraîtra sans doute, dans peu de temps nécessaire aux érudits²¹⁵. »

Camille Pageard cite par ailleurs Heinrich Wölfflin afin de démontrer en quoi il était précurseur de cette nouvelle méthodologie de l'histoire de l'art qui opère par comparaison binaire entre deux reproductions photographiques projetées simultanément. Cette méthode permet de développer un discours entre et à partir des œuvres. Mais on doit surtout à Aby Warburg d'avoir systématisé cette méthode à des fins beaucoup plus universelles et transversales. Werner Hoffman le souligne d'ailleurs très bien en écrivant :

« Opposé à la finalité que les inventeurs des "styles" imposent à l'œuvre d'art, Warburg pratiqua d'abord la diversification de la démarche analytique, parce que pour lui l'art n'était pas un phénomène autonome qui s'achève dans la "surface plane recouverte de couleurs" de Maurice Denis, mais était situé au carrefour de différentes intentions, par conséquent, de plusieurs couches de significations. Il fallait donc faire appel à d'autres disciplines et confronter l'œuvre d'art à l'économie, aux sciences occultes, à l'astrologie, l'anthropologie etc., pour sonder sa polysémie et pour situer la pensée créatrice à l'encontre des données concrètes qui la conditionnent²¹⁶. »

²¹⁵ Emile Mâle, « L'enseignement de l'histoire de l'art dans l'université », *Revue Universitaire*, T. 1, 1894, p.19.

²¹⁶ Werner Hoffmann, « Warburg et sa méthode », in *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 3, janvier-mars 1980, p. 61.

Aby Warburg offre donc une nouvelle dimension à l'histoire de l'art qui dépasse la comparaison de deux styles de représentation, en lui permettant de révéler la question de la temporalité, grâce à ce qu'il appelle les « survivances » iconographiques.

Parler d'« artistes iconographes », c'est donc reprendre dans ses grandes lignes le principe de l'iconographie développé par Aby Warburg, à savoir notamment : écrire avec les images selon le principe développé dans l'Atlas Mnémosyne. En ce sens, les artistes réunis dans le corpus de cette thèse font partie intégrante de cette famille d'artistes iconographes tels que définis par Garance Chabert et Aurélien Mole. Néanmoins, ce terme englobe à lui seul bon nombre de pratiques artistiques couvrant l'art moderne et contemporain – allant des « Archivistes » aux « Appropriationnistes », des « Avant-gardistes » aux « Situationnistes », etc. – dont les pratiques diffèrent ; il n'est donc pas suffisant pour aborder ces artistes qui utilisent de manière spécifique l'image existante. Les deux auteurs proposent alors d'ajouter le terme d'« astronomes » afin de délimiter une génération dans cette généalogie d'« artistes iconographes ». Les « artistes astronomes » proposeraient des rapprochements en constellations d'images photographiques « d'époques et de registres culturels différents ». Cette définition des « astronomes » nous permet de recentrer le propos sur l'un des systèmes de pensée créative utilisé par les Relecteurs d'images. Mais, elle ne permet pas de spécifier que ces images photographiques n'ont pas été réalisées par les artistes, ni de préciser les types d'images prises en compte. Deux des projets mis en avant par Garance Chabert et Aurélien Mole pour développer leur théorie concernent des créations dont les images ont été réalisées par les artistes eux-mêmes. Dans *Any Actual Person, Living or Dead / De toute personne réelle, vivante ou morte*, exposé aux Laboratoires d'Aubervilliers en 2005-2006, Aurélien Froment et Ryan Gander, utilisent les images qu'ils se sont échangées lors d'une correspondance visuelle. Cette collaboration a donné lieu à l'impression en multiples de chaque visuel échangé. Tous les exemplaires étaient posés dans leur carton de livraison à même le sol et le public pouvait prendre les images de

son choix. Mais de l'aveu d'Aurélien Froment²¹⁷, les deux artistes s'envoient leurs propres images et non des images trouvées. De même les projets d'Aurélien Froment rassemblent bien un corpus de représentations photographiques hétérogènes, mais la majeure partie de ses clichés a été savamment reproduits en studio par lui-même d'après des images existantes (ou bien il s'agit de photographies qu'il reproduit lors de sorties dans les musées). C'est pourquoi Aurélien Froment ne fait pas partie du corpus de cette thèse alors qu'il avait été envisagé au départ. L'artiste interroge davantage le mode de production de ces photographies, un peu comme le font McDermott & McGough avec leurs projets artistiques empruntant les techniques de la photographie du siècle dernier comme le platine palladium, la gomme bichromatée ou le cyanotype²¹⁸.

Ni le terme d'artiste « iconographe », ni celui d'artiste « astronome » ne sont donc suffisants pour délimiter le terrain de ces artistes « relecteurs » dont l'usage d'images existantes réalisées par autrui constitue la matière première principale. Par ailleurs, concernant les Relecteurs d'images, il n'est pas essentiel que leur projet aborde des registres culturels différents. S'il existe bien une forme d'écriture visuelle dans leurs créations, celle-ci n'est pas nécessairement réalisée avec des images hétérogènes ou anachroniques. En revanche, il existe bien une liberté postmoderniste complètement assumée dans le choix des images qui correspond tout à fait à leur génération.

En tant qu'artistes utilisant les images photographiques, les Relecteurs d'images font bien partie de la famille des iconographes. D'ailleurs, documentation céline duval s'est longtemps définie en tant que telle, avant même d'assumer complètement son rôle d'artiste. Mais l'iconographe est, selon la grille des métiers de l'ONISEP²¹⁹, un : « [...] spécialiste de l'image, [un] documentaliste [qui] répond aux demandes émises par les journalistes ou les éditeurs, pour illustrer le contenu rédactionnel d'un titre de presse ou d'un

²¹⁷ Aurélien Froment, propos recueillis par Natacha Détré, annexes, p. 176.

²¹⁸ Voir à ce propos la très complète rétrospective réalisée au Musée Européen de la Photographie à Paris. McDermott & McGough, *An experience of amusing chemistry*, MEP, Paris, du 5 novembre 2008 au 25 janvier 2009.

²¹⁹ ONISEP : Office National d'Information sur les Enseignements et les Professions.

livre²²⁰. »

En choisissant d'affilier les Relecteurs d'images à la famille des « iconographes », il ne s'agit pas de considérer leurs usages des images comme des illustrations, mais bien davantage de comprendre en quoi cette idée d'iconographie traverse aussi leur pratique. Cette entrée à elle seule ne saurait résumer les pratiques des Relecteurs d'images. Il devient nécessaire d'envisager l'aspect du recyclage d'objet existant parmi leurs influences puisque même s'ils travaillent d'après ce que l'on pourrait considérer comme une esthétique iconographique entre poétique des images et production de savoirs, leur usage systématique d'images existantes tient aussi compte d'une histoire d'appropriations multiples d'objets et d'images qu'ils ont collectés par ailleurs.

²²⁰ <http://www.onisep.fr/Ressources/Univers-Metier/Metiers/iconographe>, page consultée le 2 avril 2014.

b. La famille des « recycleurs d'images »

Il existe plusieurs générations d'artistes qui ont exploré les archives visuelles, en utilisant à différents escients l'image comme matière ou matériau pour la production artistique. Il est aisé de remonter jusqu'aux avant-gardes du début du vingtième siècle, dont les artistes ont eu recours à l'image comme *ready-made* en vue d'intégrer la vie quotidienne à l'art, à des fins politiques, ou afin de déceler dans les images des significations insoupçonnées et surréelles. Dans les avant-gardes, les images et les photographies sont souvent utilisées un peu de la même manière que le pigment en peinture, c'est-à-dire en tant que matière première servant à composer l'ensemble d'une toile. Ce début de vingtième siècle marque une rupture artistique révolutionnaire car pour la première fois, un objet n'ayant pas été conçu de la main de l'artiste est utilisé au même titre que le pigment. Après quelques essais ponctuels chez les cubistes et les futuristes, il faut attendre les dadaïstes pour que le photomontage constitue véritablement un langage expressif à part entière. Les dadaïstes entendaient profaner les valeurs artistiques en place par le biais de la provocation. Avec l'introduction d'objets non artistiques dans leurs œuvres, ils invitent à repenser les catégories esthétiques. Ainsi porté par des artistes, des écrivains et des intellectuels de Paris, Zurich ou encore New York, peu avant la première guerre mondiale ²²¹, le mouvement dadaïste fait usage du photomontage dans toutes ses possibilités expressives. Les photomontages de Raoul Hausmann, d'Hanna Höch, de John Heartfield ou de Georges Grosz combinent des fragments d'images de tout type, des éléments de typographie issus de coupures de presse, des dessins, aquarelles, peintures, etc. L'objectif était de composer des toiles ou des dessins – la plupart du temps polémiques et provocants, politiquement marqués, etc. – dynamiques avec un fort impact visuel et textuel. A la jonction entre dadaïsme et surréalisme, Max Ernst produisait des collages de photographies créant des paysages mentaux complètement inventés et dont il ne restait aucune trace visible de la technique de photomontage. Max Ernst aimait à dire : « Si ce sont les plumes qui font le plumage, ce n'est pas la colle qui fait le collage ²²². »

²²¹ *Le Manifeste dadaïste* apparaît en 1918.

²²² Max Ernst, « Au delà de la peinture », in *Cahiers d'art*, 1937.

En Russie, les pionniers du photomontage tels qu'Alexandre Rodtchenko, El Lissitzky ou Gustave Klucis participent d'un pays en pleine mutation (1917) et permettent de lier le document photographique aux slogans révolutionnaires, et ce, en vue de mettre leur art au service de l'idéologie de l'époque. Lorsque Pierre Leguillon réalise son dispositif d'affiches de campagnes présidentielles passées pour l'exposition *Je m'voyais déjà* au Passage de Retz en 2007 (Cf. annexes, figures 42 et 43), l'aspect cumulatif des affiches tantôt mises à plat au sol, tantôt simplement posées contre le mur, rappelle justement ces grandes expositions d'affiches de propagande russe qui envahissaient littéralement l'espace selon des règles d'accrochage pour le moins novatrices, surtout lorsqu'il s'agissait de prouver au monde sa super puissance à travers des valeurs économiques nouvelles lors des expositions internationales telles que *Internationale Presse-Ausstellung des Deutschen Werkbund* (1928), *Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbund Film und Foto* (1929) ou encore *Internationale Hygiene-Ausstellung* (1930)²²³. Bien sûr, l'usage de ces objets photographiques relève chez Pierre Leguillon d'une mise à distance du contexte d'apparition de ces affiches, alors que chez les avant-gardistes russes, il était au contraire question d'imprégnation du public par des scénographies imposantes. Les usages du photomontage russe perdureront jusque dans les années cinquante. L'apparition du photomontage est liée aux débuts des montages cinématographiques dont la Russie a fournie un certain nombre d'expérimentations intéressantes concernant la création de narration à partir d'images hétérogènes (voir le paragraphe sur le montage en I.C.1. et notamment l'effet Koulechov). D'ailleurs, Walter Benjamin entrevoyait le montage des années vingt comme des formes d'allégories modernistes qui permettaient de considérer l'appropriation des images comme un nouveau type d'art. Bien qu'usant tous de photographies fragmentées dans des rapports textes/images allégoriques, ces modernistes émancipaient ainsi l'utilisation d'images existantes en art pour les générations suivantes. Les Relecteurs d'images ont hérité de ces pratiques du photomontage et du montage, bien que d'un point de vue technique, ceux-ci ne fragmentent pas leurs images, et que

²²³ Ces trois exemples ont été repris du catalogue : *Espacios Fotográficos Públicos. Exposiciones de propaganda, de Prensa a The Family of Man, 1928-1955*, MACBA éditions, Barcelone, 2008.

du point de vue des enjeux, ne soit plus guère question pour eux d'agir dans la subversion ni dans l'engagement politisé. Les approches des avant-gardistes étaient jusqu'alors subversives en tant qu'elles balayaient les frontières entre l'art et le non art : notons d'ailleurs qu'avec ses *ready-made*, Marcel Duchamp a poussé le geste à sa plus radicale occurrence. Le *ready-made* tient à la fois de l'appropriation (au sens propre) d'objet et d'une forme conceptuelle de l'art (que l'on abordera dans la partie suivante).

Quelques décennies plus tard, les modernistes ont exploré les images existantes fragmentées dans leurs œuvres de multiples manières ; mais il ne s'agit alors plus de prouver qu'un objet non fabriqué de la main de l'artiste peut devenir artistique. La photographie est un élément de la société de consommation dans laquelle le monde occidental s'est précipité et à ce titre, les artistes deviennent eux-mêmes des consommateurs. Roland Barthes développe très bien l'analyse de ce phénomène dans *Mythologies*. L'art de l'appropriation est devenu une forme de la critique idéologique de la société de consommation. Cela se traduit par plusieurs mouvements artistiques dont le *pop-art*. L'image empruntée reflète pour eux la société de consommation qu'il s'agit de critiquer, de célébrer ou de constater, société dont le moteur, à savoir le désir de consommer, est souvent alimenté par un désir visuel. Régis Durand montre en quoi les popartistes utilisaient les images existantes telles « un répertoire des stéréotypes de la culture²²⁴. » Il évoque aussi le cas de Robert Rauschenberg :

« [...] même quand il utilise des photographies anonymes trouvées dans les journaux (des joueurs de baseball, le premier atterrissage sur la Lune, le président Kennedy, etc.), et malgré le traitement auquel il les soumet, [il] leur conserve une charge affective et culturelle, qui tient certainement à la vision symbolique et vernaculaire qu'il a de l'Amérique²²⁵. »

Andy Warhol quant à lui, coupe davantage les liens avec le réel en : « [...]

²²⁴ Régis Durand, *Le Temps de l'image. Op. Cit.*, p. 113.

²²⁵ Régis Durand, *Op. Cit.*, p. 114.

jouant délibérément sur le caractère mécanique de la reproduction en série, en les faisant passer par toutes sortes de variations chromatiques²²⁶. »

Cela peut rappeler l'un des usages des images d'Eric Watier qui n'hésite pas à expérimenter les techniques de reproduction mécanisée des photographies afin d'en palper les variations. Il passe d'ailleurs systématiquement toutes ses images de la couleur au noir et blanc, car il n'a pas d'affinité particulière avec la couleur, parce qu'il affectionne notamment le dessin, mais aussi et surtout parce que les moyens techniques dont il disposait à l'époque étaient réduits à la photocopieuse en noir et blanc²²⁷. Eric Watier va à l'encontre de la société de consommation pour prôner une société du don et de la gratuité. Quoi qu'il en soit, chez les popartistes, qu'elles soient fragmentées ou entières, les images sont toujours utilisées pour leur plasticité, elles sont matières malléables au service des artistes et les images sont rarement respectées pour elles-mêmes et pour ce qu'elles représentent. C'est davantage leur pouvoir médiatique qui est en jeu chez les popartistes.

Après avoir été utilisée afin de réaliser une critique acerbe de la société de consommation, la photographie va commencer à être interrogée pour ce qu'elle est, pour la nature et l'usage de ce médium. Pour Guy Debord et les situationnistes, à partir de la fin des années cinquante, les détournements d'images permettent un retournement critique des médias et de leurs idéologies par des stratégies elles-mêmes médiatiques. Dans l'introduction de son film *In Girum imus nocte et consumimur igni*, réalisé en 1978, Guy Debord annonce les prémisses d'une politique artistique qui retourne les armes médiatiques de la société de consommation et d'aliénation capitaliste contre elle-même. « Ainsi donc, au lieu d'ajouter un film à des milliers de films quelconques, je préfère exposer ici pourquoi je ne ferai rien de tel²²⁸. »

En effet, le film utilise des images fixes et animées préexistantes dont la force évocatrice ajoutée au discours anticapitaliste en voix off sont mis sur le même plan, l'un et l'autre pouvant fonctionner indépendamment. Ce principe de ne pas ajouter d'images aux images en utilisant celles déjà existantes marque le

²²⁶ Ibid.

²²⁷ Eric Watier, propos recueillis par Natacha Détré, annexes, p. 171.

²²⁸ Guy Debord, *In Girum imus nocte et consumimur igni*, 95 min, 1978.

début d'un nouveau pouvoir de celles-ci qui ne sont plus perçues comme une simple matière première. Cette nouvelle approche ainsi que le questionnement sur le statut des médias d'origine, perdure encore chez les Relecteurs d'images, mais les enjeux de ceux-ci ne sont plus ni la contestation sociale militante, ni le retournement des médias contre les médias. Il s'agit bien davantage pour eux de jouer avec les médias. Nicolas Bourriaud le rappelle d'ailleurs dans son ouvrage *Postproduction* :

« Les artistes pratiquent aujourd'hui la postproduction comme une opération neutre, à somme nulle, là où les situationnistes avaient pour but de corrompre la valeur de l'œuvre détournée, c'est-à-dire de s'attaquer au capital culturel²²⁹. »

Il existe une certaine aisance naturelle des Relecteurs à passer d'un média à un autre (remédiation) et à croiser des formes hétérogènes qui ne relèvent plus de la parodie satirique ou politique. Par contre, cette technique a permis d'intégrer la possibilité artistique de détourner le sens courant des images tel un jeu stratégique. Bon nombre d'artistes conceptuels américains, tels que Barbara Kruger, se sont appropriés ces techniques, souvent dans l'objectif de dénoncer quelque chose (dans l'art féministe par exemple). Dans certains projets des Relecteurs d'images, il est possible de percevoir ces influences. Quand documentation céline duval réalise son carnet autour de l'enlèvement de Florence Aubenas et de son chauffeur Hussein Hanoun : *Diary, 157 jours, Florence & Hussein (hommage à tous les otages)* (Cf. annexes, figure 25), elle accentue en quelque sorte l'actualité de la presse durant tout le temps de leur séquestration afin de marquer leur absence imposée. L'esthétique du carnet journalier relève de certains détournements à travers l'accumulation des images ainsi découpées dans la presse et recomposées dans les pages quotidiennes. Bien que l'approche de Céline Duval ne soit pas globalement militante, il s'agit tout de même d'un des rares projets engagés de l'artiste.

²²⁹ Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, Op. Cit., p. 33

Bon nombre de Relecteurs d'images tiennent pour héritage des conceptions du montage impliquant de nouveaux récits en fonction des choix opérés lors du montage. Leur particularité tient à ce qu'ils montent quant à eux principalement des images fixes, mais l'art du montage de sources existantes de Jean-Luc Godard, à travers ses *Histoire(s) du cinéma* notamment, leur a légué un héritage dont la plupart se réclament. Pierre Leguillon, Hervé Coqueret et documentation céline duval par exemple admettent volontiers leur admiration pour le cinéaste, ou encore Eric Baudelaire qui énonce :

« Et parfois, c'est d'autres influences qui me sont très chères et ça peut être du côté de Chris Marker, ou Godard, dans lequel il y a une énorme usine à gaz de pensées derrière, une usine à gaz de montages et de productions pour toucher à quelque chose qui nous permet de rentrer dans un rapport avec une situation politique²³⁰. »

Pierre Leguillon, Céline Duval et d'autres artistes de leur entourage avaient d'ailleurs formé l'association *Les Carabiniers* en hommage au film éponyme de Jean-Luc Godard durant la période de leurs études. Le film montre à la fin les protagonistes revenant de guerre avec une valise complète d'images de monuments des pays dans lesquels ils ont été affectés. L'idée de cette association était de jouer avec les images comme on peut jouer avec des cartes. Cela rappelle également le roman d'Italo Calvino : *Le Château des destins croisés* (1973) dans lequel les personnages, privés de leur voix entament un dialogue suggéré à partir des images d'un jeu de Tarot, qui se succèdent différemment en fonction des récits de chacun. Cette influence du montage godardien ne relève pas du hasard lorsque l'on sait maintenant l'importance qu'attachent les Relecteurs d'images à la transmission des savoirs par le visuel. Jean-Luc Godard créa en effet en 1987 une série de films intitulés *Histoire(s) du cinéma* composés de huit épisodes divisés en quatre chapitres. L'histoire qu'il propose convoque différents médiums issus de temporalités et de disciplines de l'histoire de l'art hétérogènes. Pour lui, le montage est la technique qui permet au mieux de faire dialoguer des œuvres entre elles. On

²³⁰ Eric Baudelaire, propos recueillis par Natacha Détré, p. 61.

retrouve ici les principes chers à André Malraux dans *Le Musée imaginaire*. Cette composition des images par le montage correspond à ce que Jacques Rancière nomme la « phrase-image » dans *Le Destin des images* et que nous avons abordé dans le premier chapitre. En ce sens, l'image devient un mot qu'il est possible de combiner de multiples manières avec d'autres images / mots par le biais du montage afin d'obtenir des signifiés à chaque fois différents.

Cette nouvelle manière de concevoir les images en tant que telles couvre la période de l'art contemporain depuis les années soixante. Les images ne sont plus uniquement des matériaux. Elles deviennent à la fois des objets à interroger pour ce qu'ils sont et le support d'une esthétique intrinsèque, souvent de type documentaire. Dans la catégorie des artistes recycleurs d'images dont l'approche relève davantage du conceptuel, rappelons-le, l'image existante est un outil sémiologique par lequel la société peut porter un regard analytique sur elle-même. Chez certains de ces artistes, comme Christian Boltanski ou Hans-Peter Feldmann, l'image est appréhendée à travers les pratiques de l'archive et de la collection, des éléments visuels homogènes s'accumulant en monuments qui mettent en évidence de manière critique ou ironique les schèmes fondateurs de notre. Ces pratiques mènent parfois à penser que les images se ressemblent, qu'elles sont banalisées et interchangeable – ce qui rappelle l'approche d'Eric Watier avec les photographies des terrains à vendre. Dans ce cas, n'importe quelle image de terrain peut être sélectionnée de manière aléatoire puisque justement ces terrains sont implicitement toujours photographiés de la même manière. Cette perspective conceptuelle de l'usage d'images existantes est sans doute celle qui se rapproche le plus des pratiques des Relecteurs d'images. Si l'on pouvait tracer un arbre généalogique, il serait aisé de les inscrire dans une lignée directe. D'ailleurs Céline Duval n'hésite pas à mentionner Hans-Peter Feldmann en tant que « père²³¹ » dans une famille d'artistes utilisant les images existantes. Les Relecteurs d'images de ce corpus vouent chacun une admiration affirmée au travail de Hans-Peter Feldmann. A ce propos, Eric Watier admet volontiers qu'il est « complètement fasciné par les

²³¹ Céline Duval, propos recueillis par Natacha Détré, annexes, p. 94.

petits livres de Feldmann²³² ». La plupart de ses premiers projets d'édition reprennent les principes d'édition d'Hans-Peter Feldmann qui fut le premier à réaliser des livres composés uniquement d'images photographiques hétérogènes avec des représentations issues de la presse, de la publicité, de cartes postales, etc. Documentation Céline Duval a d'ailleurs travaillé avec lui en Allemagne afin de réaliser sept cahiers d'images²³³. Hans-Peter Feldmann a poussé le recyclage dans ses retranchements en questionnant sans cesse les modes de reproduction des objets existants. Non seulement, l'usage des images existantes est au centre de sa pratique de montage, de collage, de séries, etc. qu'il déploie sur différents supports exposés ou imprimés, mais de manière générale, les objets du quotidien tels que des fleurs artificielles, des copies de maîtres, etc. constituent sa réflexion autour de l'original et de l'auteur.

Un autre « recycleur d'images » travaillant autour des notions de mémoire, de mort, d'enfance et d'archive a fortement influencé les Relecteurs d'images : Christian Boltanski. Il travaille essentiellement à partir des traces de vies disparues, souvent tragiquement durant la seconde guerre mondiale. L'artiste édite des monuments d'images photographiques et d'objets trouvés en cherchant à susciter l'émotion dans la nostalgie de vies perdues. Le projet d'exposition et d'édition *L'Asile des photographies* de Mathieu Pernot reflète particulièrement cette influence artistique. Celui-ci met non seulement en avant des documents visuels enfouis jusqu'alors dans des boîtes d'archives – La boîte chez Christian Boltanski est un des éléments esthétiques important de ses productions artistiques – faisant ainsi jaillir une mémoire d'après guerre, mais l'artiste y ajoute un inventaire d'objets d'archives qui accompagnaient ces images et qu'il a lui-même photographiés sur un fond blanc tels que des pellicules, des diapositives, des boîtes d'archives, etc. Il devient impossible de ne pas penser aux différents inventaires des *Objets ayant appartenu à...* (Cf. annexes, figure 85) de Christian Boltanski. Mais Mathieu Pernot, dépasse le traitement émotionnel de son archive afin d'opérer une lecture davantage documentaire. Son point de focalisation n'est pas centré sur l'absence des

²³² Eric Watier, propos recueillis par Natacha Détré, annexes, p. 167.

²³³ Céline Duval et Hans-Peter Feldmann, *Cahier d'images*, Düsseldorf, Feldmann Verlag, sept publications en 2001-2002.

personnes et des bâtiments représentés, mais principalement les modes de reproductions photographiques traversant plusieurs époques et qui reconstituent une histoire parallèle de la photographie. On perçoit ici à la fois les points d'influences du travail de Christian Boltanski avec l'usage de l'inventaire, de l'archive, de la mémoire, etc. ; et en même temps, il est tout à fait intéressant de constater en quoi Mathieu Pernot réussit à dépasser l'effet nostalgique et émotionnel par le biais d'une lecture essentiellement documentaire.

Le travail de Christian Boltanski a marqué le travail des Relecteurs d'images d'une autre manière. Lorsque Régis Perray dispose ses diverses collectes d'images de sols au mur, ne dresse-t-il pas également une nouvelle forme d'inventaire avec ses sols de guerre, ses sols de sports, ses sols de cultures, etc. ? Et Pierre Leguillon et Céline Duval n'hésitent pas à mentionner Christian Boltanski dans leur cercle d'influence : « Mais tu vois Céline avait été comme moi très influencée par Boltanski et l'*Album de la famille D.* qui je pense est une chose très importante dans notre formation commune²³⁴. »

L'album de la famille D. réalisé en 1971 à partir de reproductions de quarante photographies d'un album de famille est restitué de différentes façons par des accrochages qui sont tantôt alignés de manière rigoureuse, tantôt de manière aléatoire en « grappes ». L'influence que clame ici Pierre Leguillon à propos de Céline Duval et de lui-même relève du type de représentation que Christian Boltanski sélectionne, qu'il trouve dans des albums souvent anonymes.

Parmi les artistes « recycleurs d'images », les « appropriationnistes » sont sans doute le groupe d'artistes qui a le plus retranché la pratique dans ses interdits et notamment concernant la notion d'auteur. On doit le terme « appropriationniste » à Douglas Crimp qui présente l'exposition *Pictures* au centre d'art Artists Space à New York en 1977. Les artistes qu'il désigne en tant que tels et qu'il expose sont Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo et Philip Smith. Il s'agit avant tout pour ces artistes de

²³⁴ Pierre Leguillon, propos recueillis par Natacha Détré, annexes, p. 125.

s'approprier le travail réalisé par d'autres afin de questionner la paternité des œuvres, les valeurs d'authenticité et de propriété intellectuelle aux vues d'institutions que sont le marché de l'art ou le musée. L'exposition éponyme *Picture Generation* présentée au Whitney Museum of American Art de New York et au MOCA de Los Angeles en 1989, va entériner toute une génération d'artistes instaurant la photographie en tant que médium artistique à part entière. Cette *Picture Generation* regroupe entre autres les artistes « appropriationnistes » tels que Richard Prince, John Baldessari, mais aussi d'autres utilisant des associations d'images avec des textes comme Barbara Kruger ou Matt Mullican par exemple. Leur intérêt pour les images existantes relève d'une société dont la reproductibilité mécanisée accrue des images, questionne sur les besoins d'en ajouter de nouvelles. A l'instar de cette *Picture Generation*, l'image abondamment empruntée implique une révision des hiérarchies entre haute et basse culture et une remise en cause des notions d'auteur et d'originalité. Faire siennes des œuvres photographiques ou des photographies autant professionnelles qu'amateurs relève encore d'une génération qui jouait à forcer les frontières institutionnelles, soit concernant la notion d'auteur, soit celle des hiérarchies. Il s'agit davantage de questionner le statut des images et de leur production que leur représentation. La photographie est dans ce cas le vecteur d'enjeux qui la dépassent et qui l'inscrivent dans un système artistique codifié et contraint. L'influence de ces pratiques de reprise est d'autant plus importante que la plupart de ces artistes continuent de décliner leurs projets encore aujourd'hui malgré une apparition dans les années soixante-dix. Cette génération correspond à celle qui a précédé directement les Relecteurs d'images.

En un siècle de création, les artistes « recycleurs d'images » se sont attachés à remettre en cause un art qui ne s'était pas totalement affranchi des fondements esthétiques académiques et de tout le système institutionnel qui l'accompagnait, pour les Modernes et pour les Contemporains. Il s'agit souvent d'infiltrer toutes les strates de la société en repérant les dysfonctionnements, même si pour cela la confrontation est nécessaire. Les influences dressées ici dans leurs grandes lignes mériteraient d'être encore affinées, par exemple en allant chercher parmi certains artistes pratiquant le collage tels que John

Stezaker, Joachim Schmid qui recyclent des photographies vouées à la destruction, ou encore Catherine Poncin qui colle des fragments de ses propres photographies avec celles d'autres personnes. Les Relecteurs d'images se sont aussi nourris de cet héritage dont la branche concerne le recyclage d'images. Dans tous les cas, cette histoire de l'art qui a réussi le passage du non-art à l'art par le biais des images photographiques a complètement été digérée par les Relecteurs d'images et c'est aussi parce que d'autres ont transgressé ces interdits avant eux qu'il leur est aujourd'hui possible de concevoir des œuvres qui ne relèvent plus de la confrontation ou de la revendication d'être de l'art.

c. La famille « conceptuelle »

L'art conceptuel apparu dans les années soixante, constitue un héritage privilégié par les Relecteurs d'images et qu'ils revendiquent souvent lors des entretiens. Au delà des artistes « recycleurs » ayant une approche conceptuelle, il existe dans ces conceptions de l'art bien d'autres ressources non liées au domaine des images, mais qui influencent tout de même les artistes de cette thèse. Pour les artistes « conceptuels », au sens le plus large du terme, le document devient un outil sémiologique par lequel la société peut porter un regard analytique sur elle-même. L'utilisation du langage pragmatique devient l'un des points importants de la constitution des œuvres qui se résument souvent à leur forme minimale. Nous l'avons vu précédemment, l'approche artistique radicale de Marcel Duchamp avec ses *ready-made* au début du vingtième siècle va révolutionner les possibilités artistiques et définitivement créer une fracture historique dans les conceptions de ce qui fait art. L'art conceptuel appuie ses fondements sur le concept et l'idée au détriment d'une esthétique de la beauté ou de l'objet fini, c'est-à-dire qu'il n'y a plus même besoin de terminer voire de matérialiser une œuvre puisque le concept est prédominant. Ainsi le vide peut devenir une forme artistique assumée par un artiste tel Yves Klein, par exemple, en tant qu'œuvre immatérielle. Les artistes conceptuels ne forment pas un groupe en soi et il est possible de percevoir les signes qui se rapprochent de ces formes jusqu'à aujourd'hui encore, même si le temps du courant conceptuel se situe entre 1965 et 1970. Il est aisé de reconnaître les signes d'un art dont les ramifications esthétiques se jouent essentiellement du point de vue intellectuel. La façon de concevoir le geste en tant que forme réflexive chez les artistes conceptuels interpelle particulièrement les Relecteurs d'images et notamment dans leurs dispositifs d'associations des images qui restent souvent orientés vers des formes minimales et réflexives. Eric Baudelaire l'indique d'ailleurs :

« Des artistes que j'aime beaucoup dans la simplicité de leur geste. Mon travail ne ressemble pas au leur, mais des artistes comme Robert Filliou, Jiri Kovanda dont j'aime beaucoup le travail qui est juste des gestes, il y

a une grande poésie dans ces gestes, une grande économie de moyen. Ça peut presque être une influence dans le sens où ça va me ramener à l'idée que ce qui compte principalement, c'est qu'il y a une poésie à l'intérieur de la pièce et que c'est aussi – s'il y a une grande économie de moyen – dans sa production. Je n'ai pas du tout la même économie de moyen que quelqu'un comme Jiri Kovanda, dont l'œuvre est une feuille de papier A4 et une photo collée dessus, mais c'est une influence dans le sens où j'essaye de regarder mes pièces et de me dire que ce qu'il faudrait, c'est d'arriver à une espèce de puissance d'évocation avec très peu de choses, ce serait formidable²³⁵. »

Effectivement, une des orientations artistiques des pratiques conceptuelles relève de la poétique du geste et de l'espace dans une économie de moyen maximale. Certains artistes tels que Jiri Kovanda réalisent des « happenings » discrets dans les espaces publics, institutionnels ou privés, qui relèvent à la fois du concept, mais aussi d'une poétique du lieu ou du geste tout à fait novatrice. Ainsi lorsque Mathieu Pernot trace des lignes, censées représenter les trajets des bohémiens sur une période donnée, sur du papier millimétré, il est aisé d'y percevoir une influence conceptuelle et poétique de la déambulation. Des artistes tels que Francis Alÿs ou Gabriel Orozco, par exemple, réalisent ce genre de gestes artistiques qui sont de l'ordre de la flânerie urbaine. Leurs attitudes corporelles relèvent de cette poésie de l'infime que la caméra vient capter. Pour son projet *The Leak*, Francis Alÿs déambule dans les rues de Sao Paulo en 1995 avec un pot de peinture troué et déversant au fur et à mesure de la marche de l'artiste, un filet de couleur liquide sur le sol. Il trace également une trajectoire dans la ville dont la lisibilité n'est que relative. Seul l'enregistrement vidéographique restera *a posteriori* quand la peinture au sol aura disparue du fait de la circulation urbaine. Bon nombre d'artistes conceptuels ont pris pour forme artistique la mesure, qu'elle soit simplement énumérée sur de longues listes ou incarnée dans l'espace par des lignes tracées ou parfois même par le corps de l'artiste. La photographie, bien que constituant une trace de la réalité, peut aussi en déformer les formes et les

²³⁵ Eric Baudelaire, propos recueillis par Natacha Détré, annexes, p. 61.

rapports d'échelle. En ce sens, l'approche conceptuelle tente de remettre le corps au centre des éléments de comparaison. Ce rapport entre photographie et corps rappelle certains rapprochements photographiques des *Tilts* (Cf. annexes, figures 18 à 20) ou de la *Revue en 4 images* (Cf. annexes, figures 15 et 16) de documentation céline duval dans lesquelles des attitudes physiques sont associées par exemple. Mel Bochner²³⁶, lui, confronte l'échelle de son corps avec celle de sa représentation photographiée dans *Actual Size (Hand and Face)* en 1968. Afin de s'assurer que l'une et l'autre correspondraient, il photographie son visage et son bras à côté de la mesure qu'il a tracée sur le mur. Ludovic Burel rend hommage à cet artiste conceptuel dans *Purely Diagrammatic* (Cf. annexes, figure 8) en réactivant son projet de 1966 intitulé *Working Drawings and Other Visible Things on Paper not Necessarily Meant To Be Viewed as Art*. Cette proposition artistique mettant en avant le processus de création au détriment de l'œuvre terminée de Mel Bochner, est considérée comme la première exposition d'art conceptuel. Elle est constituée uniquement de quatre classeurs contenant entre autres des dessins préparatoires et des graphiques. Avec *Purely Diagrammatic*, Ludovic Burel reprend le concept de Mel Bochner en l'ouvrant au sujet de la danse et en imprimant quatre éditions constituées de graphiques et de plans, qu'il déploie ensuite sous la forme de quatre performances qui prennent forme grâce aux documents qui sont à interpréter comme des partitions. *Purely Diagrammatic* est à la fois une série de performances et une édition. Ce n'est pas un hasard si l'édition devient une des formes artistiques privilégiées par Ludovic Burel afin de rendre hommage à Mel Bochner. Avec l'art conceptuel apparaît aussi une nouvelle manière de faire exposition sous la forme de l'édition d'artiste. Le commissaire d'exposition et marchand d'art, Seth Siegelaub, qui est considéré comme l'un des précurseurs de la conception et de l'édition du livre d'artiste relève d'ailleurs cette nouvelle conception du livre d'art qui n'est plus un catalogue d'exposition au sens classique, mais qui devient une forme d'exposition en soi :

²³⁶ Mel Bochner est un artiste conceptuel américain né à Pittsburgh en 1940 et vivant à New York. Il réalise des performances impliquant son corps et utilise le document photographique en tant que trace de celles-ci afin d'interroger les phénomènes de la perception. Il entreprend notamment une série d'œuvres s'intitulant les *Measuring Pieces* en 1969 dans lesquelles il met en évidence le lieu et l'espace dans l'économie d'existence de l'œuvre.

« Quand l'art s'occupe de choses sans rapport avec la présence physique, sa valeur (communicative) intrinsèque n'est pas altérée par sa présentation imprimée. L'utilisation de catalogues et de livres pour communiquer (et disséminer) l'art est le moyen le plus neutre pour présenter le nouvel art. Le catalogue peut maintenant jouer comme information primaire pour l'exposition, en opposition avec l'information secondaire au sujet de l'art dans les magazines, catalogues, etc., et, dans certains cas, l' "exposition" peut être le "catalogue"²³⁷. »

Le livre d'artiste apparaît à la fin des années soixante chez les artistes conceptuels. Ceux-ci vont n'avoir de cesse d'expérimenter ce nouvel espace à la fois textuel et visuel. Quand Seth Siegelaub édite le projet de Lawrence Weiner : *Statements*²³⁸ par exemple, composé d'énoncés textuels qui se donnent à être interprétés par le public, la forme de l'édition paraît tout à fait logique et pertinente compte tenu de la sobriété graphique et textuelle typique de l'art conceptuel. Un autre artiste conceptuel, Douglas Huebler note ainsi que :

« Les livres d'artistes offrent l'emplacement le plus accessible et le plus éloigné de l'accrochage mural pour les idées / œuvres dont la forme essentielle ne dépend pas de médias traditionnels, d'un matériau ou d'un environnement spécifique²³⁹. »

Sans retracer ici toute l'histoire du livre d'artiste, on entrevoit aisément l'influence qu'ont eue ces éditions particulières sur les Relecteurs d'images. Qu'il s'agisse de documentation céline duval, de Ludovic Burel ou d'Eric Watier, l'édition d'artiste constitue une part importante de leurs dispositifs artistiques. Dans le cas des Relecteurs d'images, il ne s'agit plus d'énoncés textuels, mais bien visuels qui sont donnés à interpréter au public. A partir du moment où une image peut générer une forme discursive de par son association à d'autres

²³⁷ Seth Siegelaub, « On Exhibitions and the World at Large, Seth Siegelaub in Conversation with Charles Harrison », in *Studio International*, vol. CLXXVIII, n° 917, décembre 1969, p. 202.

²³⁸ Lawrence Weiner, *Statements*, New York, Seth Siegelaub, The Louis Kellner Foundation, 1968.

²³⁹ Douglas Huebler, « Statements on Artist'Books by Fifty Artists and Art Professionals Connected With the Medium. », p. 9.

images, l'édition peut alors se composer uniquement d'images qui se passent de mots.

Chez Ludovic Burel et Eric Watier, l'édition est interrogée au regard du médium en soi, c'est-à-dire sous son aspect matériel, mais aussi en la notion de livre et sa forme minimale. Chez les deux artistes, la question de la reproductibilité mécanisée et de ses contraintes techniques est explicitement traitée. Les défauts des machines de reproduction sont expérimentés comme la trame des machines saturées laissant distiller l'encre sur le papier. Les machines à réaliser des copies reflètent pour eux une époque à travers leurs techniques qui évoluent. La forme du livre également est questionnée à travers leurs productions. Pour Eric Watier par exemple, un livre est avant tout une feuille pliée en deux, c'est-à-dire qu'il est formé au minimum d'une première et d'une quatrième de couverture, d'un pli et de deux pages intérieures. Cela suffit à constituer la forme du livre, en tout cas dans sa version imprimée. Documentation céline duval prend au mot ce principe en publiant de mars 2001 à juillet 2009, soixante *revues en 4 images* composées chacune d'une page pliée contenant quatre faces avec une image en noir et blanc chacune. A chaque fois coréalisée avec une tierce personne, la revue est thématique et combine des photographies d'amateurs selon des liens formels, culturels, symboliques, etc. L'influence conceptuelle dans les éditions de ces trois artistes *Relecteurs d'images* tient en leur forme réduite au minimum par rapport à ce qu'est habituellement un livre et à la place que tiennent les images à travers leur succession offrant un lien interprétatif.

L'idée de relevés topographiques comme forme émerge également dans l'art conceptuel, avec des démarches artistiques telles que celle d'Ed Ruscha, notamment avec *Twentysix Gasoline stations* en 1963. Cette publication rassemble des photographies de vingt-six stations services se trouvant entre Los Angeles et Oklahoma City aux Etats-Unis et forme une sorte de voyage introspectif de la vie de l'artiste à l'époque des prises de vue depuis le lieu où il vivait jusqu'à la ville de son enfance. L'aspect cumulatif de ces documents est typique de l'art de cette époque et peut en quelque sorte relever de la collection tout comme celles de gestes du quotidien, de mesures, de parcours dans une

ville, etc. Cette esthétique de l'accumulation d'informations faisant œuvre est aussi typique dans les projets des Relecteurs d'images. Bien sûr, les enjeux ne sont plus les mêmes. Chez les artistes conceptuels, la répétition des formes tient lieu de geste artistique. Il existe chez eux une sorte d'obsession de la mesure, une rigueur obsessionnelle d'inventorier l'ensemble du sujet qu'ils traitent, un sérieux intransigeant dans les défis qu'ils se lancent. La pratique des Relecteurs d'images peut relever aussi de l'obsession, de la rigueur et du sérieux constatés chez les artistes conceptuels, mais les dispositifs qu'ils mettent en place ne cherchent pas à cerner complètement un sujet. Les associations d'images qu'ils réalisent restent porteuses d'une ouverture et d'une échappatoire. Il s'agit davantage d'une forme de flânerie à travers des images qui amène des associations poétiques sur des formes discursives. Même si les enjeux diffèrent, cette nourriture conceptuelle leur permet tout de même de se situer dans cet héritage.

Dans le même ordre d'idée, le travail de Jean-Luc Moulène a influencé les recherches de Pierre Leguillon, Ludovic Burel et Céline Duval.

« [...] je suis intéressé par Jean-Luc Moulène. J'ai toujours été influencé et intéressé par le travail de Jean-Luc Moulène. Je pense qu'il penserait un peu de la même façon, parce qu'à un moment, on peut prendre les photographies qu'on a prises comme faisant partie d'une collection qui nous est extérieure²⁴⁰. »

Pierre Leguillon relève ici l'importance pour lui de cette collection d'*Objets de grève* que Jean-Luc Moulène a photographiés en 1999. L'idée même qu'une collection puisse être constituée en dehors d'un musée et y entrer par la suite par un biais détourné intéresse particulièrement aussi Pierre Leguillon. Ce parti-pris esthétique de l'accumulation d'idées, de notes, d'objets rencontrés lors d'une marche, de défis du quotidien à réaliser, etc. émanant du début de l'art conceptuel et se poursuivant de nos jours constitue l'une des caractéristiques héritées de cette « famille ».

²⁴⁰ Pierre Leguillon, propos recueillis par Natacha Détré, annexes, p. 111.

L'art conceptuel influence donc grandement les Relecteurs d'images : d'une part en raison de l'importance accordée aux images photographiques, souvent documentaires venant attester l'expérience conceptuelle – mais en l'attestant, elles matérialisent aussi leur part active dans le processus – d'autre part car l'art conceptuel a également été le terrain privilégié de collectes d'images existantes chez certains artistes « recycleurs d'images ». Il s'attache à la trace des idées, la trace des performances réalisées, mais aussi à la trace des œuvres et en ce sens, l'édition devient un des outils privilégiés pour faire exposition. L'apparition du livre d'artiste dès le début de l'art conceptuel continue d'influencer les Relecteurs d'images qui n'hésitent pas à s'autoéditer. Par ailleurs, il existe dans de nombreuses démarches conceptuelles une forme poétique qui dépasse la rigueur des concepts et résonne avec les postures de nombre de relecteurs.

L'étude de leurs travaux et des entretiens menés avec les Relecteurs d'images nous a conduits à supposer qu'ils étaient issus d'une « famille » élargie de l'art comprenant principalement un héritage iconographique, un autre orienté vers le recyclage d'images et un troisième vers la dimension conceptuelle des projets, ce que nous venons de vérifier au regard des courants concernés. Ces différents aspects permettent d'inscrire la pratique des Relecteurs dans une continuité artistique et de comprendre en quoi leurs prédécesseurs ont ouvert de nouvelles possibilités de création. Mais si les Relecteurs d'images ont hérité de cette histoire artistique qui leur a permis de faire évoluer l'usage des images dans l'art, ils arrivent également à une ère postindustrielle qui les projette eux mêmes dans une filiation artistique. Une nouvelle génération d'artistes utilisant des images existantes est en effet en train de naître et on peut supposer que les Relecteurs d'images vont leur léguer une part de cette perception artistique.

2. La filiation artistique des Relecteurs d'images

Une nouvelle génération d'artistes réutilisant les images existantes est en effet en train de voir le jour depuis moins d'une dizaine d'années, sortant à peine des écoles d'art. Il est probable qu'ils aient connu majoritairement l'univers du numérique depuis leur plus jeune âge et que les premiers appareils photographiques qu'ils aient manipulés soient exclusivement numériques. Cette génération d'artistes, utilisant comme médiums principaux les images numériques et les réseaux sociaux générés par l'Internet, arrive après un tournant décisif dans les technologies du numérique qui a entraîné des transformations conséquentes pour le domaine de l'image²⁴¹.

En 2011, aux Rencontres d'Arles, s'ouvre une exposition collective importante : *From Here On*. Ses cinq commissaires (*Clément Chéroux, Joachim Schmid, Joan Foncuberta, Erik Kessels et Martin Parr*) rédigent un *Manifeste* sur les nouvelles formes d'appropriation des images, facilitées par les possibilités illimitées de l'ère numérique et d'Internet. Cette exposition se focalise justement sur cette génération naissante d'artistes qui prend une dimension telle – également dans la sphère privée des amateurs – que les cinq commissaires ont jugé bon d'en créer un *Manifeste*. Nous en recopions ici l'intégralité tant il est devenu important afin de saisir ce qui se joue pour cette nouvelle génération :

« Maintenant, nous sommes une espèce d'éditeurs, tous, nous recyclons, nous faisons des copier-coller, nous téléchargeons et remixons. Nous pouvons tout faire faire aux images. Tout ce dont nous avons besoin, c'est d'un œil, un cerveau, un appareil photo, un téléphone, un ordinateur, un scanner, un point de vue. Et, lorsque nous n'éditons pas, nous créons. Nous créons plus que jamais, parce que nos ressources sont illimitées et les possibilités infinies. L'Internet est plein d'inspirations, du profond, du beau, du dérangeant, du ridicule, du trivial, du vernaculaire et de l'intime. Nos petits appareils de rien du tout,

²⁴¹ Nous aborderons plus explicitement cette transformation technologique dans une partie ultérieure s'intitulant « De l'argentique au numérique. ».

capturent la lumière la plus vive comme l'obscurité la plus opaque. Ce potentiel technologique a des répercussions esthétiques. Il change l'idée que nous nous faisons de la création. Il en résulte des travaux qui ressemblent à des jeux, qui transforment l'ancien en nouveau, réévaluent le banal. Des travaux qui ont une histoire, mais s'inscrivent pleinement dans le présent. Nous voulons donner à ces travaux un nouveau statut. Car les choses seront différentes, à partir de maintenant...²⁴² »

L'avènement des nouvelles technologies numériques et notamment la croissance du Web 2.0 permettent à des milliards d'utilisateurs amateurs de stocker tout type d'informations, de les distribuer autant aux intimes qu'à un cercle élargi de personnes partageant les mêmes passions et surtout d'interagir avec d'autres utilisateurs. Ces évolutions rendent accessible un nombre incommensurable d'images de toutes sortes : amateurs ou professionnelles, récentes ou anciennes, de bonne ou de mauvaise qualité, etc. Elles offrent un renouvellement de matière et d'outils pour les jeunes artistes que n'avaient pas au départ les Relecteurs d'images – rappelons-le, ces derniers ont débuté leur carrière artistique avec les outils de l'imprimerie, de l'argentique et le matériau du papier imprimé. Cette facilité de partage d'informations engendrant un phénomène participatif intense met aussi à disposition des images du présent n'ayant pas été filtrées, et favorise la diffusion instantanée des images. André Gunthert analyse ce phénomène dans son article *L'œuvre d'art à l'ère de son appropriabilité numérique* :

« La créativité du remix se nourrit des lacunes du droit et des outils du contrôle. Mais ces conditions font du Web l'un des rares espaces publics où l'appropriation collective est possible, communément admise, voire encouragée²⁴³. »

²⁴² Clément Chéroux, Joan Fontcuberta, Erik Kessels, Joachim Schmid, Martin Parr, *Manifeste, From Here On*, Rencontres d'Arles, Photographie, 2011.

²⁴³ André Gunthert, « L'œuvre d'art à l'ère de son appropriabilité numérique », *Les Carnets du BAL n°2 : L'image déjà là. Usages de l'objet trouvé, photographie et cinéma*, Le BAL / Images en manœuvres éditions, Paris, 2011, p. 137-149.

Mais cet espace de liberté ne permet pas à lui seul de comprendre un tel engouement collectif. On peut supposer que ce flux du Web crée, pour certains, une sorte d'urgence à traiter toutes ces informations du quotidien qui affluent en continu. André Gunthert le remarque d'ailleurs en soulignant qu'il existe une « réactivité instantanée » due aux phénomènes viraux. Cela engendre des formes de créations parodiques collectives dont l'objectif est d'attirer le maximum d'attention afin d'être à nouveau partagées. André Gunthert souligne que les artistes de la nouvelle génération n'hésitent pas à remixer et à parodier ces usages amateurs « dans un jeu perpétuel du second degré qui finit par être perçu comme la signature du média²⁴⁴. » Dans un autre article consacré à ces pratiques du partage, André Gunthert désigne ces nouvelles pratiques artistiques en tant qu' « esthétique de l'appropriation » :

« L'esthétique de l'appropriation fait des manifestations de la viralité un principe autoréalisateur. Un objet copié, détourné ou imité est une invitation à poursuivre le jeu. Le nombre et la variété des reprises comptent plus que leur source, à laquelle elles se superposent, dans un buzz qui mêle l'original et la copie²⁴⁵. »

Il s'agit d'un véritable travail exponentiel de recyclage des milliards d'images circulant sur le Web sous la forme de nouvelles appropriations.

L'exposition *From Here On* présentait toutes sortes de projets explorant les multiples possibilités qu'offrent ces nouveaux outils. Les projets exposés ne restituent pas telles quelles toutes les images collectées, la plupart des artistes jouent avec les outils de capture d'écran, avec des logiciels de traitement d'images tel que Photoshop afin par exemple de réaliser des incrustations caricaturales à la manière de Thomas Mailaender qui ajoute son visage ou son corps dans des paysages existants en des situations extrêmes pour l'être humain. La série de ses photomontages intitulée « Tourisme extrême » (Cf. annexes, figures 90 à 92) montre par exemple l'artiste en train de surfer sur de

²⁴⁴ André Gunthert, Op., Cit., p. 147.

²⁴⁵ André Gunthert, « La culture du partage ou la revanche des foules », in Hervé Le Crosnier (dir.) *Culturenum. Jeunesse, culture et éducation dans la vague numérique*, Caen, C & F Editions, 2013, p. 163-175.

la lave en fusion avec ironie. Ce phénomène de retour au détournement dans de nombreux projets amateurs et artistiques est facilité par la démultiplication d'informations facilement manipulables. Avec l'apparition de ces formes dématérialisées, il devient difficile pour un amateur de reconnaître la prise de vue originale et ses modifications tant la facilité d'usage des logiciels actuels permet de transformer les images sans trace visible. Bien sûr, la retouche existait déjà en photographie argentique, mais d'une part, elle était beaucoup plus complexe et fastidieuse, d'autre part, elle laissait des traces repérables à l'analyse des supports dans la plupart des cas.

Aussi les nouvelles technologies numériques permettent aujourd'hui de cartographier le monde dans ses moindres détails, mais elles possèdent encore des imperfections que les artistes s'amusent à relever au gré de leurs projets. Avec *NATO Storage Annex, série Dutch Landscapes* (Cf. annexes, figure 86), l'artiste belge Mishka Henner travaille à partir de Google Earth et s'intéresse particulièrement à détecter les zones que censurent les gouvernements afin de dissimuler des terrains militaires ou des bâtiments officiels par exemple. Ces zones sont masquées par des opérateurs employés dans chaque pays. De la sorte, quand les Pays-Bas utilisent un brouillage en forme de camouflage de l'armée, la France, quant à elle, choisit l'hyperpixellisation ; et d'autres pays laissent de grandes taches blanches éliminant ainsi toute une partie du paysage.

Toutes ces formes relèvent de ces nouvelles technologies que les artistes s'attachent à mettre en lumière pour en détourner les possibilités et les défauts. Mais pour en revenir aux formes qui nous intéressent plus particulièrement dans cette thèse, à savoir la collecte d'images existantes dans l'objectif d'une rediffusion sans en modifier la représentation, il est tout à fait intéressant de constater que les images choisies ne relèvent plus du tout de la même typologie que dans la génération des Relecteurs d'images. Kurt Caviezel, par exemple, s'amuse à collectionner des images provenant de webcams en accès public dans le monde entier. Il réalise des captures d'écran d'instantanés surprenants, quand la queue d'un pigeon oblitère la vue ou lorsque un insecte passe devant l'objectif de la caméra, dans son projet *Animals* (Cf. annexes, figures 87 et 88), par exemple. A la différence des générations précédentes,

l'artiste n'a plus besoin de sortir de chez lui pour trouver ses images. Mais ce qui change réellement avec les réseaux sociaux et les sites de partage d'images réside dans la nature même des images mises à disposition. La sphère de l'intimité s'y dévoile et devient accessible à qui sait chercher. Le terme « extime » est fréquemment employé pour désigner ces pratiques du dévoilement public de l'intimité. L'écrivaine Annie Ernaux note qu'à travers le journal *extime* : « [...] on se découvre soi-même davantage en se projetant dans le monde extérieur que dans l'introspection du journal intime²⁴⁶. »

Les réseaux sociaux tels que Facebook, Flickr, Google+, etc. permettent justement cette extension du soi vers le monde. C'est pourquoi ces images de l'intimité – qui durant la période de l'imprimé circulaient dans des réseaux en cercle privé et par conséquent restreints à un nombre limité de regardeurs – sont mises à disposition de manière aussi proéminente. Un autre collectionneur présent dans l'exposition *From Here On*, Frank Schallmaier, explore ces pratiques de l'« extime » en collectant des centaines d'images de pénis photographiés à côté d'objets permettant d'en prendre la mesure. Cette collection particulière reflète les nouvelles tendances de l'Internet dont notamment la multiplication des sites de rencontres, des réseaux sociaux et des blog personnels dans lesquels les internautes n'hésitent plus à exposer leurs corps afin de mieux séduire. Le sexe, le voyeurisme, l'« extime », la vie privée, le « selfie » (autoportraits photographiques pris bras tendu) produisent ces nouvelles images que l'on trouve aujourd'hui abondamment sur Internet. A la différence des Relecteurs d'images qui s'intéressent davantage aux images du passé, la nouvelle génération réalise une sorte d'inventaire du présent et de l'instantané symbolisant l'ère actuelle. Il existe un réel empressement de ces jeunes artistes à collecter des images qui vont disparaître demain, mais aussi un effet de mode qui passe rapidement : aujourd'hui le « selfie », demain il sera question d'autre chose et les artistes à l'instar des sociologues, relèvent ces pratiques.

La nouvelle génération d'artistes iconographes agit comme s'ils étaient de véritables recycleurs d'images de l'époque postindustrielle. Le Manifeste

²⁴⁶ Annie Ernaux, « Avant propos », in *Journal du dehors* (1993), Gallimard, coll. « Folio », 2008, p. 10.

d'Arles énonce d'ailleurs l'idée d'une écologie numérique. Il ne s'agit plus de s'attarder sur le passé, mais bien sur le présent. Le monde des médias actuel produit en un jour ce qui était difficilement faisable en un an au début du siècle dernier. Il en résulte une sorte d'urgence à traiter cette matière inépuisable, mais l'entreprise est à ce point incommensurable qu'il en devient difficile de favoriser la subtilité. Les pratiques d'aujourd'hui se jouent des nouvelles représentations du monde et des usages extravagants des médias par les médias eux mêmes et par leurs usagers. C'est pourquoi le mode parodique, le second degré, la satire sont favorisés par les artistes de la nouvelle génération. En ce qui concerne les représentations, il ne s'agit plus de traiter des images centrées sur l'être humain, mais plutôt sur un monde qui tend à se déshumaniser au profit du perfectionnisme, de l'hybridation des corps en objet de désir, de l'effacement des visages, des contextes, des espaces, etc. Bien sûr, il existe toujours des représentations des thèmes qui intéressent les Relecteurs d'images : la vie de famille, les vacances, la danse, l'architecture, etc., mais cette typologie d'images ne correspond plus au monde actuel. La génération émergente d'artistes a sans doute besoin de digérer cette nouvelle société connectée. André Gunthert rappelle à ce propos que :

« L'appropriation est le ressort fondamental sur lequel repose l'assimilation de toute culture, formée par l'ensemble des pratiques et des biens reconnus par un groupe comme constitutifs de son identité. Elle fournit depuis des temps immémoriaux la clé de la viralité des cultures, leur mécanisme de reproduction²⁴⁷. »

On peut en conclure qu'autant la génération des Relecteurs d'images est arrivée à l'apogée de l'assimilation de la culture de la reproductibilité mécanisée des images – et par conséquent il en ressort un art davantage mature, subtil, fluide et à l'aise avec le médium de l'imprimé – ; autant cette nouvelle génération défriche, dégrossit les tenants et les aboutissants d'une culture du numérique émergente qui se cherche encore.

²⁴⁷ André Gunthert, « L'œuvre d'art à l'ère de son appropriabilité numérique », Op. Cit.

3. Une « signature relationnelle »

Maintenant que nous avons vu les ascendants et les descendants artistiques des Relecteurs d'images, il nous reste à établir les relations de « parenté » artistique qui s'établissent, plus ou moins, entre eux-mêmes – et d'en étudier la formation et le déploiement. Pour cela, la notion de « signature relationnelle », développée dans le domaine de la sociologie des interactions à partir des recherches et écrits d'Alexis Ferrand, peut être un outil utile pour comprendre comment, au delà des spécificités artistiques des Relecteurs d'images que nous avons abordées dans le premier chapitre, il existe une forme commune qu'ils partagent.

On appelle « signature relationnelle » le processus d'indexation d'un contenu cognitif par des particularités de la relation où ce contenu a été formé. Il devient important de comprendre en quoi l'aspect générationnel tend à rassembler un certain nombre de points communs entre des individus, susceptible d'avoir un impact sur leur travail et sur leurs influences réciproques. Les outils de la sociologie des relations interpersonnelles permettent d'étudier ces influences réciproques à travers un groupe d'individus. Lors des entretiens réalisés avec la sélection d'artistes de ce corpus, il s'est avéré que la majorité des Relecteurs d'images se connaissaient plus ou moins bien. Il s'agit ici de démontrer en quoi il s'agit d'une génération d'artistes cohérente et qu'il est possible de déterminer à travers une signature relationnelle.

En France, lorsque l'on visite les expositions actuelles d'art contemporain liées à ce phénomène de relecture des images, il n'est pas rare de retrouver les mêmes artistes présentés en même temps dans des expositions organisées par différents commissaires. Depuis plus d'une décennie, les noms d'Éric Baudelaire, de Ludovic Burel, d'Hervé Coqueret, de documentation céline duval, d'Aurélien Froment, de Pierre Leguillon, de Mathieu Pernot, d'Eric Watier, pour ne citer qu'eux, circulent dans la sphère du monde de l'art (Centres d'art, Frac, galeries, Biennales d'art, foires, etc.). Si à ce jour, l'influence institutionnelle du monde de l'art sur la création a bien été étudiée par certains sociologues tels que Howard Becker, Nathalie Heinich, Raymonde

Moulin ou Harrison White, il existe encore peu d'écrits sur les interactions des artistes entre eux et sur leur influence réciproque dans leur démarche personnelle. Ces liens artistiques constituent un terrain privilégié de rencontres, d'échanges et de collaborations qui enrichissent la création et la production d'œuvres nouvelles et qui les inscrivent dans une génération artistique à part entière. Une relation préexistante pourra être à l'origine d'une collaboration ou parfois, c'est la similarité des démarches qui causera l'émergence d'un lien, soit de manière directe, soit à l'occasion d'un événement artistique, créateur d'un contexte de rencontre. Il sera donc question d'étudier comment les relations marquantes entre ces artistes ont pu produire une influence sur leur orientation artistique, leur démarche et leur production, créant cette « famille » de Relecteurs d'images, tout en préservant la singularité de chacun.

Lors des entretiens réalisés avec les artistes de ce corpus dont la démarche artistique est emblématique de ces nouvelles pratiques de collecte et de rediffusion d'images photographiques existantes, il s'est avéré que la majorité d'entre eux avait entre trente-cinq et cinquante ans. Cet écart correspond tout à fait à l'amplitude d'une génération. C'est à partir de ces entretiens qu'il a été possible de déterminer les points communs et les singularités propres à chaque démarche artistique, de reconstituer le parcours des artistes depuis leur formation et d'en dessiner le réseau interpersonnel et l'univers de référence (c'est-à-dire qu'il a été question de savoir si ces artistes mentionnaient ou non les mêmes sources de références lorsqu'ils citaient d'autres artistes). L'approche qualitative de ces entretiens permet de faire émerger des histoires d'interactions entre les artistes, d'en déterminer l'intensité et les implications dans leur travail.

a. Analyse des flux cognitifs

L'ensemble des artistes de ce corpus évoque un rapport passionné aux images et plus particulièrement à l'image photographique. Pour la plupart, cette fascination remonte à l'enfance (Hervé Coqueret, Céline Duval, Eric Watier) et a souvent donné lieu à des collectes – collections d'images comme chez presque tous les enfants de leur génération (celle des années quatre-vingt). Cette collecte d'images s'est opérée pour la plupart d'entre eux en plusieurs étapes. Tout d'abord sous la forme imaginaire, certains reproduisaient ces images mentales en les dessinant ou en les retrouvant dans les images existantes. D'autres ont directement reconstitué ces images mentales en créant eux-mêmes des photographies correspondant à ces images ou alors en les retrouvant parmi les images collectées. Au moyen de ces exercices de reproduction, leur regard s'est affiné afin de lire au-dedans des images et leur pratique de collecte s'est professionnalisée. Cette observation méticuleuse des images photographiques leur permet d'entrevoir les rapports formels et informels qui existent entre elles, de créer de nouvelles connexions ou encore de les faire dialoguer. Certains artistes de ce corpus se sont rencontrés à l'Ecole Supérieure des Beaux-arts de Nantes (Hervé Coqueret, Céline Duval, Régis Perray et Pierre Leguillon, même si ce dernier n'a pas fait ses études dans cette école). La nature cognitive et empirique de leur relation leur a permis de jouer avec cette matière et de chercher dans l'histoire de l'art ce qui existait déjà dans le domaine de l'emprunt d'images. Comme nous venons de le voir, des surréalistes, aux appropriationnistes, situationnistes, conceptualistes et bien d'autres encore, l'image photographique n'a cessé d'être interrogée par des générations entières à des époques différentes. Cette base constitue l'héritage référentiel commun sur lequel les artistes de nouvelle génération peuvent s'appuyer. Ainsi, dans cet univers de référence partagé, plusieurs figures emblématiques se détachent, on l'a vu, comme l'artiste allemand Hans-Peter Feldmann, à plusieurs reprises évoqué comme un « père spirituel » ; ou encore l'historien d'art allemand Aby Warburg, l'« arrière grand père ». Cette manière de penser l'univers de référence en tant que lien de filiation est caractéristique de l'appropriation des références communes par le

groupe. Dans cette recherche de filiation référentielle, Pierre Leguillon joue un rôle car il a partagé ses sources de référence avec la plupart des personnes du groupe. Il est sensiblement plus âgé que les autres, il a donc potentiellement plus d'acquis à partager. Mais il est également un élément arrivé tardivement dans le « groupe nantais », il a pu partager et ouvrir au groupe ses autres réseaux personnels. Enfin, artiste chercheur et érudit, Pierre Leguillon a exercé une influence sur les autres membres du groupe, grâce à la transmission d'autres champs référentiels. La plupart des artistes interrogés ont connu par exemple le travail d'Aby Warburg par son intermédiaire. Plusieurs membres du groupe admettent qu'il a pu les encourager à continuer dans ce travail sur les images. Céline Duval maintient également une forme d'influence sur les autres membres en les stimulant sur leur collecte d'images. Grâce à son métier d'iconographe, elle a été amenée à observer, analyser et manipuler des milliers d'images de toutes sortes. Elle leur envoie régulièrement les images qui correspondent à leurs recherches. Régis Perray, qui s'intéresse particulièrement aux images de sols, reçoit ainsi des images de Céline Duval et de Pierre Leguillon. Même s'il se réserve ensuite le droit d'intégrer ou non ces images dans ses œuvres, cette stimulation opère une relation d'influence qui l'encourage à continuer la création à partir d'images.

Ces échanges généreux, amicaux et ludiques, permettent aux artistes de capitaliser des connaissances communes qui les influencent à différents titres dans leur démarche artistique. Cette économie du partage s'opère à travers des flux cognitifs que le groupe va manipuler et échanger formant par la suite un univers de référence commun. Regardons maintenant plus précisément cet univers.

b. Analyse de l'univers de référence

Parmi tous les noms de ces références citées par les artistes Relecteurs d'images lors de leur entretien, quarante et un sont des artistes, trente-deux, des artistes dont la pratique artistique questionne à un niveau ou à un autre l'appropriation d'images ; seize, des professionnels de l'art ; douze, des photographes ; onze, des chercheurs universitaires. Les Relecteurs ont aussi cité, dans une moindre mesure, des graphistes, des cinéastes et des architectes. La proportion des artistes nommés (soixante-treize en tout) montre bien à quel point les artistes favorisent un univers de référence tourné vers les pairs et plus particulièrement vers les pairs dont la pratique est similaire. Les professionnels de l'art cités correspondent à des individus qui ont exposé les artistes « iconographes », et avec qui les liens relationnels forts ont permis des échanges cognitifs particulièrement stimulants.

Parmi les cent trente-huit références citées par l'ensemble de l'échantillon, vingt-quatre se distinguent nettement en étant mentionnées par au moins trois artistes. Vingt-et-une de ces vingt-quatre références concernent des artistes dont la pratique de collecte d'images ou d'objets empruntés prédomine dans leur démarche artistique ou a été importante à un moment ou un autre dans leur travail. Cela confirme l'importance des pairs dans le champ référentiel des artistes. Deux sont des chercheurs qui ont particulièrement étudié les phénomènes de montage des images : Aby Warburg et Georges-Didi Huberman ; et une, professionnelle du monde de l'art, s'intéresse de près aux phénomènes de la reproductibilité des images : Sylvie Boulanger. Il est dès lors intéressant de constater que les références les plus souvent citées concernent toutes directement les démarches artistiques des artistes de l'échantillon. Hans-Peter Feldmann est la référence la plus citée (dix fois sur les onze artistes interrogés). Viennent ensuite Richard Prince dont la démarche est emblématique des « appropriationnistes » (six fois), Jean-Luc Godard qui interroge les images fixes et cinématographiques par le biais du montage (cinq fois) et Georges Didi-Huberman, qui est un grand théoricien des images, spécialiste d'Aby Warburg et défenseur de la connaissance par le montage

(cinq fois). Ils bénéficient tous d'une reconnaissance internationale, dans et au-delà du monde de l'art.

Céline Duval mentionne à elle seule l'ensemble des vingt-quatre références, ce qui confirme encore une fois son rôle prédominant dans l'ensemble de l'échantillon. Pierre Leguillon (dix-neuf) et Hervé Coqueret (treize) partagent en grande partie cet univers de référence. Il est à noter que le « groupe nantais » se distingue des autres en cumulant beaucoup plus de références communes. Malgré tout, Éric Baudelaire, Ludovic Burel et Éric Watier se rapprochent du groupe en citant plusieurs des références communes au groupe. Le fait qu'il s'agisse de ce trio particulièrement n'est pas anodin puisqu'il s'agit de trois artistes issus de l'université. Eric Watier a obtenu un doctorat en Arts-plastiques et Eric Baudelaire en Sciences-politiques ; Ludovic Burel quant à lui continue actuellement une thèse en Art et littérature.

Le fait que ces liens soient forgés durant leurs études ou à travers leurs activités artistiques, et basés sur une culture commune importante et des rencontres ponctuelles confirme l'existence d'une sorte de terreau commun – même s'il ne s'agit pas d'un mouvement constitué.

c. Une « Signature relationnelle » constitutive d'un « groupe »

Le sociologue, spécialiste des réseaux interpersonnels, Alexis Ferrand parle de « signature relationnelle » de l'opinion²⁴⁸ afin de démontrer qu'un individu peut développer des opinions distinctes en fonction du réseau dans lequel elles émergent. De la sorte, l'individu peut formuler une opinion distincte s'il est amené à interagir avec un autre réseau relationnel. Cette hypothèse interactionniste permet dans le cas présent de comprendre comment chacun des éléments d'un groupe peut à la fois influencer les autres membres et être influencé par eux. Les membres construisent ensemble leur univers de référence à travers leurs échanges et ainsi produisent une pensée commune novatrice. De la sorte, même si on ne peut pas véritablement nommer les Relecteurs d'images en tant que collectif d'artistes, ni parler de courant ou de mouvement artistique, il est clair qu'à un moment donné de leur histoire interpersonnelle, ce groupe social a développé une « signature relationnelle » nourrie de l'apport de chacun, de partages, d'échanges et qui lui est particulière. Ce qui a réuni le « groupe nantais » par exemple était cet intérêt commun pour la collecte d'images et les jeux d'appropriation, mais il n'existe aucune existence officielle, aucune trace de ces interactions parce que justement il ne s'agit pas d'un collectif. Selon l'hypothèse d'Alexis Ferrand, chacun des individus du groupe a mémorisé à la fois le souvenir du contenu de la relation et le souvenir des interactions particulières. Plusieurs des acteurs du groupe ont relaté dans les entretiens, des rencontres amicales dans lesquelles ils emportaient leurs collections d'images et où ils s'amusaient à faire des associations iconographiques improbables. Le contenu de la relation dans ce cas est bien la collecte d'images et l'interaction particulière en est le jeu et la convivialité qui en découle. Cette mémorisation du lien constitue la « signature relationnelle » et est d'autant plus forte que l'intensité des relations amicales et intimes l'était également. Cette mémorisation collective n'empêche pas le cheminement personnel des individus, qui par ailleurs sont inscrits dans d'autres réseaux sociaux. C'est ce qui explique qu'à travers le temps et bien

²⁴⁸Alexis Ferrand, *Appartenances multiples. Opinion plurielle*. Lille, Presses du Septentrion, 2011.

que ces relations se soient plus ou moins dispersées, il demeure des traces de cette signature par laquelle l'individu s'est construit. C'est pourquoi ces artistes ont continué de faire grandir le cercle en y intégrant d'autres artistes au fur et à mesure des rencontres et des expositions auxquelles ils participent. Car si l'on peut véritablement parler de « signature relationnelle » pour les Relecteurs d'images, il n'en demeure pas moins que chacun a défini et développé sa singularité. On peut alors émettre l'hypothèse que cette singularité s'est construite grâce à la connaissance des territoires cognitifs des uns par rapport aux autres. Cette position singulière se traduit esthétiquement, comme nous l'avons montré précédemment, par la différence des images empruntées, par les sujets traités, par la manière de concevoir leurs dispositifs, etc.

Les Relecteurs d'images se connaissent tous et synthétisent à eux seuls une génération d'artistes dont à la fois les références historiques communes et ces relations interactives qu'ils ont liées entre eux, permet de les identifier à travers cette « signature relationnelle ». Cette dernière confirme bien la possibilité de reconnaître en eux un groupe spécifique. Et même s'il ne se sont pas d'eux mêmes constitués en un « mouvement » (l'époque n'incite plus vraiment à ce type de posture), il est néanmoins pertinent de les nommer « Relecteurs d'images » en tant qu'artistes dont les pratiques de collecte, d'association et de rediffusion correspondent à une génération particulière entre deux époques distinctes.

Il devient important de comprendre en quoi les profondes modifications techniques d'une part et les enjeux nouveaux qui en découlent, d'autre part, ont fait basculer les pratiques de l'image d'un monde à un autre et comment les Relecteurs d'images appréhendent ce passage révolutionnaire. Cela nous permettra de saisir avec davantage de précision les spécificités de cette génération d'artistes Relecteurs d'images.

B. DEUX EPOQUES TECHNIQUEMENT OPPOSEES

« Comme l'eau, comme le gaz, comme le courant électrique viennent de loin dans nos demeures répondre à nos besoins moyennant un effort quasi nul, ainsi serons-nous alimentés d'images visuelles ou auditives, naissant et s'évanouissant au moindre geste, presque à un signe²⁴⁹. »

Paul Valéry, en 1928, émettait ces prédictions à partir de l'exemple de la musique enregistrée ; mais après la radio puis la télévision, le développement des ordinateurs personnels et d'Internet lui donne amplement raison.

La reproductibilité technique exponentielle de la photographie est au cœur des pratiques artistiques des Relecteurs d'images. Cette rapidité de production et de diffusion permet un recyclage des images de tous genres. Ce phénomène s'accélère avec le numérique qui offre une production et une diffusion quasiment en instantané. Au delà de cette rapidité, l'avènement du numérique et des technologies qui en découlent bouleverse l'appréhension des images à tel point que la société toute entière n'en est pas restée indemne, jusqu'à même douter de la nature photographique des images inscrites numériquement. En octobre 2011, André Gunthert introduit son article « L'œuvre d'art à l'ère de son appropriabilité numérique²⁵⁰ », en faisant allusion au très célèbre texte de Walter Benjamin : « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique²⁵¹ », avec le constat du passage entre deux époques. A l'époque de Walter Benjamin, il s'agissait du passage d'une culture bourgeoise de l'unicité de l'œuvre d'art « au règne des industries culturelles²⁵² » grâce à la photographie et au cinéma. Si l'on considère la première révolution induite par l'avènement de la photographie et la seconde par les nouveaux moyens de reproduction technique et leur accélération tout au long des dix-neuvième et vingtième siècles, il semblerait qu'avec le numérique nous soyons arrivés à une nouvelle révolution. Ce nouveau passage, que

²⁴⁹ Paul Valéry, « La conquête de l'ubiquité », in *Œuvres* (éd. J. Hytier), Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1960 (1928), t. II, p. 1284-1285.

²⁵⁰ André Gunthert, « L'œuvre d'art à l'ère de son appropriabilité numérique », in *L'Image déjà là. Usages de l'objet trouvé photographie et cinéma*, Les Carnets du BAL n°2, Le BAL / Images en manœuvres éditions, Paris, 2011, p. 136 – 149.

²⁵¹ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *Op.*, Cit.

²⁵² André Gunthert, *Op.*, Cit., p. 137.

décrivent André Gunthert mais également tout un ensemble de chercheurs en sciences de l'information et cultures visuelles, concerne les outils du numérique qui ont envahi progressivement la majorité des foyers et des infrastructures du monde entier. Louise Merzeau rappelle en quoi les révolutions techniques impliquent des bouleversements internes aux sociétés :

« L'émergence d'un nouveau système technique induit des déplacements d'ordre culturel, dès lors qu'il modifie l'économie des traces où se définissent nos croyances et nos repères spatio-temporels²⁵³. »

Cette nouvelle révolution des usages de l'information en général et particulièrement ceux des images photographiques qui nous intéressent ici, transforme profondément le régime de vérité que plusieurs générations de chercheurs avaient mis tant de temps à décrypter afin de rendre palpable la spécificité de la photographie au regard d'autres formes de représentations²⁵⁴.

Il s'agira donc dans cette partie de comprendre en quoi ces changements techniques bouleversent les pratiques des Relecteurs d'images et, en conséquence, comment il est possible de déterminer une génération spécifique d'artistes liée à cet entre-deux technologique particulier. En effet, d'une part l'arrivée de nouveaux outils change le processus même de leur création et d'autre part, plus fondamentalement, cela peut dans certains cas remettre en cause leur pratique même. Il s'agira de comprendre également comment les Relecteurs d'images adoptent des stratégies en adéquation avec le passage entre un monde en déclin et le début d'une nouvelle ère. Comment les Relecteurs d'images abordent-ils la transition allant de l'argentique au numérique ? Qu'en est-il de leur attachement aux images imprimées dans le contexte d'une société qui favorise la dématérialisation ? Et concernant leur pratique de reprise d'images existantes, en quoi les modes de copie d'images évoluent-ils ?

²⁵³ Louise Merzeau, « Des images à écrire », in *Médiamorphoses n°2*, dossier Quand les images rencontrent le numérique, INA, 2001, p. 50.

²⁵⁴ Voir à ce propos la partie sur les signes du troisième chapitre de cette thèse.

1. De l'argentique au numérique

Les évolutions successives des technologies photographiques ont dans une large mesure, fait évoluer la pratique et l'usage de la photographie. A chaque nouveauté ses contraintes, ses spécificités, qui offrent de nouveaux regards sur la société et les évolutions artistiques. C'est pourquoi il est ici important de comprendre en quoi ces évolutions technologiques des modes d'apparition des images ont permis de faire évoluer les pratiques artistiques également pour les artistes qui les collectent. Avant l'arrivée des technologies du numérique, les images étaient diffusées principalement sous la forme d'imprimés sur des supports papiers, cartonnés ou parfois sur des objets et plus rarement sous forme de projection sur des écrans de cinéma pour l'image en mouvement ou chez soi avec les diapositives ou les films super 8 par exemple. Dans les deux cas, les modes d'enregistrement de l'image photographique relevaient de l'empreinte chimique sur un négatif ou un positif (diapositive) qu'il était possible de matérialiser par l'impression ou par le biais du passage de la lumière qui projetait l'image sur un écran. L'avènement du numérique bouleverse considérablement la chaîne de production, de diffusion et de réception des images photographiques. Car la révolution du numérique invente de nouveaux outils de prise de vue, de stockage d'informations, de lecture de celles-ci et corollairement de perception. Ces technologies numériques créent un nouveau monde virtuel qui englobe les strates de la société.

Nous ne nous intéressons pas ici à l'émergence d'un art numérique dont la création des images s'opère essentiellement de et par les outils d'encodage n'ayant plus rien à voir avec l'aspect chimique, mais davantage à une culture informationnelle à l'ère du numérique. En ce sens, il s'agit d'observer comment les productions et les archives photographiques à la fois s'adaptent à ces outils et comment les nouvelles technologies d'enregistrement modifient profondément la culture analogique.

a. Un régime de vérité bouleversé ?

Comme nous l'avons évoqué précédemment, l'apparition de la photographie enregistrée numériquement et l'usage de logiciels de retouche d'image, pose déjà des interrogations quant au régime de vérité. Mais les Relecteurs d'images ne travaillent pas directement sur la prise de vue numérique. Les images qui les intéressent peuvent provenir du digital comme du numérique, elles peuvent être imprimées directement depuis la pellicule ou avoir subi des retouches. Avec le numérique, ce qui évolue considérablement dans le cadre de leur pratique de collecte d'images, réside en ce qu'il devient impossible de savoir exactement la référence, la provenance ou la source des informations. Les images se propagent chaque jour sur Internet sans qu'il ne soit mentionné ni titre, ni auteur, ni lieu, etc. La révolution du numérique bouscule les régimes de vérité des images et en ce sens, cela questionne aussi les choix de collectes des Relecteurs.

A propos des images d'Abou Ghraib, Louise Merzeau confronte ces nouveaux usages de la photographie aux caractéristiques de l'ère du numérique montrant ici que la photographie n'a rien perdu dans son rapport à la réalité. Les photographies issues d'appareils numériques deviennent pour elle des images « analogico-numériques », c'est à dire qu'« On ne bascule pas radicalement de l'indice au code : on introduit du code dans l'indice²⁵⁵. » L'ère du numérique n'altère pas la valeur indicielle des images enregistrées puisque la photographie résulte toujours d'une capture de la réalité. Si l'ère du numérique a généré de nouvelles formes d'images telles que les images de synthèse par exemple et qu'il est désormais possible de manipuler des photographies comme jamais l'ère de l'argentique ne l'a à ce point permis, il en demeure néanmoins que l'optique des appareils numériques photographie et capte toujours la lumière à partir des objets présents face à eux. La particularité d'inscription chimique de ces traces de la réalité s'est transformée en codage

²⁵⁵ Louise Merzeau, « Photographies numériques : pour un espace public de la mémoire », in *Politiques de la photographie du corps*, sous la direction de Catherine Couanet, François Soulages et Marc Tamisier, Editions Klincksieck, coll. L'image & les images, 2007, p. 175.

numérique, mais il s'agit d'encodages générés d'après la photosensibilité des capteurs des appareils numériques. L'optique des appareils réflexes numériques reste la même que pour l'argentique, seulement l'inscription des informations passe de l'empreinte sur la pellicule à l'encodage informatique des données visuelles captées. De la sorte, une image photographique mémorisée sur une carte, un ordinateur, un cédérom ou encore un disque dur, lorsque celle-ci n'a pas été retravaillée par des logiciels, peut encore relever du régime de croyance du « ça-à-été » barthésien. Louise Merzeau souligne que la véritable évolution du numérique et de toutes les technologies qui en découlent, se situe davantage dans une accélération des rythmes de recyclage et de monumentalisation des images et surtout en une « *mémoire-réseau* [...] qu'aucune institution n'est plus en mesure de contenir ou de surplomber²⁵⁶. » Cet effet exponentiel de la viralité des contenus numériques sur le web 2.0 relève en art d'une esthétique des flux que l'on a évoquée dans la partie sur la filiation. La nouvelle génération d'artistes iconographes s'est en effet complètement accaparée ces usages viraux des contenus numériques. Les images circulent à travers des flux continus d'informations non triées, non vérifiées, non identifiées et c'est sans doute à cet endroit que le régime de vérité semble fragilisé.

« La photographie numérique bouleverse donc les régimes de vérité, non parce qu'elle suspend toute référence à une réalité, mais parce qu'elle déporte cette référence dans le jeu des connexions et des contaminations. Quand toute photographie est techniquement *dubitable*, l'irréfutable n'est plus dans telle ou telle empreinte, mais dans la réverbération mémorielle qui fait de chaque image la trace d'une autre image²⁵⁷. »

Comme le souligne Louise Merzeau, ce « jeu des connexions et des contaminations » déporte des informations dont la référence est effacée la plupart du temps. Les images diffusées sur Internet ne font plus référence à leur contexte d'apparition, mais davantage au déploiement d'autres images

²⁵⁶ Louise Merzeau, Op. Cit., p. 176.

²⁵⁷ Ibid.

similaires. C'est ainsi que l'on observe de plus en plus de mimétisme des images en fonction des effets de mode comme par exemple actuellement la mode des « selfies ». A ce propos, Eric Watier souligne dans *Il n'y a pas d'images rares* qu' « Une image reproduit toujours une image²⁵⁸. » En ce sens, il n'est plus question de quête de l'origine, mais bien de comprendre en quoi la culture des images fait référence pour ses usagers. Il ne s'agit plus de douter de l'aspect indiciel des photographies, mais de leur provenance et de leur référence. A ce propos, André Gunthert ajoute que : « Les ressorts de l'authenticité photographique ne sont plus comme autrefois la technique, la lumière ou l'empreinte, mais le témoignage, l'expérience et la conversation²⁵⁹. » En ce sens, la révolution du numérique dans l'appréhension des images concerne davantage les technologies de la connectivité et des nouvelles possibilités d'interactions, le phénomène de viralité et de partage sans citation de la référence d'origine des informations que la question de l'indice.

Les Relecteurs d'images oscillent entre ces deux régimes de vérité afin d'en formuler une sorte d'histoire du visuel, qui finalement, s'est toujours amusée des relations entre le réel et le fictionnel. Lorsque documentation céline duval collectionne des cartes postales de vacances sur lesquelles apparait en premier plan une sorte de bouquet floral, elle signale en quelque sorte une pratique historique des usages de la carte postale. Mathieu Pernot relève de la même manière cette histoire parallèle de la photographie mise en carte postale à travers la colorisation artificielle des photographies en noir et blanc des grands ensembles. Evidemment, ces trucages sont grossièrement réalisés et n'interfèrent pas avec l'aspect indiciel des photographies d'origine puisque la démarcation reste visible. La version numérique de ces pratiques pourrait en être la série de montages numériques « Tourisme extrême » (Cf. annexes, figures 90 à 92) de Thomas Mailaender dans lesquels l'artiste appose son propre portrait, habillé selon les clichés du touriste balnéaire, dans des photographies de paysages naturels extrêmes inaccessibles pour l'être humain.

²⁵⁸ Eric Watier, *Il n'y a pas d'images rares* (Aphorisme pour un manifeste ridicule), in <http://www.ericwatier.info/textes/il-ny-a-pas-dimages-rares-3/>. Consulté le 14 mai 2014.

²⁵⁹ André Gunthert, « Les nouveaux chemins de l'authenticité photographique », in *Études photographiques*, 31 | Printemps 2014, mis en ligne le 11 mars 2014.
URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/3380>. Consulté le 14 mai 2014.

Ludovic Burel est sans doute le Relecteur d'images qui s'est le plus intéressé à la culture numérique. Ses premiers projets consistaient à plagier complètement des sites Internet par exemple. Malheureusement, ils ne sont plus visibles aujourd'hui, mais l'artiste anticipait sur l'une des dérives d'Internet avec ces sites écrans pirates dont l'objectif consiste à obtenir des informations privées. Bien qu'intéressé par la machine de reproduction, Ludovic Burel sépare les deux ères :

« Je m'étais particulièrement intéressé à la machine de reproduction pour laquelle la question de la répétition est en creux. J'opposais d'un côté la reproduction mécanique, c'est-à-dire une répétition plutôt fordiste, avilissante, à la révolution industrielle et puis, chose qui est plutôt de l'ordre de la révolution post-industrielle, avec la musique et le sampling. Je me suis constitué ainsi un site qui reprenait aussi bien des bases de données que des bases textuelles ou visuelles illimitées sur le Web. Dans cette base de données, j'avais par exemple, constitué un faux site Web. C'était très drôle. Elles communiquent très mal ces boîtes [entreprises] et j'avais repris un faux site d'une marque de vente de machines sur le net. J'avais fait un faux site qui reprenait toutes les informations techniques. Il y avait juste une sorte d'édito qui disait le geste artistique et donnait à lire les implications plus politiques à mes yeux, de ma pratique. C'était un *fake* en fait²⁶⁰. »

Ce qui est vraiment intéressant ici réside dans l'interrogation de l'artiste sur ce qu'impliquent ces deux modes de reproduction totalement différents. D'un côté, il y a selon lui l'avilissement des techniques mécanisées et de l'autre la désinvolture du numérique qui était encore à la fin du vingtième siècle un espace de liberté totale. Par ailleurs, avant même les projets de la génération actuelle d'iconographes, Ludovic Burel collectait déjà des images sur Internet à partir de mots clés sur des moteurs de recherche. Il en était résultée plusieurs séries d'images regroupées pour chaque série dans une brochure (livrets *Waterfall*, *Skulls*, *Me as Dracula*, etc.) Dans ce cas précis, nous voyons bien

²⁶⁰ Ludovic Burel, propos recueillis par Natacha Détré, annexes, p. 64.

comment le passage d'une époque à une autre s'opère à travers une collecte d'images issues des technologies numériques, mais dont la restitution continue d'utiliser les procédés mécanisés de reproduction à travers l'édition imprimée. Eric Watier produit un passage également tout à fait fluide entre les deux ères avec son projet *Paysages avec retard* (Cf. annexes, figures 61 à 66). Avec l'arrivée des technologies numériques, il n'hésite pas à remplacer sa collecte d'images de terrains à vendre qu'il découpait au départ dans des livrets de promotion immobilière par une collecte d'images digitalisées trouvées sur Internet. En ce sens, Eric Watier ne remet pas en cause la continuité des qualités reproductives des outils numériques qui au contraire perpétuent une tradition de reproductibilité des images bien ancrée dans la société. Le statut de ces images de terrains à vendre ne change pas à l'aune de cette révolution. Ces images, en plus d'être toujours représentées selon les mêmes codes des agences immobilières, remplissent la même fonction qu'auparavant. Mais Eric Watier pousse la réflexion du passage d'une ère à une autre en démultipliant les modes de diffusion de ces collectes de terrains à vendre. Ainsi, la série *Paysages avec retard* (Cf. annexes, figures 61 à 66) s'expose autant sur Internet via le site de l'artiste qu'encadrée ou simplement punaisée au mur des salles d'exposition, posée au sol via des tas de photocopies que le public peut emporter, ou encore sous la forme d'édition d'artiste. A travers toutes ces expériences, Eric Watier interroge ainsi le statut des images lorsqu'elles passent d'un monde à l'autre. L'artiste s'amuse sans relâche de ce « régime de vérité » illusoire.

b. Du papier au fichier

Les Relecteurs d'images expriment un attachement particulier au support matériel de la photographie. Il s'agit d'une génération d'artistes ayant grandi dans une société qui se développait essentiellement par l'intermédiaire des images reproduites mécaniquement. Lorsque nous évoquons ici les différents supports, il s'agit davantage de leurs formes classiques imprimées sur papier que sur des objets quelconques de la consommation (comme par exemple le portrait de la Reine d'Angleterre sur un *mug* ou la Tour Eiffel sur une assiette, comme les collectionne Martin Parr). Le papier, quels que soient son grammage, sa texture, sa qualité, reste à ce titre le support privilégié de l'impression des photographies à l'ère de la reproduction mécanisée. La manipulation de ces supports continue d'être une activité non dénuée de sensualité qui renforce l'attachement que ces artistes portent à ces objets visuels en deux dimensions qu'ils ont parfois recherchés très longuement. Le fait même de conserver toutes ces images imprimées dans des archives, des boîtes, des cahiers, des classeurs ou des pochettes, montre à quel point les Relecteurs d'images abordent celles-ci avec une préciosité assumée. Il suffit de voir l'importance des plans photographiques ou vidéographiques dans lesquels les Relecteurs d'images représentent la manipulation des photographies de cinéma japonais dans le film *The Makes* (Cf. annexes, figure 2) d'Eric Baudelaire, les plans fixes sur les mains de Céline Duval dans *Les Allumeuses* (Cf. annexes, figure 26), ou encore le temps que prend Pierre Leguillon pour déployer délicatement avec des gants blancs de protection, ses centaines d'images sur la danse dans sa performance au Musée de la Danse de Rennes, pour comprendre l'aspect charnel, le plaisir que le contact avec ces supports leur procure et l'esprit protectionniste qui en découle. Lorsque Régis Perray manipule ses centaines d'images de sols qu'il étend délicatement sur le mur d'exposition, cela semble relever de la passion minutieuse. La manipulation rappelle également le temps du développement des pellicules argentiques dans le laboratoire dont le procédé d'impression passait par différentes étapes chronométrées et par différents espaces dédiés aux spécificités des chimies. Entre révélation, fixation et séchage, la main du photographe prenait le temps

pour passer les feuilles imbibées de chimie d'un bac à un autre tel l'artisan attelé à son métier. Les technologies du numérique transforment ce rapport sensuel en économie du geste. La main touche désormais la souris, l'écran ou le clavier, faisant interagir un curseur prenant la forme d'une main symbolique indiquant où nous en sommes sur l'écran. Et c'est cette main qui va réaliser virtuellement tout type d'opération, mais la main « réelle » ne touche plus directement l'image. La main humaine ne touche plus directement le support, elle glisse sur le trackpad, la souris ou le clavier. Néanmoins, avec les évolutions techniques, il est désormais possible d'avoir l'impression de toucher l'image avec l'apparition des écrans tactile.

L'œuvre interactive de Thomas Hirschhorn, *Touching Reality* (Cf. annexes, figure 84) – que nous avons décrite dans la partie sur les temporalités de la réception – reflète cette tendance au glissement des doigts sur des interfaces lissées permettant une interaction virtuelle avec les images de manière à la fois optique et haptique. En faisant défiler les images morbides sous un écran, Thomas Hirschhorn joue sur l'horreur de la perception des représentations qui induit mentalement une réaction épidermique traduisant le désagrément de frôler de si près la mort en son image. Ces mêmes photographies en version papier auraient suscité le dégoût, mais sans doute peut-on imaginer que la personne les manipulant aurait pris des précautions ou les auraient tenues du bout des doigts sans oser mettre la main sur ces parties de corps broyées par les armes de guerre.

Ce qui se joue à travers ces rapports charnels et émotionnels avec l'objet photographique tient à ce qu'ils se maintiennent à une échelle humaine et selon des rapports à la vie qui restent tangibles. Jean-Michel Rodes (directeur délégué aux collections de l'Institut National de l'Audiovisuel) rappelle qu'en tant que matière que l'on archive, la photographie imprimée est vouée à disparaître et c'est sans doute pour cette raison qu'on attache autant d'importance à la conserver encore dans les meilleures conditions. Pour lui :

« Avec l'effacement du corps de l'archive, et ce nouvel éloignement de la matière, il y aurait en proportion une perte de l'affect. Si l'archive est ce

paradoxe d'une matière toujours déjà en lente décomposition, témoin et expression d'un passé mort, mais composante non négligeable de notre émotion, s'agit-il vraiment encore d'archive quand ce qui soutient ce lent travail du deuil laisse place à l'éternité du numérique²⁶¹ ? »

Néanmoins, tout comme le feu et l'eau constituent des facteurs de destruction des images imprimées, malgré des capacités de stockage inégalées en terme d'espace, le fichier n'est pas exempt de risque de destruction. Il suffit d'une seule mauvaise manipulation de sauvegarde, qu'un disque dur externe ne tombe violemment du bureau ou qu'un DVD de sauvegarde ne se raye pour qu'un dossier entier d'informations numériques disparaisse. Avec la facilité actuelle d'envoyer directement sur des sites dédiés ou des *cloud* les images que l'on capte et avec cette philosophie du partage, l'Internet constitue désormais une archive gigantesque qui peut paraître éternelle – si tant est qu'il n'y ait pas une coupure d'électricité généralisée à l'échelle mondiale.

Les Relecteurs d'images semblent avancer dans ce vaste monde du numérique à petits pas, probablement en partie à cause de cette perte de sensibilité liée à ces nouvelles technologies qui font écran. La plupart utilisent toutefois les outils numériques afin de faciliter la copie des images. Et ils se servent des médias de l'Internet afin de rechercher des images qui les intéressent. Alors qu'autrefois ils chineaient sur des marchés aux puces les images anciennes imprimées, aujourd'hui, la plupart du temps, documentation Céline Duval, Pierre Leguillon, Eric Baudelaire ou encore Hervé Coqueret les achètent sur des sites de vente dédiés sur Internet. La technologie du Web sert ici d'intermédiaire pratique dans leur recherche d'images. Il s'agit d'un outil qui les amène indirectement à réunir le matériel nécessaire à leurs productions. Mais le matériel qu'ils privilégient dans leurs dispositifs reste l'imprimé qu'ils ont réussi à acheter par l'intermédiaire d'Internet. Par ailleurs, la production artistique qui en découle relève toujours des formes classiques de l'exposition qui se jouent à travers l'accrochage, l'installation, la vidéo, la projection, etc. Nous l'avons vu précédemment, le dispositif de l'édition d'artiste est également un des modes

²⁶¹ Jean-Michel Rodès, « Le corps de l'archive à l'ère du numérique », *Médiamorphoses* n°2, dossier « Quand les images rencontrent le numérique », INA, 2001, p. 49.

de diffusion que les Relecteurs d'images affectionnent particulièrement. Or la forme du livre, bien qu'elle se déploie aussi vers des formes numériques, reste encore associée à la matière du papier que l'on peut sentir, manier, raturer, découper, etc. Mais avec l'arrivée des nouveaux médias de l'information, qui offrent des possibilités inédites de diffusion des œuvres, certains Relecteurs d'images envisagent des dispositifs novateurs. Tout d'abord avec *La Grande évasion* (Cf. annexes, figures 32 et 33), nous l'avons vu, Pierre Leguillon utilise Internet afin d'acheter des centaines d'images imprimées autour de la thématique de la danse. L'artiste n'a pas imprimé les images qu'il trouvait directement d'Internet, il a préféré acheter par le biais d'Internet le support original, puis le scanner à nouveau afin de pouvoir le rediffuser sur Internet via son site sur Flickr. Bien qu'il ne puisse plus aujourd'hui se passer entièrement des outils du numérique qui facilitent grandement la recherche informationnelle, Pierre Leguillon reste attaché au support papier des images. Mais en choisissant de re-scanner des images qui avaient déjà été scannées une première fois afin de figurer sur Internet, Pierre Leguillon critique indirectement un système qui favorise davantage la reproduction amateur des images que professionnelle. Il est par conséquent difficile de rencontrer des images en haute définition par exemple. Il est désormais possible d'agrandir les images selon trois formats différents, de les regarder seules, selon une sous-thématique ou selon un enchaînement pensé à l'avance par l'artiste. Il est également possible pour l'internaute d'imprimer lui-même ces images. Cette facilité avec laquelle les outils informatiques permettent des changements de format, d'interface, etc. offre de multiples possibilités que les techniques de l'imprimé pouvaient parfois réaliser aussi, mais avec bien davantage de temps. L'arrivée et le développement du numérique provoquent un véritable bouleversement des pratiques. Les nouvelles technologies constituent une archive incommensurable dans laquelle il est possible de retrouver à peu près n'importe quelle image, mais la plupart du temps leur qualité visuelle est restreinte aux formats des écrans qui sont de plus en plus petits. La reproduction numérique reste aussi tributaire de la volonté de la personne qui les met en ligne et qui bien souvent ne prend pas le temps, n'a pas les moyens techniques et/ou la formation nécessaires pour en offrir un rendu qualitatif correct.

Avec *Les Allumeuses* (Cf. annexes, figure 26), documentation céline duval utilise une base d'images de publicités collectées dans divers magazines couleurs depuis plusieurs années. Elle décide pour ce projet de toutes les brûler – le feu étant le principal ennemi du papier avec l'eau et certains rongeurs – et de mettre en scène cet autodafé à travers une série de vidéos reprenant les thématiques de son classement. Les vidéos montrent essentiellement en plan fixe la main de l'artiste prenant une image à la fois ; et, en son off, on entend le papier se froisser avant que l'image ne soit jetée dans le feu dont la présence n'est rendue visible que grâce aux reflets jaunes et oranges sur le papier glacé des images et par le son du crépitement des flammes. L'intérêt dans ce projet, c'est que documentation céline duval décide de diffuser ce dispositif vidéographique en dehors des institutions artistiques habituelles en favorisant la création d'un site Internet qu'elle conçoit tout spécialement. Tout semble indiquer qu'avec l'avènement du numérique, la forme papier n'ait plus lieu d'être, l'archive étant désormais digitale. Dans le temps de destruction, Céline Duval préserve une trace numérique de ces publicités. Ce geste radical rappelle celui de John Baldessari qui en 1970 décide de brûler toutes les œuvres qu'il a réalisées et qui sont encore en sa possession. Le projet *Cremation Project* qui en découle aboutit à l'enfermement dans une urne funéraire des cendres de ses œuvres de 1953 à 1970. Lorsque l'on pense au temps que l'artiste a consacré afin de créer toutes ces œuvres, cela semble un acte fou, mais John Baldessari est persuadé que le monde a trop d'art et qu'il n'est pas nécessaire d'en ajouter. De son aveu, Céline Duval dit avoir été fortement marquée par ce geste et ce n'est pas anodin si elle décide de brûler la collecte d'images imprimées qu'elle a mis tant de temps à réunir. Finalement, la facilité avec laquelle il est possible de trouver tout type d'images sur Internet aujourd'hui remet en cause sa propre pratique de recherche d'images qui lui demandait un investissement conséquent et dont l'archive matérielle prenait beaucoup de place. En offrant ce projet au monde du numérique, elle clame une sorte de désarroi face une technologie qui remplace progressivement son travail d'iconographe.

Même si les artistes, toutes générations confondues, ne peuvent plus faire l'impasse sur les technologies numériques et sur la culture du partage des

informations qui en découle, il est logique que les générations ayant forgé leurs bases de travail à partir des images imprimées n'aient pas le même rapport avec celles-ci que les générations qui suivent, qui ont baigné dès leur enfance dans l'univers virtuel.

Les Relecteurs d'images travaillent tous avec une base matérielle imprimée qu'ils étendent dans tout ou partie de leur processus de création. Les outils du numérique restent utilisés comme base informationnelle qui décuple les possibilités limitées de la recherche en version imprimée. Mais ce qui en résulte dans les dispositifs plastiques qu'ils mettent en place relève davantage d'une exploration critique de cette nouvelle ère post-industrielle que d'une assimilation naturelle des possibilités illimitées qu'offre le numérique. Tout semble indiquer qu'Internet reste pour eux un outil à la fois de recherche et de diffusion d'informations. Aussi quand les Relecteurs d'images décident de créer un dispositif créatif entièrement numérique, le spectre de la reproduction mécanisée plane sur la forme choisie. D'abord dans le choix des images anciennes qui ont une base argentique et qui ont été scannées par la suite ; et parce que les interfaces sobres qu'ils choisissent dans leur production numérique rappellent la composition graphique de la forme éditoriale imprimée. Le projet *Bloc* d'Eric Watier, existe autant en version éditée qu'en fichier numérique téléchargeable. Le sens de lecture de *Bloc* en version éditée avec la contrainte de tourner les pages n'a plus rien à voir avec le défilement vertical des pages en fichier .PDF qui se succèdent à partir d'un curseur.

La révolution du numérique et des technologies qui en découlent, perturbe la réception des images d'un point de vue à la fois sensoriel et affectif et les Relecteurs d'images se trouvent pris en étau entre deux périodes diamétralement opposées dans la conception même des images. Il existe chez ces artistes une forme de nostalgie qui s'installe autour des techniques mécanisées de l'impression des photographies, que l'on retrouve tantôt dans le choix même des représentations comme chez Ludovic Burel avec ses représentation de machines de reproduction par exemple ; tantôt dans la forme que prend le dispositif montrant sciemment l'origine imprimée des images collectées. Quand bien même les Relecteurs d'images abordent dans leur

travail ces évolutions numériques, il persiste tout de même quelques clins d'œil aux supports papiers, comme dans le projet de *La Grande évasion* (Cf. annexes, figures 32 et 33) dans lequel Pierre Leguillon montre les caractéristiques et/ou les défauts du papier. On peut observer par exemple les bords usés de certaines cartes postales, les pliures des pages de magazines, l'épaisseur de certains papiers cartonnés, etc.

Mais au delà de la matière ou de la non matière des images, les nouvelles techniques post-industrielles perturbent également les modes de reproduction et de copie de ces images, ce qui n'est pas anodin compte tenu des pratiques particulières des Relecteurs d'images. Il devient important d'étudier les modifications que cette révolution implique pour la politique de reprise des images.

c. De la copie au copier-coller

Les différentes révolutions techniques ont toutes eu un impact sur les pratiques de reproduction des images. Le principe de la copie traverse toutes les générations de la création. Lorsque l'on copie quelque chose, on en reproduit les caractéristiques en imitant par divers procédés une forme originelle. Que cette forme soit le premier modèle ou qu'il s'agisse d'une copie de copie, il n'en demeure pas moins le besoin d'une matrice reproductible. Il semble exister un besoin irrépressible de l'être humain de posséder ce que d'autres ont, mais aussi en parallèle de partager une sorte de transmission. La copie d'un manuscrit facilite effectivement la transmission de son contenu et plus son nombre est important, plus il est susceptible de toucher un grand nombre de personnes. En ce sens, les techniques de reproduction n'ont cessé d'évoluer au cours des siècles afin de faciliter le duplicata de contenus de plus en plus complexes, mais également afin d'accélérer la transmission du savoir qui ne se plus plus à la voie orale. Dans leur article *Médiologie de la copie*²⁶², Régis Debray et Louise Merzeau rappellent l'évolution des moyens techniques accompagnant l'histoire de la culture, allant :

« [...] de la copie manuscrite à la reproduction mécanique des textes, de la peinture à la gravure, de la photographie au disque et du microfilm au microprocesseur [...]»²⁶³.

Alors qu'en 1939 Walter Benjamin annonce la disparition de l'« aura », du caractère unique de l'œuvre d'art causée par les modes de reproductions mécanisées, cela permet également aux œuvres de s'ériger en multiples. Ces évolutions permettent d'amplifier le nombre de copies tout en perfectionnant leur qualité. Mais avec l'apparition de la photographie et de la reproduction technique de plus en plus fidèle, se pose la question du rapport à l'original qui devient difficile à discerner de la copie. D'ailleurs Eric Watier montre que ces questions d'authenticité des facsimilés liées au perfectionnement des

²⁶² Régis Debray et Louise Merzeau, « Médiologie de la copie », in *Médium* n°32-33, Copie, modes d'emploi, juillet-décembre 2012, p. 4-9.

²⁶³ Régis Debray et Louise Merzeau, Op. Cit., p. 4.

photocopieurs dans les années quatre-vingt, ont obligé les instances publiques à réagir.

« [...] le Ministère de l'intérieur a demandé aux fabricants de photocopieurs de dérégler les machines afin que la restitution des couleurs ne se fasse pas correctement. Le ministère de l'Intérieur a aussi fait pression pour que les encres utilisées ne puissent pas être recuites et que le recto-verso soit rendu techniquement impossible²⁶⁴. »

La conséquence de ce dispositif contraignant conçu afin d'empêcher la falsification des documents étatiques officiels, réside dans le fait qu'il n'est pas possible de réaliser une micro édition en couleur dans des conditions qualitatives optimales. C'est sans doute à partir de ce dysfonctionnement orchestré par l'Etat qu'est né aussi un nouveau questionnement autour du statut de la photographie : la photocopie d'une photographie possède-t-elle toujours le statut de photographie ? Avec les modes de copie manuels ou mécanisés, il existe toujours une différence entre l'original et la copie, rendue palpable par les imperfections de la main ou de la machine, et même s'il est parfois difficile pour un amateur de s'en apercevoir, un expert fera toujours la différence.

Or, nous l'avons concernant les formes artistiques du recyclage d'images, les artistes ont depuis longtemps travaillé sur la copie d'œuvres photographiques existantes, en semant le doute sur l'original. Lorsque Sherrie Levine décide de copier les photographies célèbres de Walker Evans en les rephotographiant, il est impossible, sauf pour l'œil aguerri d'un expert, de savoir si l'image est ou non l'originale. Seul le titre *After Walker Evans* (Cf. annexes, figure 78) indique qu'il ne s'agit pas de l'œuvre originale (Cf. annexes, figure 77). D'une manière ou d'une autre, les Relecteurs d'images ne travaillent pas dans l'idée de tromper le public. Les modes de reproduction qu'ils emploient – (la photographie de photographie, le photocopieur, le scanner) produisent des copies en général de bonne qualité, excepté quand il s'agit d'une volonté de l'artiste de montrer les défauts des machines de reproduction. Ce travail

²⁶⁴ Eric Watier, « [Au début des années quatre-vingt] », in *La Photocopie*, <http://discretiontechnique.ericwatier.info/category/photocopies/>, consulté le 21 mai 2014.

qualitatif est réalisé non pas dans la perspective du faussaire, mais davantage dans la volonté d'offrir les meilleures conditions esthétiques de relecture des copies des images collectées. A propos de la photographie, la seconde révolution concernant les procédés de reproduction technique permet de démocratiser la copie grâce à des procédés de plus en plus faciles d'usage pour le grand public. Cela crée une véritable culture de la copie privée que l'on retrouve aussi dans la musique et le cinéma et qui est légale au regard de la justice à condition de rester confinée à un cercle privé. La copie était alors considérée comme une sous-catégorie de l'original. La copie est un outil de partage des savoirs et c'est en ce sens que les Relecteurs d'images la mobilisent. Eric Watier dont la majeure partie du travail consiste à interroger les modes de reproduction à partir de procédés techniques se sert particulièrement de la photocopie afin de reproduire ses images collectées. Pour lui :

« La photocopie est l'imprimerie du pauvre. Pauvre dans son économie et pauvre dans son rendu. C'est l'imprimerie des tracts et des prospectus bon marché, l'imprimerie des étudiants, des petites entreprises, des bureaux et des administrations. C'est aussi l'imprimerie en libre service. Avec la photocopie aucun savoir faire particulier n'est requis. Il suffit (en principe) d'appuyer sur le bouton²⁶⁵. »

La copie en noir et blanc par le mode de la photocopieuse produit dans son travail un aspect rudimentaire de la photographie ainsi reproduite qu'Eric Watier souhaite volontairement proche des pratiques amateurs. Il n'y a en aucun cas de confusion possible entre l'image originale et la copie qui a perdu en qualité.

Avec l'apparition du numérique, il devient beaucoup plus difficile, voir même impossible de faire la différence entre l'image originale et sa copie si celle-ci est faite à partir du fichier original et non d'une copie sur support papier. A ce propos, Régis Debray et Louise Merzeau soulignent :

²⁶⁵ Eric Watier, *La photocopie*, in <http://discretiontechnique.ericwatier.info/category/photocopies/>, consulté le 14 mai 2014.

« Avec le passage de la chose au fichier, c'est la différence même entre l'original et la copie qui vole en éclats. A ce stade, la duplication n'est plus une possibilité (de diffuser, conserver, vulgariser), mais la caractéristique intrinsèque de tout contenu mis en circulation²⁶⁶. »

Comment effectivement reconnaître les traces d'un original dans une photographie née directement d'un appareil numérique ? Hormis pour le photographe qui sait comment ses photographies originales auront été sauvegardées, il est difficile de percevoir les caractéristiques de la perte qualitative par rapport à l'original. Bien sûr, il existe des formats d'image tel que le .JPG, qui perdent au fur et à mesure de leurs transferts quelques pixels, abaissant ainsi la qualité des images. Mais les nouvelles technologies comme le *streaming* permettent aujourd'hui de partager des images qui s'initialisent à partir d'une même matrice. De la sorte, même si la qualité des images reste réduite compte tenu des bandes passantes encore techniquement limitées, elle est la même quelle que soit la géolocalisation de la personne qui la regarde.

Même si la matrice des images reste identique, les écrans permettant de les visionner quant à eux sont multiples, ce qui oblige les diffuseurs à réaliser des copies des images numériques de différentes dimensions (ce qui se traduit par le nombre de pixels par centimètre carré). C'est ce que fait Pierre Leguillon avec son projet de *La Grande évasion* (Cf. annexes, figures 32 et 33). En réalisant plusieurs dimensions de la matrice de ses images, il garantit ainsi une qualité de visionnage qui s'adaptera à tous types d'écrans.

Alors qu'il débute sa carrière artistique avec les modes de reproduction imprimée, Eric Watier voue une grande curiosité aux nouvelles machines de reproduction. En ce sens, l'avènement de la révolution liée à l'apparition du numérique ouvre pour lui un nouvel espace expérimental de reproduction des images. Dans *il n'y a pas d'images rares*, Eric Watier écrit entre autres une sorte de manifeste concernant sa vision du numérique :

²⁶⁶ Régis Debray et Louise Merzeau, Op. Cit., p. 4.

« Le numérique varie à l'infini la reproductibilité des images. Il joue leur jeu.

L'objet numérique, sans rien perdre mais sans n'ajouter aucun contenu, se reproduit à l'infini sur des supports toujours différents.

L'objet numérique est toujours hyper-reproductible et tout le monde le sait. Tout le monde sauf le monde de l'industrie culturelle qui reste une idiotie de base.

En se reproduisant, l'objet numérique ajoute à chaque fois un nouvel objet aux objets déjà là.

En se reproduisant, l'objet numérique ne se dématérialise pas, il se rematérialise.

L'objet numérique n'est pas immatériel, au contraire il a tout envahi.

L'objet numérique est in-mesurable par sa propre prolifération.

Tout objet numérique est toujours la potentialité d'un nouvel objet, d'une nouvelle reproduction.

Tout objet numérique rend toujours autre chose possible.

Un objet numérique n'est jamais définitivement fini.

Un objet numérique est toujours à la fois une fin et une origine : il est toujours au milieu.

Un objet numérique est sans direction.

Tout objet numérique (comme toute image) est un nœud²⁶⁷. »

Eric Watier fait ici allusion à l'hyper-reproductibilité des images du numérique qui, selon lui, au contraire de devenir immatérielles par le biais des encodages digitaux, deviennent hyper-matérialisées à travers les nouveaux modes de diffusion de ces technologies qui ont envahi littéralement la planète. En plus d'une accélération de la diffusion des images reproduites sur des millions d'appareils numériques conçus pour atteindre le récepteur n'importe où et n'importe quand, la logique des réseaux sociaux sur Internet permet un envahissement des copies d'images par le simple « clic » du curseur ou par des programmes commerciaux faisant apparaître des images à notre insu. Même si comme le remarquait Eric Watier précédemment, le photocopieur

²⁶⁷ Eric Watier, <http://www.ericwatier.info/textes/il-ny-a-pas-dimages-rares-3/>, Op. Cit. Consulté le 20 mai 2014.

opérait sa fonction de reproduction par le simple geste d'appuyer sur un bouton, il fallait tout de même poser l'image sur la vitre de la machine, refermer le couvercle protégeant la surface des rayons de la lumière noircissant les surface vides. Et quand la machine avait reproduit ces images, il fallait encore engager l'acte de diffusion des reproductions. Régis Debray et Louise Merzeau notent que :

« Sur Internet, contribuer consiste moins à fabriquer des contenus originaux qu'à relayer, reproduire ou retweeter ceux des autres. De nouvelles compétences viennent alors s'ajouter au savoir-lire : télécharger, convertir, compresser, copier-coller, personnaliser²⁶⁸. »

Une fois l'image numérisée par le biais du scan si elle existe au départ en version analogique, ou par son transfert de l'appareil photographique numérique à l'appareil informatique, s'en suivent un certain nombre d'opérations de déplacement de fichiers dans des dossiers de classement par le biais du copier-coller et/ou du glissement du curseur sur l'onglet de l'image miniature. Les Relecteurs d'images pratiquent ces opérations numériques de base et classent les images qu'ils collectent par l'intermédiaire des médias numériques dans des dossiers et sous-dossiers quasiment de la même manière que s'ils les possédaient en version imprimée. Il s'agit ici d'un véritable mimétisme des techniques de classement archivistique reproduites en version numérique. Louise Merzeau montre que la copie numérique ne crée pas vraiment un objet second qui s'ajoute à un original, mais qu'elle sert « à générer des états plus ou moins transitoires du signal, nécessaire à sa transmission et à son traitement²⁶⁹. » Toutes ces étapes transitoires sont désormais gérées par des programmes informatiques invisibles. Ces systèmes numériques alimentent « un écosystème où la moindre introduction est systématiquement multipliée²⁷⁰. »

²⁶⁸ Régis Debray et Louise Merzeau, Op. Cit., p. 7.

²⁶⁹ Louise Merzeau, « Copier-coller », in *Médium n° 32-33*, Copie, modes d'emploi, dir. Par Régis Debray et Louise Merzeau, juillet-décembre 2012, p. 312-333.

²⁷⁰ Ibid.

Cependant, les Relecteurs d'images n'utilisent pas la reproduction numérique à cette échelle. Ils perpétuent les logiques de la reproduction de l'ère des techniques mécanisées afin de diffuser, conserver, vulgariser leurs collectes d'images. Il s'agit pour eux d'une remédiation de leurs projets comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent. A ce titre, ils n'exploitent pas encore les nouvelles technologies du numérique dans toutes leurs potentialités, à la différence de la nouvelle génération d'artistes que nous avons évoqué précédemment.

La révolution du numérique implique d'autres questionnements liés à une hyper-présence d'images dans la globosphère numérique, mais aussi à la circulation des informations qui s'accélère encore et qui perturbe le processus de création des Relecteurs d'images.

2. Du contenu ancien à l'immédiateté connectée

La technique de la photographie comptera d'ici peu deux siècles d'existence qui ont vu la productivité des modes de reproduction croître de manière exponentielle, autant dans les technologies de la prise de vue que de leurs développement et tirage. En fonction de la rareté ou de la surabondance des images, les stratégies de conservation de celles-ci ont des enjeux différents ; d'autre part, l'évolution vers la surabondance des images engendre de nouvelles stratégies de circulation de ces images dans les médias de plus en plus saturés. Enfin, dans un écosystème du visuel qui évolue de plus en plus vers une illisibilité, le moteur de recherche devient, à l'ère du numérique, un outil privilégié. A chaque évolution technique est apparue une réponse stratégique tirant profit de la nouvelle donne qu'impliquaient les nouveautés. Ces stratégies engendrent des rapports nouveaux aux images qui se déployaient jusqu'à la révolution numérique, encore à l'échelle humaine, c'est-à-dire qu'il était encore possible de les traiter manuellement. Avec l'arrivée de du numérique et des technologies qui s'en suivent, l'abondance d'images est telle que les programmes informatiques sont devenus indispensables.

a. Du rare au jetable

La consommation des photographies n'a cessé d'évoluer au gré des révolutions successives. Les premières photographies étaient tirées à très peu d'exemplaires compte tenu du prix exorbitant au dix-neuvième siècle, mais aussi du temps que cela prenait en laboratoire pour développer chacune séparément. Avec les évolutions techniques liées à la mécanisation des techniques de reproduction, les images photographiques se propagent progressivement dans les espaces médiatiques. L'édition et la presse illustrée prolifèrent à partir des années trente et jusque dans les années cinquante. Elles constituent le média de communication privilégié de la photographie avant que n'apparaisse la télévision. Durant cette période, les magazines *Life*, *Look*, *Picture Post* ou *Paris Match* développeront une politique de diffusion favorisant les photographies du monde occidental et de l'actualité. C'est ainsi que les images professionnelles entrent progressivement dans la sphère privée de la population. Il n'est pas anodin qu'André Malraux ait forgé son essai sur la constitution d'un musée imaginaire en 1947. La reproduction massive des photographies d'œuvres facilite en effet une transmission assurée jusque là par les musées. A partir du moment où les photographies imprimées deviennent facilement accessibles pour le grand public, chacun est libre de se créer son propre musée imaginaire constitué des reproductions de son choix. Ainsi, d'un objet unique visible jusqu'alors dans les musées, il devient possible, grâce aux techniques de reproductibilité de collectionner soi-même des copies iconiques privées. L'abondance des images issues des magazines illustrés, nous l'avons vu dans le premier chapitre, constitue une source de collecte privilégiée des Relecteurs d'images. La majorité des images de sols que collecte Régis Perray proviennent de magazines de géographie ; *Les Allumeuses* (Cf. annexes, figure 26) de documentation Céline Duval sont constituées principalement d'images de publicités trouvées dans des magazines féminins ; Hervé Coqueret découpe ses images d'exploitation de films dans des revues spécialisées en cinéma ; et ainsi de suite pour tous les Relecteurs. La démocratisation des médias de la presse favorise un accès à la fois économique, mais aussi qualitatif aux images photographiques. Cependant, ces médias de communication sont distribués de

manière éphémère, et une fois consommés, ils sont souvent jetés à la poubelle. Si on recherche aujourd'hui un numéro de *Life*, de *Paris Match* ou de n'importe quel magazine des années cinquante par exemple, on se rend compte à quel point avec le temps ils sont devenus des objets rares, voire, parfois, des objets de collection. De la sorte, alors qu'au départ cette matière était abondante, elle est devenue rare avec le temps.

De manière générale, la rareté des reproductions est due au nombre de tirages limité des photographies et lorsqu'au contraire elles existent massivement, à un délitement de leurs exemplaires dans le temps dû aux tris successifs réalisés par les particuliers et les professionnels. Ce constat est valable pour toute impression photographique, qu'il s'agisse de cartes postales distribuées en grand nombre sur les lieux touristiques ou de photographies de famille aux tirages limités. Le temps opère une sélection naturelle raréfiant progressivement les copies réalisées. De manière générale, les Relecteurs d'images s'intéressent particulièrement à ce matériau photographique qui survit bon gré mal gré. Leur passion du recyclage d'images est alimentée aussi par les antiquaires et les brocanteurs rencontrés dans des marchés aux puces et qui offrent une seconde vie aux objets. Il existe néanmoins pour ces artistes un intérêt particulier pour ces images devenues désuètes et rares alors qu'elles ont connu une diffusion massive par le passé. Comme nous l'avons vu précédemment, avec l'arrivée des médias numériques, la nouvelle génération d'artistes iconographes s'intéresse davantage aux images qui défilent au présent. Même si par définition, une image renvoie toujours au passé, celles que choisissent les Relecteurs d'images ont un rapport avec l'actualité qui reste très proche du présent.

Si les technologies du numérique ont changé la donne au niveau de la prise de vue, c'est aussi en rapport avec la qualité du regard de l'opérateur lorsqu'il prenait les photographies. Les techniques de l'argentique limitaient le nombre de prises de vue par pellicule (12, 24, 36 photographies par pellicule en format 24x36 moins encore en 6x6), ce qui obligeait l'opérateur à choisir de photographier les instants qui avaient une importance particulière pour lui. Même s'ils avaient les moyens financiers d'acheter un grand nombre de

pellicules, les photographes devaient ensuite choisir sur des planches-contacts les quelques négatifs méritant d'être tirés. Ainsi, qu'elles émanent de professionnels ou d'amateurs, les images possédaient une qualité certaine dans les cadrages, les mises au point et les compositions. Durant la résidence artistique de Céline Duval au Centre d'art La Cuisine de Nègrepelisse en 2012, je l'ai suivie lors de rencontres « Albums de famille » dans lesquelles les habitants de la ville lui montraient leurs photographies de famille. Dans la plupart des cas, le passage de l'argentique au numérique était flagrant : d'un côté se trouvaient des photographies argentiques patiemment collées et rangées de manière chronologique dans des albums – ces photographies, très diversifiées, étaient d'une qualité amateur correcte ; et de l'autre, les photographies numériques étaient accumulées dans des dossiers informatiques sans aucun classement. Ces dernières n'atteignaient pas la qualité graphique rencontrée dans les albums et la grande capacité de stockage des mémoires numériques engendrait un mitraillage non réfléchi des événements. Alors que les photographes étaient les mêmes dans les deux cas, il est notable que leur rapport aux images ait changé entre ces deux ères. La photographie rare valait la peine d'être classée et mise en valeur dans l'album de famille, alors qu'avec l'abondance du numérique, les mêmes personnes ne prennent plus le temps de trier et classer leurs images. Durant cette résidence, Céline Duval a sélectionné une majorité d'images imprimées qu'elle a ensuite scannées et rendues à leurs propriétaires, puis elle a téléchargé quelques images numériques sur sa clé USB. Mais lors de l'exposition issue de cette résidence, son choix final s'est surtout porté sur les images imprimées au départ. Il est vrai qu'avec les nouvelles habitudes de prises de vue des photographies, un grand nombre d'entre elles partent directement à la « poubelle ». La facilité de production et le bas coût du numérique ont pour effet d'engendrer des images jugées sans intérêt par les opérateurs eux mêmes. Les nouvelles générations d'artistes toutefois s'intéressent de près au côté désuet de ces nouvelles images qui relèvent davantage de la « fautographie » pour reprendre le terme de Clément Chéroux concernant les photographies considérées comme « ratées » parce qu'elles sont floues ou que la mise au point n'est pas centrée sur l'objet visé, le cadrage étant involontairement décalé, ou parce qu'un élément que n'avait pas vu le photographe s'ajoute dans le cadre, etc. En ce sens, la nouvelle

génération d'artistes iconographes travaille davantage avec le contexte immédiat de ces nouvelles technologies du numérique. On pourrait peut-être dire qu'ils relèvent d'un art « contextuel » tel que le définit Paul Ardenne :

« La première qualité d'un art "contextuel", c'est son indéfectible relation à la réalité. Non sur le mode de la représentation, caractéristique de l'artiste dit naguère "réaliste", lequel puise dans le monde qui l'entourne les thèmes de créations plastiques dont il fera tout au plus des images, et dont le destin reste pictural. Mais plutôt sur le mode de la coprésence, en vertu cette fois d'une logique d'investissement qui voit l'œuvre d'art directement connectée à un sujet relevant de l'histoire immédiate²⁷¹. »

Dans le cas de ces artistes, il s'agit du contexte direct des médias d'Internet qu'ils utilisent dans l'immédiateté de leur connexion, sachant que ces images vont disparaître dans les flux continus propres aux réseaux. Ces images deviennent rares non plus parce qu'elles sont jetées, mais parce qu'elles sont ensevelies par les flux successifs les rendant invisibles, alors qu'elles existent toujours. L'artiste Joachim Schmid qui recycle depuis les années quatre-vingt des centaines d'images jetées par les photographes professionnels ou trouvées dans la rue, explique très bien l'effet qu'a produit sur son travail le passage de l'imprimé au numérique :

« Je pensais qu'Internet était ce qu'on avait inventé de plus bête au monde. C'est quand j'ai été malade, et pratiquement dans l'incapacité de sortir de chez moi, que j'ai vraiment découvert Internet. (...) Pour mon travail, c'est la découverte de Flickr et des sites de ce genre qui a beaucoup compté²⁷². »

Aujourd'hui, l'artiste se consacre essentiellement aux images trouvées sur Internet, mais d'après ses dires, « cette transition s'est imposée à lui face à la

²⁷¹ Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2002, p. 15-16.

²⁷² Joachim Schmid, *Various Portraits*, Image/ Imatge, Orthez, 2011, p. 11. Dossier pédagogique, <http://www.image-imatge.org/medias/pdf/645/dpedago-jschmid.pdf>, consulté le 22 mai 2014.

raréfaction des images trouvées dans la rue, à l'arrivée du numérique et très vite de son monopole²⁷³. »

Lorsque l'on observe les diverses évolutions techniques en deux siècles, la production de photographies a considérablement évolué passant du rare à l'explosion des reproductions. Mais parallèlement, avec le temps, naturellement le phénomène de sélection raréfie le nombre de reproductions des images qui sont soit détruites par mégarde (feu, eau, insectes, etc.), soit jetées volontairement (images de mauvaise qualité ou ayant perdu leur utilité), soit détruites ou dispersées suite au décès de leur détenteur. Autant les Relecteurs d'images travaillent à partir d'images souvent anciennes, devenues rares avec le temps et ne circulant plus dans les médias, mais existant dans des réseaux de seconde main, autant au contraire, la nouvelle génération d'artistes iconographes s'intéresse aux images de l'immédiateté connectée, n'ayant pas encore subi le tri du temps et étant toujours visibles dans les médias. La différence se joue en ce que d'un côté les Relecteurs réalisent une sorte d'archéologie des images du passé en vue d'en proposer de nouvelles lectures, de l'autre, la nouvelle génération soustrait des images du contexte actuel pour faire apparaître les nouveaux comportements du public face aux images, à la manière de sociologues ou d'anthropologues du présent. Cela pose la question de la circulation des images à travers les médias et des choix des Relecteurs dans le repositionnement de leurs images dans les nouveaux circuits.

²⁷³ Ibid.

b. La circulation des images et les flux

Depuis la révolution des techniques d'impression, la matière iconographique à moindre coût circule et est diffusée dans la sphère publique à grande échelle. A l'ère de l'impression mécanisée, il existait des régimes de circulation des images comme celui des médias dont l'objectif était d'atteindre un maximum de personnes, celui de la sphère privée, réservé à des cercles restreints comme dans le cas des photographies de famille, celui de l'art, à travers les expositions notamment et aussi celui des livres. Avec l'avènement du numérique, il semble que tous les régimes de circulation ne fassent souvent plus qu'un et par exemple comme nous l'avons vu à propos de la filiation artistique, l'iconographie de l'intime circule désormais dans les flux médiatiques à travers le phénomène de l'« extime ». La notion de « flux » renvoie ordinairement à l'« écoulement de liquide organique²⁷⁴ », mais en langage informatique, le terme s'est banalisé. Pour en revenir à cette acception première, tout fonctionne comme si les images suivaient un courant d'informations, qui rejoint d'autres courants agrandissant progressivement le flux. L'idée d'abondance intrinsèque à la notion de flux est cette image d'affluents augmentant encore l'afflux au fur et à mesure qu'ils s'écoulent, et qui rappelle la « toile » Internet et ses flux RSS s'accumulant à l'infini. Avec son œuvre numérique *GridFlow*²⁷⁵ (Cf. annexes, figure 89), l'artiste multimédia Reynald Drouhin agrège sous la forme d'une mosaïque les images d'articles inscrits en flux RSS. Cette mosaïque aléatoire se décale progressivement image par image avec l'apparition de nouveaux flux RSS visuels, de sorte que la fresque subit les assauts des vagues de mises à jour successives. Les images s'accumulent et se répètent le temps de l'actualité du flux avant de disparaître sous l'abondance des nouveaux arrivages. L'œuvre multimédia et interactive de Reynald Drouhin reflète assez bien le régime des images enregistrées en flux, qui apparaissent sur Internet, se déploient de manière virale et finissent par disparaître aussi vite qu'elles sont apparues, bien que toujours enregistrées dans cette

²⁷⁴ CNRTL, *Flux*, <http://www.cnrtl.fr/definition/flux>, consulté le 23 mai 2014.

²⁷⁵ Reynald Drouhin, *GridFlow*, 2011-2012, <http://www.reynalddrouhin.net/works/gridflow/>, consulté le 23 mai 2014.

incommensurable base de données qu'est le Web.

Les Relecteurs d'images, eux, puisent leurs matériaux dans les circuits médiatiques de seconde main allant de la presse, des images vernaculaires des cartes postales, aux photographies d'albums de familles, etc. Toutes ces images ont été produites en masse dans l'objectif d'une circulation à grande échelle, dans les réseaux médiatiques de la grande distribution ; mais pour des raisons intrinsèques à l'épuisement des stocks, aux effets de mode qui passent, etc., elles sont – lorsqu'elles n'ont pas tout simplement été détruites – passées dans des réseaux secondaires dont la circulation est limitée.

L'arrivée du numérique renverse ce principe de circulation des images, d'une part, parce qu'une fois téléchargées sur les réseaux d'Internet, il devient difficile de les en extraire définitivement ; mais aussi parce que le phénomène participatif des réseaux permet à tout le monde d'enregistrer les images de son choix. Ce phénomène s'accroît avec l'arrivée du Web 2.0 qui permet la diffusion de milliard d'images en tous genres sur Internet et entraîne la diffusion de celles qui étaient jusqu'alors réservées à des flux limités et des réseaux spécifiques. Alors que ces images se perdent dans la masse incontrôlable, le regard de l'artiste peut leur insuffler une nouvelle vie. Dans son manifeste, Éric Watier, qui puise gratuitement des milliers d'images perdues dans ces canaux de diffusion globalisés, écrit : « Il n'y a pas d'images rares. Une image reproduit toujours une image. L'image est sans original. Les images sont sans originalité. Toute image est déjà faite parce que culturellement déjà déterminée²⁷⁶. »

Selon lui, à partir du moment où une image est diffusée dans le flux continu des médias, elle appartient à tout le monde. Précisons que nous ne traitons pas ici du champ de l'art, mais bien d'images utilitaires issues du quotidien de la presse imprimée, du Web, des cartes postales, etc. Tous ces objets démultipliés pour le grand public semblent appartenir à tout le monde puisque tout le monde peut y accéder facilement. Eric Watier considère qu'il peut s'approprier ces objets culturellement connotés et en faire ce qu'il souhaite puisque toutes ces images se ressemblent. La démarche artistique d'Eric

²⁷⁶ Eric Watier, *il n'y a pas d'images rares (Aphorismes pour un manifeste ridicule)*, extrait. <http://www.ericwatier.info/textes/il-ny-a-pas-dimages-rares-3/>, consulté le 23 mai 2014.

Watier, entreprise des les années quatre-vingt-dix, a anticipé cette philosophie des nouvelles formes d'appropriation des images des flux d'Internet telle que le *Manifeste d'Arles* le spécifie. En effet, Eric Watier n'a jamais cessé d'entrevoir les circuits de diffusion des images de masse comme des puits sans fond dans lesquels puiser de manière illimitée. Lorsqu'on lit le texte qu'ajoute Clément Chéroux au *Manifeste d'Arles* sur l'appropriation digitale, il devient clair qu'Eric Watier avait anticipé ce phénomène dans son travail avant même l'avènement du numérique :

« Appropriationnisme digital.

Banalisation de l'appropriation d'une part, hyperaccessibilité aux images de l'autre, la conjonction de ces deux facteurs est particulièrement féconde. Elle crée les conditions d'une stimulation artistique. Et, en effet, depuis les premières années du nouveau millénaire – Google Images date de 2001, Google Maps est lancé en 2004, Flickr la même année –, les artistes se sont emparés des nouvelles technologies. Depuis, ils sont chaque jour un peu plus nombreux à mettre à profit les richesses que leur offre Internet. De la manière la plus décomplexée, ils s'approprient ce qu'ils découvrent sur leur écran, éditent, transforment, déplacent, ajoutent ou retranchent. Ce que les artistes cherchaient autrefois dans la nature, en déambulant dans les villes, en feuilletant les magazines, ou en fouillant dans les cartons des marchés aux puces, ils le trouvent aujourd'hui sur la Toile. L'Internet est une nouvelle source de langage vernaculaire, un puits sans fond d'idées et d'émerveillements²⁷⁷. »

Les phénomènes de reproductibilité, de production mécanique et ensuite, ceux de la numérisation et de la diffusion par l'Internet ont considérablement fait évoluer nos rapports économiques aux images – non seulement parce que nous vivons depuis plusieurs décennies sous l'ère des mass médias, mais aussi parce que tout le monde peut accéder à une pratique photographique avec des outils permettant une diffusion en direct. Nous sommes ainsi envahis d'images en flux continus qui ne cessent de se propager. Eric Watier procède à

²⁷⁷ Clément Chéroux, « L'or du temps », in *From Here On*, de juillet à septembre 2011, Les Rencontres d'Arles, http://www.rencontres-arles.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=ARL_7, consulté le 24 avril 2014.

leur glissement de statut et de sens en les réinjectant dans d'autres flux médiatiques, dans d'autres réseaux privés, publics ou institutionnels. Sa stratégie artistique consiste à concevoir des dispositifs pensés pour envahir les circuits de diffusion disponibles. Selon le philosophe et historien Krzysztof Pomian²⁷⁸, l'acte même de collecter procède d'un acte de soustraire des objets au circuit de l'activité économique. Mais si Eric Watier collecte bien des images, en aucun cas, il ne soustrait quoi que ce soit puisque ces images (contrairement à celles d'Internet) sont vouées à la destruction. Il opère plutôt une réminiscence, il recycle des images qui étaient déjà en dehors des circuits de l'activité économique pour les réinjecter à nouveau dans le flux. Alors qu'elles étaient devenues obsolètes par rapport à leur valeur d'usage d'origine, ces images retrouvent une seconde vie grâce à la nouvelle lecture qu'en fait l'artiste. En ce sens, Eric Watier est bien un « passeur » d'images, tel que nous l'avons vu précédemment, faisant circuler les images dans des flux toujours différents. Il est le Relecteur d'images qui a sans doute le plus interrogé les modes de circulation des images, autant sous leurs formes imprimées que digitales.

De manière générale, les Relecteurs d'images, à la différence des jeunes artistes de la génération suivante, explorent des sources iconographiques qui ne circulent plus dans la sphère médiatique. Ces images du passé, on l'a vu, se sont raréfiées avec le temps et restent souvent stockées et conservées soit dans des archives, soit dans des cartons de vente des marchés aux puces. Ainsi, les images qu'ils choisissent sont figées dans un passé révolu. Joachim Schmid relève très bien ces différences de circulation des images entre ces deux époques :

« Ce qui est incroyable, c'est le nombre de photos qui sont prises chaque jour et qui circulent. C'est la première fois de l'histoire où l'on a accès à une part aussi importante de la production photographique. Quand j'allais au marché aux puces, je n'avais accès qu'à une partie infime de cette production, et toujours avec une ou deux générations de

²⁷⁸ Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris-Venise, XVIe-XVIIIe siècle*, Gallimard, Paris, 1987.

*retard*²⁷⁹. »

Aujourd'hui, les nouvelles technologies permettent de restreindre ce retard entre la production et la diffusion des photographies, de sorte qu'elles circulent dans les flux de manière quasi instantanée. Mais le revers de ces technologies réside en ce qu'elles permettent de produire un nombre d'images incommensurable à l'échelle humaine, de sorte que leur passage sur la toile s'en trouve réduit à des effets de mode qui passent aussi vite que les images se consomment. Il devient particulièrement difficile de naviguer à travers les signes dans des flux tendus si agités. C'est pourquoi les moteurs de recherche deviennent des outils primordiaux afin de retrouver les images. Mais ces outils numériques, conçus à la fois en vue de favoriser certains sites commerciaux et aussi dans une démarche collective et participative, engendrent des résultats tout à fait nouveaux par rapport aux habitudes de recherche archivistique matérielle. Comment cela se traduit-il dans la collecte d'images des Relecteurs d'images ?

²⁷⁹ Joachim Schmid, Op. Cit.

c. La recherche d'images bouleversée

Avec cette prolifération des images, les outils de recherche se sont progressivement émancipés, notamment pour traiter les archives et la documentation. Afin de comprendre en quoi les méthodes de recherche d'images, jusqu'alors basées sur des classifications ordonnées par des spécialistes, ont évolué et comment celles-ci influencent le processus de collecte – dont on a vu l'importance dans le premier chapitre –, l'étude des évolutions d'indexation des images à l'ère du numérique devient nécessaire. Les techniques d'indexation adaptées aux images ont été mises en place il y a près de deux siècles. L'indexation consiste à : « [...] dresser un répertoire ou une liste, généralement alphabétique, des sujets traités, des noms cités dans un ouvrage, suivis des références aux pages, aux paragraphes²⁸⁰. » Et une autre définition précise : « L'indexation a pour but de faciliter l'accès au contenu d'un document ou d'un ensemble de documents à partir d'un sujet ou d'une combinaison de sujets²⁸¹. »

Mais comment rattacher un sujet à des objets iconiques, donc non textuels ? Car comme le rappelle Bruno Bachimont, chercheur en ingénierie des connaissances : « Si le texte "est sa propre indexation", la mémoire audiovisuelle reste muette sans traitement documentaire²⁸². » Il devient dès lors primordial de concevoir des outils d'indexation propres aux images afin d'en faciliter l'accès. Il existe deux approches d'indexation de documents visuels : la méthode sémantique consiste à associer des données relatives à l'identification du contenu de l'image. Par exemple, il sera question de désigner les objets présents dans l'image, un événement particulier, le nom des personnes reconnaissables, un lieu, une période, etc. La seconde méthode nommée algorithme d'indexation, relevant davantage des technologies numériques, consiste en une analyse visuelle du contenu de l'image selon les spectres,

²⁸⁰ « Indexation », définition du Trésor de la Langue Française informatisé, <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=434536320;r=1;nat=;sol=1;>. Consulté le 6 juin 2014.

²⁸¹ Serge Cacaly, Yves-François Le Coadic, Paul-Dominique Pomart, Eric Sutter, *Dictionnaire encyclopédique de l'information et de la documentation*, Nathan Université, Paris, 1997.

²⁸² Bruno Bachimont, « Bibliothèques numériques audiovisuelles : des enjeux scientifiques et techniques », in *Document numérique*, Vol. 2, n° 3-4, 1998, p. 219-242.

l'aspect graphique, les formes, etc. Les technologies d'Internet utilisent les deux méthodes et permettent aujourd'hui d'ajouter à celles-ci d'autres possibilités comme celle de « taguer » les images, par géolocalisation grâce aux satellites par exemple. Toutes ces méthodes d'indexation reposant sur une classification « classique » permettent l'accès à la connaissance du visuel correspondant aux structures institutionnelles des archives, des bibliothèques, des documentations, des fonds iconologiques, etc. Elles relèvent d'une vision cartésienne de la recherche qui se propage jusqu'à l'ère de la reproduction mécanisée. L'arrivée des bases de données numériques et des réseaux sociaux d'Internet accentue les possibilités de classement à des échelles qui dépassent largement l'espace des archives, mais elle bouleverse aussi les techniques d'indexation au point qu'il devient difficile de connaître la référence source des images divulguées chaque jour sur la Toile.

Il existe plusieurs régimes d'images diffusées sur Internet, celles des sites institutionnels dont les principes d'indexation perpétuent les méthodes « classiques » habituelles (il suffit de réaliser une recherche sur des sites de bibliothèques, sur les moteurs de recherche ou concernant l'image audiovisuelle – sur celui de l'INA par exemple) ; et les images dont les légendes souvent absentes ou personnalisées par les internautes ne constituent plus une méthode commune permettant de les retrouver. L'appropriabilité des images d'Internet, le phénomène de partage et le classement personnalisés des données numériques rompent souvent tout lien avec la référence indexicale des images.

Il est d'autant plus difficile de s'y retrouver que d'après une enquête menée par la société *Netcraft*²⁸³ en mai 2014, il existe plus de neuf-cent-soixante-quinze millions de sites Internet actifs et ce nombre ne fait qu'augmenter de mois en mois. L'agence spécialisée de l'ONU sur les télécommunications (UIT) annonce quant à elle en 2012 le nombre de 2,3 milliards d'internautes dans le monde, soit près d'un tiers de la population mondiale²⁸⁴. Il devient alors impossible de traiter humainement toutes ces données auxquelles s'ajoutent chaque jour près

²⁸³ <http://news.netcraft.com/archives/category/web-server-survey/>, consulté le 25 mai 2014.

²⁸⁴ http://www.itu.int/net/pressoffice/press_releases/2012/70-fr.aspx#.U4TraJUR6Qs, consulté le 25 mai 2014.

d'un million d'images supplémentaires. L'ingéniosité des moteurs de recherche consiste dès lors à inventer de nouveaux outils adaptés aux pratiques des médias visuels liées au Web 2.0, mais aussi adaptés au traitement de milliards de données simultanément par le biais de robots informatiques performants et automatisés. Les moteurs de recherche ont été développés en premier lieu sur Internet par des universitaires canadiens en 1991 afin de repérer les titres des pages dans les adresses URL des sites. Mais avec la propagation des noms de domaine, la simple indexation par les titres devenait limitée. La seconde génération de moteurs de recherche *Lycos* (1993) ou *Webcrawler* (1994), permet d'indexer les informations contenues dans le corps des sites web. L'arrivée du moteur de recherche *Google*, suivi par *Yahoo* et *Live Search*, révolutionne les capacités informatiques de stockage d'informations en générant des algorithmes de classification capables d'explorer tous les sites en activité par le biais des liens hypertextes, de déterminer la pertinence des résultats en fonction de mots clés et de fournir un résultat classé selon la pertinence du mot clé entré et la popularité des sites consultés ou des liens commerciaux.

Les nouvelles technologies ont atteint un degré de classification de tous les éléments circulant à travers les flux du web, qui constitue aujourd'hui la plus vaste archive d'informations accessibles potentiellement partout dans le monde. L'arrivée du *Web 2.0* et la généralisation des blogs et des sites dynamiques et interactifs, ont incité les moteurs de recherche à prendre en compte le nombre croissant d'informations non indexées et notamment la profusion des images non référencées au départ. Avec les nouveaux outils mis en place, il est possible de retrouver une image par la couleur, la taille en pixels, le type, la période ou le droit d'usage pour *Google* par exemple. Mais la plupart des sites dévolus aux images tels que *Picasa* ou *Flickr* développent aussi leurs propres critères de recherche avec notamment la reconnaissance morphologique des visages, la géolocalisation, etc.

Les Relecteurs d'images s'intéressent particulièrement à ces nouveaux outils de recherche. Pour Hervé Coqueret par exemple, les moteurs de recherche offrent des interfaces qui deviennent des expositions d'images en soi :

« Ce que j'adore d'ailleurs, c'est que ça amène une nouvelle façon de montrer les images et ça fait comme un mur d'images. J'ai vu ça, il y a quinze jours. J'ai trouvé ça génial et hyper beau. Et du coup ça crée une situation où il n'y a jamais la même image. Tu peux faire des appels avec des tailles différentes, les teintes, tu as un panel de teintes, de moulage. Et puis [...] tu peux avoir une multitude d'images pareilles. C'est une forme en soi. Souvent aussi, ce sont des images que j'ai vu imprimées et du coup je ne me rappelle plus dans quel livre, alors je fais une recherche par thème. Par exemple Elvis Presley sur une voiture, cette image était vraiment géniale, et je la retrouve comme ça. C'est pratiquement impossible de l'avoir autrement²⁸⁵. »

Mais ces nouvelles méthodes de recherche d'images questionnent et inquiètent aussi les Relecteurs d'images sur leurs propres pratiques. A travers certaines de ses éditions tels que *Page Sucker_numéro un_Skull.jpg* (Cf. annexes, figures 4 et 5), qui cumulent des images obtenues par le biais de mots clés sur Internet, Ludovic Burel, questionne les limites des moteurs de recherche qui ne permettaient pas encore en 2002, d'affiner assez les critères de recherche et donnaient des résultats d'images hétérogènes.

Comment continuer à prendre autant de temps pour rechercher des images quand la recherche d'images devient rapidement disponible sur Internet. Céline Duval admet se sentir désarçonnée par toutes ces nouvelles possibilités qui facilitent considérablement son travail laborieux.

« Je savais que je voulais faire des livres à partir d'images et il me fallait du temps, parce qu'il faut beaucoup de temps pour chercher des images. À l'époque je n'utilisais pas Internet, ce n'était pas encore très développé et il n'y avait pas encore les moteurs de recherche. Je me considérais comme moteur de recherche. Maintenant ça a beaucoup évolué par rapport à cette question des moteurs de recherche, car ils ont rompu beaucoup de choses dans mon travail²⁸⁶. »

²⁸⁵ Hervé Coqueret, propos recueillis par Natacha Détré, annexes, p. 84.

²⁸⁶ Céline Duval, propos recueillis par Natacha Détré, annexes, p. 98.

Les moteurs de recherche réalisent en une fraction de seconde ce que la logistique de l'être humain mettait parfois des semaines à faire pour trouver des images. Les Relecteurs d'images sont à la fois très intrigués et admiratifs des possibilités nouvelles qu'ils offrent tels que décrits précédemment et en même temps ces derniers remettent considérablement en question leurs propres processus de création. Le temps qu'ils mettaient pour rechercher des images leur permettait aussi d'analyser et d'assimiler dans les moindres détails toutes ces images alors que la nouvelle génération d'artistes ne le fait plus forcément. La part laborieuse du travail des Relecteurs d'images n'a plus aujourd'hui le même sens, c'est pourquoi les nouveaux outils numériques perturbent intrinsèquement leur processus de création. Cela ne signifie pas qu'ils les rejettent pour autant, mais il est encore trop tôt pour analyser comment ils aborderont ces changements dans leur production.

L'artiste et éditeur hollandais Erik Kessels – que l'on peut considérer comme un Relecteur d'images – a réalisé une œuvre qui résume assez bien le désarroi dans lequel ces nouvelles pratiques des images plongent les Relecteurs. Avec son installation *24 hr. of photos* (Cf. annexes, figure 93) réalisée en 2013 aux Rencontres d'Arles, il imprime des millions d'images chargées durant vingt quatre heures sur *FlickrR* et les déverse dans la salle d'exposition un amas gigantesque qui semble progressivement ensevelir tout l'espace. Cette montagne indomptable d'images évoque ces continents de déchets qui émergent dans les océans et dont on ne sait comment endiguer le flot. Alors qu'Erik Kessels²⁸⁷ s'attache habituellement à prendre le temps de la collecte d'images d'albums de familles qu'il chine dans des marchés aux puces, qu'il les observe longuement afin de repérer les signes communs qu'il associera pour composer ses éditions, cette œuvre réalisée pour les Rencontres d'Arles un an après l'exposition *From Here On*, montre à quel point il se sent submergé par ce raz-de-marée d'images que constitue Internet et qui rend difficile le temps de l'analyse.

²⁸⁷ Rappelons ici qu'Erik Kessels fait partie des cinq commissaires de *From Here On* ayant écrit et signé le *Manifeste* recopié dans ce même chapitre.

C. LES ENJEUX SOCIÉTAUX ET LA VALEUR ARTISTIQUE

Dans une société régie par le capitalisme à l'échelle mondiale, par des systèmes marchands contrôlant les strates de liberté créative à travers les brevets et où le marché de l'art permet des retours sur investissement dignes des meilleures opérations boursières, la valeur des projets artistiques des Relecteurs d'images peut sembler une résistance.

Nous l'avons vu, la matière iconographique existante choisie par les Relecteurs d'images relève d'un passé qu'ils explorent à la manière d'archéologues afin de proposer de nouvelles lectures de la « petite histoire ». Mais en exposant ces nouvelles « histoires » du passé, ils proposent également une vision du présent qui résonne à travers les survivances, devenant le vivier d'une résistance, qui se joue des systèmes par l'usage d'objets ne circulant plus dans le circuit économique et en incitant des lectures davantage ancrées sur l'humain que sur des valeurs financières. Ainsi, en recyclant des images existantes, les Relecteurs d'images contournent un système capitaliste qui voue son existence à la croissance économique illimitée au détriment des besoins fondamentaux des êtres humains. La société des images, dans laquelle les médias sont plongés, reflète assez bien ce principe d'une économie qui ne vaut que dans sa croissance au risque de se détruire dans l'hyperconsommation. Cependant, tout comme il existe des courants de pensée alternatifs à cette croissance démesurée recommandant de respecter l'écosystème naturel et de prendre le temps de revenir à l'essentiel plutôt que de continuer la croissance exponentielle d'objets inutiles, on peut se demander légitimement si la pratique de recyclage des Relecteurs d'images relève aussi de ces enjeux alternatifs. Cette matière illimitée utilisée pour leurs œuvres n'alimente plus le système capitaliste, elle a déjà été consommée. Cette matière – lorsqu'elle n'a pas été détruite – stagne dans des archives, des cartons de stockage, des greniers, ou circule sur des étagères de vente d'une économie parallèle. Nicolas Bourriaud rappelle dans son ouvrage *Postproduction*, qu'au dix-huitième siècle, le terme « marché » était utilisé pour désigner le processus de vente et d'achat. Il rappelle également la définition donnée par l'économiste Michel Henochsberg

du « bazar » qui consiste en une négociation entre deux personnes. En ce sens, pour Nicolas Bourriaud, « Le commerce est avant tout une forme de relation humaine, voire un prétexte destiné à produire une relation²⁸⁸. »

Les Relecteurs d'images recherchaient-ils cette part d'humain qui existe encore dans les transactions commerciales des marchés aux puces et qu'ils ne trouvent plus dans le système de l'hyperconsommation ?

Les Relecteurs d'images agissent comme s'ils étaient en dehors du système capitaliste des images en infiltrant tout de même les systèmes artistiques. La plupart du temps, ils produisent eux mêmes leurs éditions afin d'être plus libres dans leurs choix artistiques et par conséquent d'être indépendants face au système du monde de l'art. Cette forme auto-productive s'accompagne d'une autoproduction de leurs dispositifs de relecture et aussi de leur autodiffusion par le biais des éditions ou d'Internet. Par ailleurs, en collectant des images du passé circulant dans des réseaux alternatifs, ils ne connaissent pas forcément les auteurs de ces images.

Il s'agira essentiellement dans les pages qui suivent de comprendre la position et les enjeux des Relecteurs d'images dans l'autoproduction de leurs œuvres et leur engagement face à la gratuité de diffusion. Mais il nous faudra aussi interroger la notion fondamentale du droit d'auteur puisque, même s'ils sont les auteurs des dispositifs qu'ils mettent en place, il n'en demeure pas moins qu'ils ne sont pas les auteurs des images qu'ils utilisent telles quelles et cela pose la question de leur légitimité face au droit institué par la société. Comment ces questions de production, de coûts et d'auteurs engagent-elles ou non ces artistes relecteurs dans une résistance face aux différents systèmes régissant nos vies ?

²⁸⁸ Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, Op. Cit., p. 26.

1. La gratuité et l'autoproduction

Si l'ère du numérique questionne les principes d'accessibilité des produits diffusés et par conséquent la valeur de ceux-ci face à la demande des usagers, les Relecteurs d'images entament déjà des questionnements concernant l'accès et la gratuité à l'ère de l'imprimé en s'engageant dans le recyclage d'images existantes. L'enjeu de leurs travaux n'est pas seulement, en effet, de dégager de nouveaux sens à l'aune des nouvelles lectures qu'ils proposent. Le fait même de rediffuser des photographies – qui dans la majorité des cas ne sont pas transformées au niveau de leur représentation – relève déjà d'une position artistique forte. Mais, nous l'avons étudié, la part créative se situe davantage dans les dispositifs mis en place afin de favoriser de nouvelles lectures de ces images, tout en montrant bien qu'elles ne sont pas produites par eux. Les Relecteurs d'images se positionnent tels des passeurs d'images, c'est-à-dire qu'ils deviennent dépositaires de ces objets qu'ils vont réinjecter dans les flux médiatiques. Ces opérations de remise en circulation et de remédiation posent la question des enjeux sociaux de ces gestes, somme toute engagés vers des formes ne relevant pas du monde marchand, mais qui au contraire, semblent infiltrer des réseaux sous-jacents. S'appuyant sur l'argumentation de Theodore Adorno, de Max Horkheimer et de l'Ecole de Francfort selon lesquels « l'art véritable est par essence rebelle à toute domestication par le marché et le pouvoir des institutions²⁸⁹ », (bien que s'inscrivant tout de même dans le jeu social et économique de la société), le sociologue de l'art et de la création Pierre-Michel Menger dresse le portrait de l'artiste en tant qu'agent de la protestation contre le capitalisme. Selon lui :

« Si c'est l'artiste qui est réputé dépositaire d'une vérité critique sur le monde social, il faudra dire qu'en cumulant les singularités, les mondes artistiques forment un univers d'exception situé en marge du jeu économique quand il s'agit des formes les plus pures de création, et assujetti au marché dès que s'y infiltrent les mécanismes de la

²⁸⁹ Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur, Métamorphoses du capitalisme*, éditions du Seuil et La République des idées, Paris, 2002, p. 17.

valorisation commerciale, au prix d'une dégradation des idéaux constitutifs²⁹⁰. »

Pierre-Michel Menger évoque ici deux mondes de l'art qui se côtoient et avancent parallèlement : celui d'un circuit artistique indépendant laissant libre cours à la créativité et sans aucune contrainte et celui d'un circuit marchand favorisant la demande et de ce fait uniformisant la créativité. Les Relecteurs d'images ne renient pas la part marchande d'une partie du monde de l'art dans lequel ils s'inscrivent, mais ils s'engagent davantage dans les systèmes institutionnels publics tels que les centres d'art, les frac, les musées, pour lesquels ils produisent de nouvelles œuvres, et dans des systèmes alternatifs d'autoproduction et d'autodiffusion. Cela ne les empêche pas d'être rattachés à des galeries marchandes, qui leur servent avant tout à élargir leurs réseaux de diffusion, souvent au niveau international ; mais dans la pratique, ils restent fortement attachés à des valeurs désintéressées. La plupart d'entre eux enseignent et/ou réalisent des workshops dans des écoles d'art, des écoles privées et des universités, ce qui leur permet de subvenir à leurs besoins quotidiens et de financer une part de leurs productions. Ainsi peuvent-ils aussi récuser, dans une plus ou moins grande mesure, la valeur financière de leurs productions.

Eric Watier est sans doute l'artiste le plus radical dans son engagement autour de la gratuité. Pour comprendre sa démarche artistique, nous devons remonter à ses débuts. Eric Watier commence sa carrière à dix-sept ans alors qu'il n'a pas encore terminé le lycée. Il rencontre Raoul Hébréard et Josée Sicard, deux artistes de Saint-Raphaël, qui après avoir vu ses dessins et l'avoir fait travailler, lui offrent l'opportunité d'exposer avec eux à Paris en 1992. Ces deux artistes vont poser, sans le savoir, les bases de son travail en lui disant : « Jusqu'à quarante ans, il ne t'arrivera rien. [...] Tu ne gagneras pas ta vie en étant artiste²⁹¹. » De ces remarques, Eric Watier tire une conviction et une philosophie de vie. Il entame des études d'architecture, milieu dans lequel il va gagner sa vie à ses débuts, parallèlement à sa pratique artistique. La gratuité a

²⁹⁰ Ibid.

²⁹¹ Eric Watier, propos recueillis par Natacha Détré, annexes, p. 174.

des limites et à moins de vouloir incarner l'artiste maudit, il lui faut trouver le moyen de vivre tout en continuant sa pratique artistique. Il n'intégrera pas d'autres cursus en art, mais se formera de manière empirique en exposant dans les milieux alternatifs et en publiant lui-même les imprimés qu'il diffuse dans les réseaux du livre d'artiste. Le don et la gratuité deviennent le postulat de sa démarche artistique et il peut dès lors se sentir libre de produire ce que bon lui semble, dans la limite de ses possibilités financières. Selon lui, en effet : « Si vous voulez être absolument libre dans ce que vous faites artistiquement, il ne faut pas qu'il y ait nécessité financière²⁹². »

Eric Watier a longtemps côtoyé les milieux alternatifs hors du marché des galeries, il fréquente de nombreux collectifs d'artistes comme *Aperto* à Montpellier, qui s'inscrivent dans une économie parallèle. Ces milieux hors institution et hors galerie lui ont permis d'explorer sa créativité en toute liberté, sans la pression exercée par le marché. Aujourd'hui il travaille davantage avec les institutions (Frac, Centres d'art, etc.), mais conserve cette conception artistique initiale d'interroger l'économie de la production à partir d'images diffusées gratuitement et massivement. Cette liberté n'est possible que parce qu'Eric Watier a choisi également de travailler avec une matière première à moindre coût. Avec son autoédition des cahiers d'*Architectures remarquables* (Cf. annexes, figures 69 à 72) dont il réalise six numéros à partir de 1996, Eric Watier s'engage dans une sorte de don artistique arbitraire. Il décide effectivement d'abonner une cinquantaine de personnes à qui il envoie mensuellement ses cahiers. Dans chacune des publications, un papillon de désabonnement est joint, mais selon les aveux d'Eric Watier, il n'en a jamais reçu en retour. Il réitère l'expérience avec ses cahiers *Paysages avec retard* (Cf. annexes, figures 64 à 66). L'artiste peut se permettre un tel envoi parce que le matériel qu'il utilise est pauvre. Les images collectées sont gratuites, il les photocopie lui-même en noir et blanc, en basse qualité sur papier ordinaire et avec une reliure qu'il réalise à partir de simples agrafes. L'envoi du pli est donc économique grâce à sa légèreté puisque chaque cahier ne comprend que quatre pages. Ses cahiers rappellent la réalisation des fanzines qui répondaient aux mêmes principes d'autoproduction à bas coût et étaient diffusés dans des

²⁹² *Ibid.*

petits cercles de passionnés. Eric Watier ne choisit pas ses destinataires au hasard des adresses de l'annuaire. Les personnes à qui il décide d'envoyer les livrets sont des amis, des artistes dont il apprécie particulièrement le travail, qu'il ne connaît pas forcément et avec qui il aimerait prendre contact. De la sorte, avec le don du cahier, Eric Watier attend en contre don un retour critique. Les cahiers agissent telle une carte de visite par laquelle il espère se faire connaître. Cette pratique n'est pas étonnante dans le cas d'Eric Watier puisqu'il favorise les circuits alternatifs pour commencer sa carrière d'artiste. Mais en intervenant lui même dans toutes les phases de conception, de production et de diffusion de ses éditions autofinancées, Eric Watier se rend indépendant des systèmes à la fois économiques et institutionnels. Même s'il travaille aujourd'hui davantage avec les institutions artistiques, Eric Watier continue à se déplacer lui-même pour mettre en place ses œuvres, à photocopier des centaines d'images qu'il diffuse au gré des expositions, il poursuit son interrogation sur la gratuité de l'œuvre en proposant par exemple une édition rétrospective de ses projets sous le titre de *Bloc*, vendu comme nous l'avons vu dans le premier chapitre à trente euros en librairie, mais diffusé de manière illimitée et gratuitement sur Internet, etc. La gratuité est pour lui une manière de faire circuler les images dans le maximum de médias possibles en questionnant à la fois la valeur marchande et la valeur créative de ces images sans valeur au départ.

Nous retrouvons le même besoin de liberté productive chez d'autres Relecteurs d'images, comme documentation céline duval par exemple. Celle-ci autofinance une bonne partie de ses éditions, autoproduites depuis le début de sa carrière artistique. Elle opte aussi de plus en plus pour des coéditions avec des personnes et des institutions partageant la même passion pour les images. Mais l'autofinancement reste important dans la liberté de ses choix :

« Je suis auto-financeur de mes livres. C'est très important pour moi de pouvoir financer mes livres, même si je les diffuse très mal. J'aimerais bien que ça rentre plus chez des personnes lambda et je ne sais pas le faire et en plus je ne peux pas tout faire. Quelquefois j'aimerais bien prendre un éditeur pour qu'il fasse la diffusion, mais tout ça est très

compliqué. C'est un dilemme pour moi cette question de la diffusion du marché²⁹³. »

Elle réalise des éditions uniques qu'elle garde précieusement en n'en diffusant que des extraits sur son site Internet, mais elle produit également des cahiers en série qu'elle diffuse elle-même, soit dans le cercle des éditions d'artistes, soit en les envoyant également à un cercle restreint d'amis, d'artistes, de personnes lui ayant fourni des images ou de personnalités institutionnelles spécialisées dans les questions d'images.

La forme de ses cahiers est également minimale, légère et peu coûteuse. Documentation céline duval collecte dans des magazines qu'elle récupère gratuitement, mais la plupart du temps, elle glane ses matériaux dans des marchés aux puces. L'abondance des images collectées par l'artiste laisse présager un autofinancement conséquent de la collecte des images qui s'ajoute au coût de l'impression, de ses déplacements pour la diffusion et au temps qu'elle y consacre. La plupart de ses éditions sont diffusées gratuitement et ne produisent par conséquent aucun retour financier. La coédition lui permet à la fois d'alléger les frais de production, mais aussi, et surtout d'échanger et de partager des images avec d'autres passionnés. Ainsi, la plupart des cent numéros de la *Revue en 4 images* (Cf. annexes, figures 15 et 16), ont été réalisés en collaboration avec d'autres personnes ou des institutions qui l'invitaient à exposer pour l'occasion. Elle réalise par exemple le numéro 43 de cette revue en coproduction avec Table d'hôtes²⁹⁴ (Cf. annexes, figures 29 et 30) à l'occasion d'une invitation de leur part à exposer. Documentation céline duval continue autant qu'elle le peut à autoproduire des carnets d'images qu'elle diffuse gratuitement au gré des rencontres, des expositions, mais aussi par le biais de la maison d'éditions Zédélé – qui privilégie l'image et la réflexion sur le livre. Cette démarche artistique orientée vers le partage renvoie à l'idée du passage des images qui n'est plus tributaire de conditions financières restreignant l'accessibilité aux objets. Mais ce passage des images devient un véritable don lorsque les artistes y ajoutent une part d'eux mêmes : leur temps, leur personnalité, leur générosité.

²⁹³ Céline Duval, propos recueillis par Natacha Détré, annexes, p. 101.

²⁹⁴ <http://table-d-hotes.blogspot.fr/2008/08/documentation-cline-duval.html>, consulté le 4 juin 2014.

Si le médium de l'édition reste le dispositif de diffusion marquant le plus nettement le partage des images chez les Relecteurs d'images, l'outil d'Internet constitue un nouveau moyen de diffusion gratuite dont ils s'emparent peu à peu pour diffuser leurs œuvres, mais aussi pour créer de véritables dispositifs spécialement conçus pour ce médium. *Les Allumeuses*²⁹⁵ (Cf. annexes, figure 26) de documentation céline duval, mais aussi *La Grande évasion* (Cf. annexes, figures 32 et 33) et *Diaporama*²⁹⁶ de Pierre Leguillon ou encore *monotone press*²⁹⁷ d'Eric Watier, en sont des exemples. On se rend compte à quel point les Relecteurs d'images traversent une période qui accumule une matière iconographique ancienne dans laquelle ils peuvent se servir et en ce sens, rejoignent cette génération d'artistes dont parle Nicolas Bourriaud :

« Ils ou elles ne considèrent plus le champ artistique comme un musée contenant des œuvres qu'il faudrait citer ou "dépasser", ainsi que le voudrait l'idéologie moderniste du nouveau, mais comme autant de magasins remplis d'outils à utiliser, de stocks de données à manipuler, à rejouer et à mettre en scène²⁹⁸. »

L'époque dans laquelle les Relecteurs d'images s'inscrivent est déjà saturée d'images par tous les médias, mais celles d'actualité ne sont pas encore complètement accessibles, malgré des sources iconographiques intarissables. Tant que les images circulent dans les médias, elles restent exposées à un contrôle, celui du marché, des ayants droit de diffusion sur ces dernières, etc. Ces images ont un coût qui s'amoindrit au fur et à mesure qu'elles passent de mode ou disparaissent de l'actualité des médias. Ce sont les réseaux sous-jacents qui prennent alors le relais, soit les archives qui considèrent les documents photographiques d'importance historique, soit les marchés aux puces récupérant des sources iconographiques d'ordre privé. De ce fait, les images que les Relecteurs d'images utilisent relèvent d'un passé plus ou moins lointain car toutes ces opérations de passage d'un réseau à un autre prennent

²⁹⁵ http://lesallumeuses.net/video_01.html, consulté le 5 juin 2014.

²⁹⁶ <http://www.diaporama-slideshow.com>, consulté le 5 juin 2014.

²⁹⁷ <http://monotonepress.net/monotone/index.php4>, consulté le 5 juin 2014.

²⁹⁸ Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, Op. Cit. 4^{ème} de couverture.

du temps. L'ère du numérique et de toutes les technologies qui l'entourent ne font qu'augmenter l'hyperproductivité des images disséminées dans tous les médias au présent. Il n'existe désormais plus de décalage dans l'accès aux images autant du passé que du présent et c'est sans doute ce qui leur octroie leur hyper-appropriabilité généralisée. L'ère du numérique fonctionne désormais comme un hypermarché en libre-service. En étant autant accessible, l'image est de fait gratuite, ce qui accentue les possibilités de son appropriation. Mais cela remet en cause le système de contrôle existant à l'ère de la reproductibilité mécanique sur les droits de propriété et de diffusion des images.

Il devient donc nécessaire d'étudier comment les Relecteurs d'images gèrent leur rapport aux auteurs des images qu'ils collectent.

2. Prendre le droit : question d'auteur

La question de l'auteur est fondamentale pour toutes les créations artistiques, mais elle vaut d'être étudiée de près dans l'usage d'images existantes qui ont déjà un auteur. En ce sens, il est nécessaire de comprendre en quoi et de quoi les Relecteurs d'images sont des auteurs, et de se demander s'il existe par conséquent une double signature auctoriale. Avec l'hyper accessibilité croissante des images, les pratiques d'appropriation se sont généralisées et semblent tolérées dans la mesure où elles restent amateurs. Mais ce n'est pas parce qu'une image est facilement accessible et qu'elle peut être collectée d'une manière ou d'une autre gratuitement que tout est permis dans son usage et encore moins lorsqu'elle est mise en valeur par un artiste professionnel. Lorsque Richard Prince utilise des images de publicités Marlboro représentant des cowboys dans un paysage de western dans son œuvre *Untitled (cowboy)* (Cf. annexes, figure 76) en 1989, il s'attire les foudres de la marque en question et perd son procès en justice. L'appropriation artistique qu'il réalise à partir de cette matière iconographique, pourtant diffusée massivement et gratuitement dans les médias de l'époque, ne suffit pas à infléchir la décision de justice qui le condamne à rembourser la vente de son œuvre et interdit sa diffusion. En effet, même si une photographie est distribuée par les médias massivement, les artistes ne peuvent pas, en principe, la reproduire sans l'autorisation de son auteur. Mais qu'en est-il de ces questions pour les Relecteurs d'images, qui comme nous l'avons étudié, utilisent aussi bien des images diffusées massivement que d'autres d'ordre privé ? Jusqu'à présent, aucun d'entre eux n'a subi de procès, mais les Relecteurs d'images optent souvent pour des positions à la limite du code de la propriété intellectuelle.

Selon le Trésor de la langue française, les deux sens du mot « auteur » sont :

« I. Celui ou celle qui est la cause première ou principale d'une chose. Synon. *Créateur, instigateur, inventeur, responsable*. II. Domaine des *arts*, des *sc.* et des *lettres*. Celui ou celle qui, par occasion ou par

profession, écrit un ouvrage ou produit une œuvre de caractère artistique²⁹⁹. »

Il est intéressant de constater que les deux définitions que propose *Le Trésor de la langue française*, du terme « auteur » peuvent rendre compte de cette dichotomie des images collectées et réutilisées. En effet, celles-ci ont déjà un auteur qui « est la cause première » de leur existence, et en ce sens, les Relecteurs d'images ne peuvent pas être eux-mêmes les auteurs des images collectées, mais ils le deviennent parce que ces images font partie d'une œuvre qu'ils créent à partir de celles-ci. Ils sont bien auteurs de l'œuvre, mais pas des images qu'ils collectent. Dans ses cours sur « La fonction auteur », Antoine Compagnon rappelle en s'appuyant des propos de Michel Foucault que :

« Toute personne qui écrit ou a écrit n'est pas un auteur, la différence étant celle du document et du monument. Les documents d'archives ont eu des rédacteurs ; les monuments survivent. Seul le rédacteur dont les écrits sont reconnus comme des monuments par l'institution littéraire atteint l'autorité de l'auteur³⁰⁰. »

Dans cette acception, le terme « auteur » ne consacre plus l'opérateur original de la chose, mais la fonction donnant une valeur artistique à une chose. Antoine Compagnon s'attache donc à la seconde définition d'auteur du Trésor de la langue française qui professionnalise la création artistique en la différenciant de la simple production. Selon ces définitions, il existerait donc deux types d'images : celles dont l'institution valide la valeur artistique et créative – et en ce sens il existerait bien un auteur – et celles produites en tant que documents par des opérateurs lambda et dont on ne pourrait pas retenir le caractère auctorial puisqu'il ne s'agit pas d'œuvres de l'esprit. Le premier article du Code de la Propriété Intellectuelle ne prend en compte que la première définition : « Art. L. 111-1. L'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit sur cette œuvre,

²⁹⁹ Le Trésor de la langue française informatisé, « *Auteur* », <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=1353671070;r=1;nat=;sol=0;>, consulté le 5 juin 2014.

³⁰⁰ Antoine Compagnon, « Deuxième leçon : la fonction auteur », in *Théorie de la littérature : qu'est-ce qu'un auteur ?*, cours de Licence, Université de Paris IV-Sorbonne, UFR de Littérature française et comparée, <http://fabula.org/compagnon/auteur1.php>, consulté le 5 juin 2014.

du seul fait de sa création, d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous³⁰¹. »

La loi ne différencie pas les aspects professionnels et amateurs, ni la création artistique du document. Parmi la liste des formes considérées comme des œuvres de l'esprit, le code propose à l'article 112-2 : « 9° Les œuvres photographiques et celles réalisées à l'aide de techniques analogues à la photographie³⁰². »

Et l'article 112-1 précise : « Les dispositions du présent code protègent les droits des auteurs sur toutes les œuvres de l'esprit, quels qu'en soient le genre, la forme d'expression, le mérite ou la destination³⁰³. »

En ce sens, tout type de photographie quelle que soit sa nature relève du droit de la propriété intellectuelle et l'auteur de celle-ci peut s'en réclamer en cas de litige. Dans le cas des Relecteurs d'images, cela signifie qu'en utilisant des images existantes, quelles que soient leur nature et leur origine, ils se doivent de respecter la loi au regard de la propriété intellectuelle. Et le code, prenant en compte la réutilisation d'images, renforce encore cette acception : « Art. L. 113-4. L'œuvre composite est la propriété de l'auteur qui l'a réalisée, sous réserve des droits de l'auteur de l'œuvre préexistante³⁰⁴. »

La loi autorise donc l'usage d'images existantes, à condition de respecter les droits premiers de l'auteur d'origine et par conséquent de lui en faire la demande au préalable. A l'article 122-1, le code stipule en effet que « Le droit d'exploitation appartenant à l'auteur comprend le droit de représentation et le droit de reproduction³⁰⁵. »

Dans le cas de la photographie, la question de la reproduction est primordiale puisque faisant partie de ses particularités intrinsèques. Cela signifie que l'auteur d'origine d'une photographie possède des droits sur son œuvre

³⁰¹ Code de la Propriété Intellectuelle (partie législative), première partie – *La propriété littéraire et artistique, Livre premier – Le Droit d'auteur*, Article I, http://www.celog.fr/cpi/lv1_tt1.htm, consulté le 6 juin 2014.

³⁰² Ibid.

³⁰³ Ibid.

³⁰⁴ Ibid.

³⁰⁵ Ibid.

originale et aussi sur ses reproductions. L'état se resserre concernant les possibilités d'exploitation libre des images collectées par les Relecteurs d'images et ce, d'autant plus qu'au regard de l'article 335-2 :

« Toute édition d'écrits, de composition musicale, de dessin, de peinture ou de toute autre production imprimée ou gravée en entier ou en partie, au mépris des lois et règlements relatifs à la propriété des auteurs, est une contrefaçon ; et toute contrefaçon est un délit³⁰⁶. »

Il est précisé à l'article L. 335-3 :

« Est également un délit de contrefaçon toute reproduction, représentation ou diffusion, par quelque moyen que ce soit, d'une œuvre de l'esprit en violation des droits de l'auteur, tels qu'ils sont définis et réglementés par la loi³⁰⁷. »

Reproduire des photographies existantes, sans en demander l'autorisation, est par conséquent illégal au regard de la loi. Toute personne et même les artistes s'exposent à des sanctions à partir du moment où ils entravent cette règle. Mais comment dès lors travailler librement avec cette matière iconographique sans en demander le droit ? Comment les Relecteurs d'images abordent-ils ces questions ?

La plupart d'entre eux ne demandent pas l'autorisation aux auteurs d'origine, tout simplement parce que le plus souvent, ils ne les connaissent pas. Régis Perray a parfaitement conscience que d'un point de vue légal, il devrait demander l'autorisation d'exploiter les images qu'il collecte, mais il continue à utiliser ses images de sels sans le faire :

« Si un jour, des auteurs souhaitent que je retire une image, je le ferai. Je leur dirai "excusez-moi". Je sais que évidemment moi non plus je n'aimerais pas qu'on prenne mes images sans mon autorisation, mais là,

³⁰⁶ Ibid.

³⁰⁷ Ibid.

il y en a des centaines et des centaines et je ne peux pas demander toutes les autorisations. Cela voudrait dire demander l'autorisation à tout le monde, contacter les photographes, et ça en l'occurrence, c'est un vrai travail d'archiviste. Ensuite, s'il y a des droits, il faut les payer, et moi, je fais partie des artistes qui travaillent avec l'image et je suis d'une génération pour qui les images sont disponibles gratuitement à tous, on en fait ce qu'on veut, bien sûr c'est différent parce qu'on les expose. Ce n'est pas que j'estime que j'ai le droit de le faire, mais c'est comme ça et voilà je continue³⁰⁸. »

En découpant ses images de sols dans des magazines de géographie, il prend tout de même le risque que les photographes professionnels portent plainte. En utilisant des documents iconographiques vernaculaires pour *Paysages avec retard* (Cf. annexes, figures 61 à 66) ou *Architectures remarquables* (Cf. annexes, figures 62 à 72), Eric Watier se positionne dans la conception foucauldienne de la photographie sans auteur puisque celles-ci ne relèvent pas du « monument ». Et pourtant, selon la loi, il s'inscrit aussi dans l'illégalité puisqu'il ne demande pas non plus d'autorisation aux agences immobilières, auteurs légaux de ces images. Au regard de la loi, lorsqu'une photographie est réalisée dans le cadre du travail, elle appartient à l'entité de l'entreprise et non à l'employé qui la prend. Il en est de même pour les images qu'utilise Ludovic Burel dans son projet *A boy, a girl and a machine* (Cf. annexes, figures 9 et 10). Non seulement, l'artiste utilise une source d'images appartenant à l'entreprise Xerox – qui fabrique des photocopieurs –, images relevant du secret de l'entreprise, mais en plus, il les vole. Ludovic Burel est engagé dans des questionnements sur le piratage depuis le début de sa carrière artistique. Alors qu'il développe une interrogation sur les machines de reproduction, il est naturellement attiré par la culture postindustrielle du numérique. En ce sens, l'idée même qu'il a eue de reproduire lui-même des sites Internet au même titre qu'une reproduction mécanisée pose la question du piratage et des *fakes*. Alors qu'il évoque les archives marketing de l'entreprise dans laquelle travaillaient ses parents et qu'il utilise régulièrement pour ses œuvres, il n'hésite pas à

³⁰⁸ Régis Perray, propos recueillis par Natacha Détré, annexes, p. 150.

employer des termes relevant davantage de cette culture postindustrielle du numérique : « J'ai piraté toutes ces données par ce que je pouvais accéder à l'entreprise le week-end quand il n'y avait personne. J'allais dans les bureaux pour fouiner³⁰⁹. »

Ludovic Burel considère ces archives imprimées comme des bases de données dans lesquelles il peut puiser de manière illimitée. Ce vocabulaire issu du numérique renvoie aussi à la culture du partage qu'ont instaurée dès le départ les technologies digitales. D'ailleurs, lorsqu'il traite cette matière imprimée, il n'hésite pas à procéder par mots clés comme il le ferait avec un moteur de recherche. Ce qui est étonnant dans ce détournement de vocabulaire, c'est qu'il semble légitimer le vol de ce matériel en transférant un acte interdit dans une culture où tout est encore permis par manque de législation – en tout cas au début de cette culture postindustrielle. Ainsi, au lieu de violer les secrets de fabrication de l'image de Xerox, il fait comme si cette archive devenait une base de données révélant avec transparence le monde de l'entreprise. Ludovic Burel n'a jamais été inquiété par l'entreprise en question, d'une part parce qu'elle a fermé son antenne, mais aussi parce que de l'aveu de celui-ci, elle n'est pas au courant de son travail. Dans ce cas précis, il ne s'agit pas d'un acte de contrefaçon puisque l'artiste expose les documents originaux trouvés dans ces archives. Cette démarche le positionne dans la lignée de Richard Prince qui utilise des images ne lui appartenant pas afin de les détourner et de les revendre ensuite sur le marché de l'art. Mais Richard Prince, s'il prend toutefois une matière gratuite vouée à circuler dans les espaces publics, génère un potentiel financier dans les marchés de l'art, ce qui l'expose très souvent devant les tribunaux afin de rendre des comptes aux ayants droit. Si Ludovic Burel réalise le même type de délit avec cette archive, il n'en recueille aucun bénéfice pécuniaire. Cette nuance fait toute la différence entre un travail qui se veut provocateur vis à vis d'une matière iconographique circulant encore dans les réseaux commerciaux et celui qui utilise une matière qui n'est plus d'actualité, qui est vouée à la destruction et qui n'a plus de valeur pour l'entreprise en question car relevant d'un passé lointain.

³⁰⁹ Ludovic Burel, propos recueillis par Natacha Détré, annexes, p. 63.

D'une manière générale, quand ils utilisent des photographies anciennes, les Relecteurs d'images amoindrissent les risques qu'un auteur porte plainte contre eux, puisque, selon le Code de la Propriété intellectuelle, l'article 123-1 stipule que :

« L'auteur jouit, sa vie durant, du droit exclusif d'exploiter son œuvre sous quelque forme que ce soit et d'en tirer un profit pécuniaire. Au décès de l'auteur, ce droit persiste au bénéfice de ses ayants droit pendant l'année civile en cours et les soixante-dix années qui suivent³¹⁰. »

Cependant, comme nous l'avons vu, les Relecteurs d'images utilisent des images hétérogènes allant du passé lointain au présent. Pour son projet autour des imprimés de Diane Arbus (Cf. annexes, figures 35 à 39), Pierre Leguillon savait qu'il risquait l'annulation de l'exposition à la Kadist Art Foundation à cause justement des ayants droit de Diane Arbus qui continuent de gérer son patrimoine photographique. Il l'évoque ainsi :

« Je ne demande pas l'autorisation. Je la prends. C'est-à-dire que pour le projet de Diane Arbus qui a été le plus complexe sur toutes ces questions [d'auteur], si tu veux l'expo aurait eu lieu, même si *l'Estate de Diane Arbus* avait dit non, mais ils nous ont quand même autorisé à montrer l'expo de Diane Arbus. Ils nous ont empêché d'autres choses, mais ils ne nous ont pas interdit d'ouvrir l'exposition. De toute façon, ils n'en avaient pas le droit. C'est ça le problème. Je m'arrange toujours pour faire quelque chose qui se situe dans les failles³¹¹. »

Pierre Leguillon joue en effet sur les différences qu'il existe entre le droit d'auteur français et le *copyright* anglo-saxon. Le droit français met davantage en valeur la notion d'auteur et le droit moral, tandis que le *copyright* favorise une logique économique de droit d'exploitation des images. En utilisant les images parues dans les magazines, Pierre Leguillon joue sur le fait que de son

³¹⁰ Code de la propriété intellectuelle, Op. Cit.

³¹¹ Pierre Leguillon, propos recueillis par Natacha Détré, annexes, p. 118.

vivant, Diane Arbus leur avait cédé ses droits d'exploitation. Au regard de la loi, il expose les pages entières de ces magazines et non les images de Diane Arbus qui en font partie. Pierre Leguillon a toutefois longuement négocié auprès de l'*Estate* de Diane Arbus afin qu'il n'y ait pas de procès.

Pour la plupart des Relecteurs d'images, un monde idéal ne devrait pas avoir d'auteurs. Ils agissent en tant que passeurs d'images qui n'ajoutent que leur regard singulier afin d'en proposer de nouvelles lectures et cet acte se veut désintéressé par rapport à la notion de propriété sur ces images. Cependant, cette conception artistique forte ne les libère pas des règles en vigueur dans la société. C'est pourquoi la plupart d'entre eux réfléchissent à des stratégies les protégeant. Documentation céline duval avoue lors des entretiens que la question d'auteur ne l'intéresse pas ; elle fait tout de même systématiquement signer une fiche de contrat d'auteur aux familles acceptant de fournir des photographies de leurs albums. L'artiste se protège de cette manière contre d'éventuels retournements des prêteurs, mais cela lui permet aussi de retrouver facilement les noms de toutes ces personnes afin de pouvoir les remercier à la fin de publications ou sur les cartels des œuvres par exemple. En revanche, elle ne demande pas l'autorisation pour toutes les images, comme par exemple celles achetées dans les marchés aux puces ou découpées dans les magazines. Hervé Coqueret réagit de la même manière que Régis Perray ou Eric Watier qui ne demandent jamais d'autorisation, considérant que les images appartiennent à tout le monde à partir du moment où elles sont diffusées dans l'espace public : « J'ai un peu de mal avec le copyright. Je n'arrive pas à comprendre qu'une image puisse être protégée³¹². », dit Hervé Coqueret.

En tant que passeurs, les Relecteurs d'images souhaitent abroger la question de la propriété intellectuelle. Comme nous l'avons indiqué tout au long de cette thèse, les dispositifs qu'ils mettent en place ne modifient pas les représentations des images qu'ils collectent et il ne s'agit pas pour eux de s'approprier le travail d'un autre, mais davantage d'en proposer de nouvelles lectures. L'idée du passage d'images s'accompagne d'une forme d'honnêteté

³¹² Hervé Coqueret, propos recueillis par Natacha Détré, annexes, p. 82.

vis à vis des représentations et fréquemment d'un respect des contextes d'apparition originaux, qui impliquent souvent une tolérance des ayants droits vis-à-vis des réemplois réalisés par les Relecteurs lorsqu'ils en ont connaissance. Les Relecteurs d'images minimisent les risques, d'une part en utilisant parfois des images anciennes et d'autre part en les disposant avec d'autres. C'est cette nouvelle composition qui est considérée alors comme une œuvre de l'esprit, faisant d'eux des auteurs à part entière.

Les pratiques artistiques des Relecteurs d'images s'inscrivent dans une période charnière qui engendre des spécificités remarquables au regard de l'histoire de l'art, de la médiologie et des enjeux d'accessibilité et de droit. Ils débutent leur carrière dans une ère de la reproductibilité mécanisée des images qui est arrivée à son apogée et qui a connu plusieurs générations d'artistes iconographes, conceptuels ou recycleurs d'images ayant questionné jusque dans leurs moindres retranchements tous les aspects de la photographie depuis sa nature même et ses modes de fabrication jusqu'à ses modes de diffusion et de réception. Les Relecteurs d'images peuvent dès lors aborder l'hétérogénéité des images de manière sereine et en toute connaissance de cause. Comme dans toutes les grandes transitions techniques ou technologiques, le passage d'un avant à un après nécessite un temps d'adaptation afin d'assimiler les nouveautés et de laisser derrière soi le système précédent. C'est pourquoi les pratiques artistiques des Relecteurs d'images s'appuient encore sur leur ancien modèle de collecte et d'association d'images lorsqu'ils investissent les nouveaux outils du numérique. Leur manière d'aborder la nouvelle ère post-industrielle reste encore timorée et n'exploite pas toutes les possibilités qu'offrent les nouvelles technologies. La génération qui leur succède, quant à elle, connaît parfaitement les nouveaux outils numériques à sa disposition qu'elle utilise afin d'explorer un monde virtuel qui ne cesse de s'agrandir au fur et à mesure que les flux RSS s'accumulent.

Si la loi n'a pas vraiment été modifiée concernant le droit à la propriété intellectuelle, les usages des images existantes ont, eux, évolué. Il existe aujourd'hui une zone indécise quant au droit sur les nouveaux usages des images sur Internet. C'est sans doute pour cela que la culture postindustrielle peut encore se permettre des formes parfois excessives d'appropriation des images d'Internet. Mais lorsqu'un Relecteur d'image collecte des cartes postales ou des photographies de famille anciennes dans des marchés aux puces, il ne prend pas beaucoup de risque non plus, car les images de sa collecte ne sont plus d'actualité. Les Relecteurs d'images et la nouvelle génération qui les suit, ont, semble-t-il, trouvé chacun les failles du système de contrôle dans lequel ils s'inscrivent. Cette position les différencie de certains de

leurs prédécesseurs qui utilisaient souvent les images pour servir un discours plus ou moins critique parfois au détriment de l'image et de ses ayants droit.

Compte tenu de ces éléments, les Relecteurs d'images forment bien une génération identifiable au regard de l'histoire de l'art et des pratiques similaires par rapport auxquelles ils se positionnent clairement. Ils s'inscrivent à la fin d'une période postmoderniste dans laquelle les artistes poussaient dans leur retranchement les limites de l'acceptation de ce qui fait art, et au début de l'ère postindustrielle où les artistes commencent à explorer un monde virtuel nouveau. Bien que traversant une phase médiologique révolutionnaire pour les images, les Relecteurs d'images restent attachés aux supports imprimés de l'ère précédente, tout en s'appropriant progressivement les nouveaux médias numériques. Cette position artistique transitoire est fortement attachée à cette génération en particulier. Enfin, leur position face aux enjeux de la société est typique de la période dans laquelle ils s'inscrivent. Face à une société mondiale tendant vers un capitalisme à outrance, les Relecteurs d'images s'inscrivent dans des systèmes économiques sous-jacents, engagés dans le recyclage d'images et favorisant un retour aux valeurs humaines.

CONCLUSION

En étudiant les pratiques de collecte, d'association et de rediffusion des images existantes dans le champ des arts plastiques, il s'est avéré qu'une génération d'artistes avait émergé aux alentours des années 1995. Leur approche combinatoire expose volontairement les images d'une manière nouvelle et singulière et semble correspondre à une époque transitoire capitale au regard de la photographie et du monde numérique naissant. De nombreux points communs relient ces artistes utilisant des images existantes. Il a été question dans cette thèse de comprendre en quoi leurs pratiques artistiques – bien que relevant de procédés différents – permettent des relectures d'images collectées respectant à la fois leur représentation originelle et leur conférant de nouveaux statuts.

Une enquête a été menée afin de sélectionner un certain nombre d'artistes dont les démarches prennent pour principal objet des images existantes. Les dix artistes sélectionnés étaient tous français, mais il existe de par le monde des pratiques similaires de relectures d'images. Des œuvres emblématiques ont été choisies afin d'approfondir l'analyse des pratiques qui les ont générées ; et des entretiens qualitatifs ont été menés avec les artistes afin de comprendre à la fois quels sont les enjeux artistiques de leur utilisation d'images existantes, comment ils perçoivent leur carrière artistique et afin de vérifier quels sont leur univers de références et leur relations interpersonnelles.

A partir de la transcription des entretiens, des recherches supplémentaires ont été réalisées afin d'approfondir les propos des artistes et de saisir en quoi leur génération correspond à la société dans laquelle ils évoluent à l'aune d'une nouvelle ère technique, celle du numérique. Ce cheminement a poussé la réflexion vers des territoires disparates permettant de comprendre ce qui se jouait à travers l'utilisation de la matière visuelle qu'est la photographie. C'est pourquoi il a été important d'étudier de plus près le processus de création de ces artistes que l'on a regroupés sous le nom générique de « Relecteurs d'images ».

Les dispositifs plastiques qu'ils mettent en place pour rediffuser les images collectées correspondent à la face visible de l'iceberg. Il ne suffit pas de redéployer des images existantes pour qu'il y ait un geste artistique, c'est pourquoi les dispositifs plastiques que les artistes mettent en place restituent un travail souvent pointu dans la recherche d'images, leurs choix parmi une multitude d'images à disposition, leur classement selon des dispositions propres à la personnalité de chacun et les modalités de combinaison porteuses de sens quant aux relectures qu'ils proposent. Toutes ces étapes de la conception et de la production de leurs dispositifs ont été analysées afin de déterminer à la fois les singularités des Relecteurs d'images et ce qui les réunit dans leur pratique.

En se basant sur les entretiens, il s'est avéré que l'acte même de choisir des images permettait d'enclencher des processus mémoriels personnels, remontant parfois à l'enfance. C'est pourquoi la sélection des images passe souvent par la singularité de leur regard qui agit comme un filtre. Mais en choisissant d'extraire des images à leurs circuits de diffusion habituels, ils prennent le risque de dénaturer le contexte d'origine et par conséquent, la collecte s'accompagne inéluctablement d'une modification de l'image puisqu'elle est extraite de son contexte initial. Bien que choisissant des représentations souvent hétérogènes, les Relecteurs optent tout de même très souvent pour des images reflétant une humanité sans tension, une société qui va de l'avant et qui se rêve à travers ses utopies. Ces images anciennes offrent une vision distanciée par rapport à ce que l'on connaît dans l'actualité des médias, ce qui suscite déjà une lecture critique compte tenu du décalage. Mais le choix de ces artistes ne se résume pas aux représentations. Les supports sur lesquels les images apparaissent constituent également un critère de sélection révélateur. Les Relecteurs d'images vouent un attachement particulier aux supports imprimés, même si parfois les supports digitaux sont utilisés. Ce constat permet d'anticiper la position générationnelle de leur pratique au regard d'une société qui est encore centrée sur la diffusion d'images imprimées lorsque les Relecteurs d'images débutent leur carrière.

Une fois que nous avons cerné les typologies d'images favorisées par ces artistes, il a été question de comprendre comment elles étaient ensuite employées dans la production. Or, il s'est avéré que dans la majorité des

projets, les images collectées sont d'abord classées avant d'être utilisées. Les dispositifs de classement que les Relecteurs d'images mettent en place orientent fortement l'analyse qu'ils font de ces images. Les images assemblées dans des archives, des collections, une documentation ou une base de données n'ont pas le même degré d'importance, ni le même objectif final. Une archive sert essentiellement à conserver des documents à des fins d'interprétation historique. Une collection permet de percevoir les images selon un ensemble cohérent délimité par des critères spécifiques. L'archive comme la collection ont pour vocation la conservation des éléments les constituant afin d'en perpétuer la transmission. La documentation rassemble des documents divers, classés selon les modalités de la personne qui l'effectue. Elle est souvent organique dans le sens où elle évolue en fonction des éléments qui s'ajoutent au fur et à mesure ; et elle a pour vocation la consultation – en ce sens, elle forme un outil imprimé opérationnel. Enfin, la base de données centralise des informations classées selon des mots clés. Elle s'enrichit de tous types de données constitutives de la collecte. De la sorte, il n'existe pas un unique classement possible, les images peuvent correspondre à plusieurs critères de recherche en même temps. Pour chacun de ces dispositifs de classement, les enjeux de la collecte diffèrent et orientent l'étape suivante d'association des images collectées. Le classement que les Relecteurs d'images réalisent ne correspond pas aux modes d'association qu'ils créent ensuite dans leur production, mais il leur sert à retrouver aisément dans la multitude d'images collectées celles dont ils ont besoin pour un projet, de sorte que ces regroupements sont à la fois des dispositifs et des outils.

Les Relecteurs d'images restituent rarement les images seules dans leurs œuvres. Elles sont, la plupart du temps, combinées ; ainsi leur relecture est orientée de manière plus ou moins précise par les artistes. Le dispositif du montage des images fixes ou en mouvement offre dans la plupart des cas un sens de lecture linéaire dans lequel les images se succèdent. Ce mode d'association conduit le spectateur à former un récit en le laissant réfléchir lui-même aux liens logiques qu'il tisse entre les images. Lorsqu'ils réalisent des collages, les Relecteurs d'images permettent d'emblée d'obtenir une vision d'ensemble des images assemblées les unes aux autres dans une composition fixe, ce qui diffère de la série, qui bien que formant un ensemble cohérent

d'images peut tour à tour être dissociée et installée dans des ordres différents en fonction du lieu et de l'exposition. Enfin, la forme de l'atlas incite des combinaisons d'images hétérogènes s'apparentant au montage et au collage, mais dont l'objectif consiste davantage en une organisation cartographique des éléments. Dans les modes d'association d'images que choisissent les Relecteurs, il semble que les images peuvent être comparées à des mots, qui combinés entre eux, forment des phrases cohérentes qu'il est possible d'interpréter selon des formes discursives visuelles. Cela rejoint la réflexion de Jacques Rancière à propos des « phrases-images » qui permettent de lire dans les combinaisons d'images fixes ou animées comme on lit un récit.

Une fois les processus de sélection des images, de classement puis celui d'association, terminés, il ne reste plus aux Relecteurs d'images qu'à concevoir le dispositif de diffusion adéquat afin de permettre la relecture au public. Il s'agit dans cette étape de montrer que ce travail est réalisé à partir d'images existantes collectées, tout en proposant un nouveau contexte d'apparition. Le mode de rediffusion le plus classique dans le champ de l'exposition est sans nul doute celui de l'encadrement des images, tout du moins dans la protection et la mise en valeur des œuvres d'importance. En choisissant d'encadrer des images existantes, les Relecteurs d'images leur ajoutent par conséquent une valeur artistique qu'elles n'avaient pas forcément au départ et leur permettent de circuler de manière autonome dans les cercles artistiques. Le dispositif de l'écran impose une distance entre le spectateur et les images qui favorise une relecture souvent linéaire. Mais d'autres dispositifs de diffusion permettent davantage de liberté quant aux lectures proposées. Ainsi les images disposées sur des tables permettent aux lecteurs de rendre intelligibles les processus d'association des images, par exemple en constellation, sous une forme intime, éphémère et malléable, tandis que la planche orientée à la verticale des propositions d'association d'images imprimées et disposées en « grappes ». Enfin, quand les Relecteurs d'images favorisent l'édition afin de partager leurs relectures, ils proposent un dispositif d'exposition mobile et démocratique qui entre chez les personnes. Le dispositif de l'édition, souvent associé à l'écrit, renvoie directement à la possibilité de lire les images comme un récit. De ce fait, la plupart du temps les éditions d'artistes que les Relecteurs d'images réalisent ne sont constituées que d'images.

Une fois analysés le processus de création et les différents dispositifs mis en place par les Relecteurs d'images, il est devenu indispensable de saisir en quoi les images photographiques peuvent être lues et relues. Il a donc été question de relever la nature polysémique de leurs signes à travers une approche sémiologique. Une photographie est composée d'un ensemble de signes hétérogènes qui peuvent être interprétés différemment selon leur nature, leur contexte d'apparition, la culture du récepteur en fonction des différentes temporalités dans lesquelles les images sont fabriquées et diffusées. Les Relecteurs d'images utilisent par conséquent une matière à la fois vivante, autonome et culturelle dont les significations évoluent en fonction des contextes et ce, quels que soient les supports et les médias utilisés. Relire une image passe donc forcément par des opérations de déplacement des représentations, qu'ils soient contextuels, matériels à travers leurs supports et leurs formats ou qu'ils concernent le médium par lequel elle circule. Une image est polysémique, il est possible de jouer avec ses différentes interprétations et cela commence déjà avec les images mentales et la mémoire d'une histoire du visuel que nous intégrons depuis l'enfance. Le geste artistique des Relecteurs d'images consiste dès lors à déplacer les images de leur contexte d'origine et à produire un dispositif de mise en valeur de signes sous-jacents contenus en elles, et qui vient prolonger leur vie. En ce sens, la transposition d'un support ou d'un médium à un autre est primordiale afin de souligner les possibilités latentes des images. Les Relecteurs d'images ont la particularité de percevoir des interprétations nouvelles répondant à des enjeux de transmission (à la fois poétiques, critiques et politiques) et c'est aussi à ce niveau qu'ils produisent artistiquement du sens plutôt que dans la seule association des images.

Les combinaisons qu'ils réalisent provoquent de nouvelles lectures possibles des images qui deviennent comme des invitations au voyage à travers la mémoire des formes et des signes comme l'évoque Nicolas Bourriaud. Mais les Relecteurs d'images ont la particularité de réaliser des voyages dans le passé qui relèvent souvent d'une archéologie du savoir visuel. En ce sens, en perpétuant la vie des images à travers de nouvelles interprétations, ils considèrent aussi les images en tant que documents. Cela rappelle les procédés warburgiens de connaissance par le montage des images

hétérogènes, si ce n'est que chez les Relecteurs d'images, il ne s'agit plus de constituer une histoire de l'art, mais d'employer des formes érudites afin de traiter la « petite histoire » du quotidien. Chaque dispositif mis en place par les Relecteurs d'images devient une sorte de musée imaginaire des formes visuelles vernaculaires qu'ils transmettent au public. En ce sens, les Relecteurs d'images sont aussi des passeurs d'images. Ils réussissent à transposer des images, devenues des documents froids et impersonnels avec le temps, en dispositifs poétiques et esthétiques nés des associations des signes contenus en elles.

La pratique artistique de relecture d'images n'a pas toujours existé de la sorte dans l'histoire de l'art, ce qui laisse supposer qu'elle correspond à la société des images dans laquelle elle s'inscrit. En étudiant les héritages artistiques que nos interlocuteurs mentionnaient dans les entretiens, il s'est avéré que trois grandes familles artistiques apparaissaient. De par leur usage combinatoire de multiples photographies, les Relecteurs d'images s'apparentent à la famille des « iconographes » qui est née de la recherche en histoire de l'art et dont l'Atlas mnémosyne d'Aby Warburg constitue une sorte d'apogée en termes d'associations d'images. La famille des iconographes a permis d'envisager des formes de transmission de la connaissance par le montage d'éléments visuels au détriment du textuel. Nous avons cherché ensuite d'autres origines, notamment dans la famille des « recycleurs d'images » qui utilisent particulièrement des images existantes et dont l'histoire du vingtième siècle abonde d'exemples. Mais la plupart des artistes ayant recyclé des objets se sont attachés à remettre en cause les fondements successifs d'une histoire de l'art codifiée en repoussant sans relâche les frontières de l'art. Par conséquent, il s'agissait pour ces générations antérieures de prouver le caractère artistique d'images non artistiques au départ. Ils ont légué aux Relecteurs d'images un paysage artistique libéré de toutes restrictions. Enfin, nous l'avons vu, les modes d'association des images relèvent de dispositifs longuement réfléchis et demandant au public un effort important pour les relire. La famille « conceptuelle » leur a apporté une approche des images vernaculaires orientée vers la trace des idées. Alors qu'il existait une certaine rigueur à l'œuvre chez les artistes conceptuels, les Relecteurs d'images semblent

concevoir des œuvres dont le concept est prédominant, mais dont le choix des combinaisons d'images apporte des aspects poétiques et sensibles supplémentaires. Les trois héritages artistiques dont les Relecteurs d'images réclament la parenté proviennent tous de l'ère de la reproductibilité technique des images durant un siècle, ils n'ont eu de cesse de questionner cette ère particulièrement intense pour la photographie et les médias. En arrivant après des décennies de luttes et de confrontations artistiques, les Relecteurs d'images semblent dès lors utiliser les images sans avoir à prouver quoi que ce soit.

Afin de faire valoir que les Relecteurs d'images forment bien une génération dont la spécificité réside aussi en la transition du monde de l'imprimé à celui du numérique, il a été nécessaire d'étudier les pratiques d'artistes qui se situent dans leur filiation. La jeune génération qui les suit a en effet baigné depuis l'enfance dans l'ère du tout numérique et a par conséquent un rapport à l'image, aux médias et surtout à l'hyperproduction qu'implique la nouvelle ère, qui s'inscrit davantage dans l'hyper-appropriabilité des images du présent. La nature même des images collectées relève de formes et d'attitudes « extimes » et parfois absurdes que les internautes mettent eux-mêmes en ligne. Alors que les Relecteurs d'images analysent les images de manière subtile, la nouvelle génération semble défricher une culture émergente du numérique qui se cherche encore.

D'après les propos des artistes sur leur parcours, il s'est vérifié, en utilisant des outils venant de la sociologie, que les Relecteurs d'images se connaissent tous plus ou moins, qu'ils partagent les mêmes références historiques et que la plupart d'entre eux ont eu de multiples occasions de se rencontrer, soit directement, soit parce que leurs projets étaient exposés ensemble. Cela nous a amené à formuler l'idée qu'il existe bien une « signature relationnelle » –, c'est-à-dire des points communs liés à leurs relations interpersonnelles – typique de cette génération d'artistes relisant les images existantes, et les constituant donc en un ensemble repérable en tant que tel.

Après avoir montré que les Relecteurs d'images forment bien une génération déterminée dans l'histoire de l'art, nous nous sommes attelé à analyser précisément le passage de l'ère de la reproductibilité technique à l'ère du numérique afin de comprendre les caractéristiques de cette période transitoire

dans laquelle ils s'inscrivent. D'un point de vue médiologique, les photographies ont subi entre le dix-neuvième siècle et aujourd'hui des transformations de fond, notamment dans leurs modes d'enregistrement, d'apparition et de diffusion. Avec le numérique, le régime de vérité des images a été mis en doute plus radicalement qu'auparavant, mais l'ambiguïté relève moins des possibilités de retouches faciles et hyperréalistes des logiciels numériques que du manque de référencement des images qui sont téléchargées par millions chaque jour sur Internet. Le passage de l'image imprimée à l'image encodée a également transformé les rapports sensoriels avec le support. La maniabilité de l'imprimé a disparu au profit de technologies déshumanisées. Le travail même de copie, qui est une caractéristique non négligeable des pratiques des Relecteurs d'images a également permuté entre les formes artisanales de la re-photographie argentique ou de la photocopie, et le scan puis le « copier-coller » des images digitalisées. Les Relecteurs d'images traversent ces bouleversements en appliquant la manière de travailler qu'ils ont apprise durant l'ère de la reproduction technique, à l'ère du numérique. De la sorte, ils réalisent des remédiations numériques de leur travail, mais n'exploitent pas toutes les possibilités des nouvelles technologies – comme le fait au contraire la nouvelle génération.

Au delà des images, l'ère du numérique bouleverse également les comportements d'une société qui est devenue « ultra-connectée ». La reproduction des images est passée d'un nombre réduit à une hyper-reproductibilité immaîtrisable et virale sur Internet. Dans ces conditions, les modes de circulation des images à travers les médias ont également considérablement évolué. Les images circulent aujourd'hui dans les flux de manière quasi instantanée. L'insertion des images dans les médias ressemble surtout à des raz de marées quotidiens, difficilement canalisables. C'est pourquoi de nouveaux outils de recherche ont été élaborés afin de retrouver plus aisément les ressources iconographiques sur Internet. Selon des algorithmes sophistiqués, les moteurs de recherche réalisent un traitement instantané de milliards de données stockées selon des modes de recherche multiples et inventifs. La révolution numérique perturbe la pratique des Relecteurs d'images en ce sens que les nouvelles technologies réalisent en une fraction de seconde les recherches d'images qu'ils mettaient des heures à

effectuer. Mais l'ère du numérique offre aussi aux artistes des ressources illimitées, gratuites et immédiates qu'ils n'avaient pas auparavant. Alors que les Relecteurs d'images réalisaient davantage une archéologie du savoir visuel ancien de par les contraintes spatiotemporelles de la recherche d'images imprimées, la nouvelle génération peut puiser autant dans le passé que dans le présent de manière instantanée et sans se déplacer. Bien que perturbés par ces nouveaux comportements face aux images, les Relecteurs d'images ne rejettent cependant pas les nouvelles technologies qui apparaissent progressivement dans leurs dispositifs. Mais leur usage du numérique reste attaché à une vision classique de la diffusion des images.

Alors que la société évolue vers une hyper-accessibilité des images et que les comportements sont de plus en plus centrés sur le soi, il a été important d'étudier les enjeux sociétaux des pratiques des Relecteurs d'images au regard de la gratuité face à un monde où la valeur financière prédomine, mais aussi de questionner le droit d'utiliser des images dont ils ne sont pas les auteurs. Les Relecteurs d'images s'inscrivent souvent dans une démarche d'autoproduction et d'autofinancement de leurs œuvres, jusqu'à parfois les auto-diffuser quand il s'agit d'éditions d'artistes. D'une manière générale, ils utilisent des images qu'ils ont trouvées gratuitement, empruntées à des archives existantes ou achetées à bas prix dans des circuits de consommation de seconde main. De ce fait, les images majoritairement anciennes qu'ils collectent n'ont plus d'intérêt commercial et ne circulent plus dans l'actualité des flux médiatiques.

Bien que la question de l'auteur ne les intéresse souvent pas et qu'ils ne se situent pas dans une démarche polémique, les Relecteurs d'images respectent l'origine des images collectées. Au regard du droit protégeant la propriété intellectuelle des œuvres de l'esprit, les Relecteurs prennent un risque en utilisant, sans demander d'autorisation et sans inscrire de mentions légales, des images dont ils ne sont pas les auteurs, mais ce risque reste minimal puisque les images sont anciennes, sans intérêt commercial et que les dispositifs qu'ils mettent en place ne cherchent pas à mentir sur l'origine des images collectées.

A l'issue de cette recherche concernant la pratique de collecte, d'association et de rediffusion des images existantes, au regard de la particularité d'offrir de

nouvelles lectures et par conséquent de créer des dispositifs d'interprétation nouvelle des signes visuels, et au vu d'une position artistique préparant le passage de deux ères techniquement distinctes concernant les images, nous pouvons désormais convenir qu'il existe bien une génération d'artistes spécifique. Leur spécificité réside dans leur approche de relecture d'images existantes qu'ils mettent en valeur à travers leurs dispositifs plastiques respectant à la fois l'origine des images collectées et leur insufflant de nouvelles significations. Le corpus comprenait uniquement des artistes français, mais cette génération englobe aussi des artistes internationaux relisant également les images existantes dans des contextes encore différents. A partir des analyses pluridisciplinaires que nous avons menées, nous pouvons désormais acter qu'il existe une génération d'artistes que nous avons proposé de nommer des Relecteurs d'images.

Il n'existait pas jusqu'alors d'écrits universitaires analysant de manière globale le travail de ces artistes dont la pratique s'inscrit dans l'actualité. Entre le début de cette recherche et l'aboutissement des présents volumes, la carrière artistique de ces artistes a pris de l'envergure dans les réseaux institutionnels français et internationaux. En 2014, Eric Baudelaire a réalisé une série d'interventions sous le titre *The Secession sessions* autour de son film *Lost letters to Max*, entre le Bergen Kunsthall en Norvège, le centre d'art Béton salon à Paris (et une au Centre Argos à Bruxelles est prévue pour 2015). Il diffuse actuellement son film *The Ugly One* dans les festivals de films internationaux d'art et d'essai. Ludovic Burel s'est dirigé vers la performance ces dernières années. Il a notamment créé la plateforme de recherche KVM avec Ju Hyun Lee, avec qui il réalise depuis une série de performances, de conférences et d'installations sur le thème de l'archive entre la France et la Corée. Hervé Coqueret s'est davantage consacré à sa carrière de cinéaste, il a réalisé son troisième court métrage intitulé *La Porte* en 2013 qu'il distribue au gré des festivals spécialisés. Céline Duval continue sa réflexion sur les images, notamment à travers la collection Jules Maciet en 2013 pour *L'Archipel des images* (Cf. annexes, figure 31) au Centre d'art Micro-Onde à Vélizy Villacoublay et expose actuellement au Centre d'art la Chapelle Jeanne d'Arc à Thouars et au Frac Nord-Pas de Calais à Dunkerques. En 2013, Pierre Leguillon s'est fait connaître en Californie avec *A Vivarium for George E. Ohr*,

qui explore la collection Carolyn et Gene Hecht au Carnegie Museum of Art de Pittsburgh aux Etats Unis. Il est présenté actuellement dans une exposition collective intitulée *La forêt usagère* à la galerie Dohyang Lee à Paris. L'année 2014 a permis de révéler au grand public le travail de Mathieu Pernot entre sa rétrospective au Jeu de Paume et la présentation de *L'Asile des photographies* (Cf. annexes, figures 57 et 58) à La Maison rouge à Paris. La publication issue de cette dernière exposition lui vaut le Prix Nadar Gens d'images en 2013 et l'association des Gens d'images lui attribue le Prix Niépce en 2014. Régis Perray a récemment exposé *Les Ponsées*, à la Galerie Gourvenec Ogor à Marseille (pour ce travail, dont l'intitulé est fondé sur un jeu de mot entre « penser » et « poncer », il collectionne des peintures amateurs, achetées chez des antiquaires et les ponce). Enfin, Eric Watier a soutenu en 2014 une thèse intitulée *L'œuvre d'art à l'époque de sa discrétion technique* à l'Université de Rennes. Il a réalisé cette même année l'exposition personnelle *La durée du doute* à l'Ecole Supérieure d'Art de Limoges.

Une reconnaissance du travail des Relecteurs d'images est donc en train d'émerger et cela présage sans doute aussi que les chercheurs s'y intéresseront davantage à l'avenir. L'intérêt grandissant pour les jeunes générations qui les suivent – avec leurs nouveaux usages d'appropriation des images numériques que l'exposition *From Here On* d'Arles en 2011 a révélé –, a eu pour effet de propulser également les Relecteurs d'images au devant de la scène artistique. Alors qu'il est facile et rapide aujourd'hui d'utiliser des images issues d'Internet, on s'aperçoit que les Relecteurs le faisaient de manière artisanale avant eux. Pour comprendre l'approche des nouvelles générations, il est primordial de saisir ce qui les sépare de leurs contemporains et ce qui les relie à eux. Les images que choisissent les Relecteurs d'images renvoient davantage à une société qui apprécie le temps qui passe, qui est paisible et positif. Elles font écho à des perspectives collectivistes dont les valeurs sont tournées vers l'humain et qui en ce sens viennent critiquer les travers d'une mondialisation de la croissance économique qui ne se pense que par le profit au détriment du vivant. Les images des Relecteurs véhiculent le « vivre ensemble », le partage, le recyclage, l'économie raisonnée dans un écosystème responsable. Ils s'inscrivent en ce sens dans un milieu qui n'a pas

encore totalement basculé dans une société régie par le contrôle économique des modes de vie des consommateurs. Il sera intéressant de veiller aux évolutions des Relecteurs d'images qui évoluent désormais dans une société qui prive de plus en plus les humains d'individualité. Les nouvelles technologies portent en elles un paradoxe : elles posent pour principe à la fois une liberté d'expression individuelle inédite et inégalée, et en même temps elles favorisent des comportements mimétiques et sans originalité. Cette déshumanisation est souvent programmée de toutes pièces par une société de contrôle des comportements sur Internet qui, au gré de programmes sophistiqués, oriente et incite les internautes dans leurs choix de consommation, dans leurs relations et leurs modes d'expression virtuels et dans l'image qu'ils donnent d'eux. Il sera fort intéressant de continuer à observer comment les Relecteurs d'images abordent et aborderont la société des images dans laquelle ils vivent, et comment leurs pratiques infiltreront ou non les réseaux d'Internet, où se profilent aussi des conceptions d'échanges et de partages collectifs.

BIBLIOGRAPHIE

ESSAIS :

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris, Rivages poche, « Petite bibliothèque », 2007.

ALLOA Emmanuel, *Penser l'image*, Les presses du réel, Saint-Etienne, 2010.

ARDENNE Paul, *Un art contextuel. Création en milieu urbain en situation d'intervention de participation*, éditions Flammarion, Paris, 2002.

BAQUÉ Dominique, *La Photographie plasticienne. Un art paradoxal*, éditions du Regard, Paris, 1998.

BAQUÉ Dominique, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, éditions du Regard, Paris, 2004.

BARBOZA Pierre, *Du photographique au numérique*, éditions L'Harmattan, Paris, 1996.

BARTHES Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, éditions de l'Étoile / Gallimard / Le Seuil, Paris, 1980.

BARTHES Roland, « La mort de l'auteur » (1968), *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, rééditions 1993, p. 63-69.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Éditions du Seuil, Collection Points essai, Paris, 1957.

BAUDRILLARD Jean, *Le Système des objets. La consommation des signes*, Editions Gallimard, 1968.

BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation*, Galilée, Paris, 1981.

BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* (1939), éditions Gallimard, coll. Folio Plus Philosophie, 2008.

BENJAMIN Walter, *Paris, Capitale du XIXème siècle* (1939), éditions Allia, Petite collection, 2003.

BENJAMIN Walter, *Petite histoire de la photographie* (1931), Société Française de photographie, 2005.

BENICHOU Anne, *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, éditions Presses du réel, Dijon, 2010.

BERGER John, *Voir le voir*, éditions Alain Moreau, Paris, 1976.

BOUGNOUX Daniel, *Introduction aux sciences de la communication*, éditions La découverte, 2001.

BOURDIEU Pierre, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie* (1965), Les éditions de Minuit, 2003.

BOURRIAUD Nicolas, *Postproduction. Pour une esthétique de la globalisation*, éditions Les presses du réel, Paris, 2009.

BOURRIAUD Nicolas, *Radicant*, Denoël, Paris, 2009.

CHEROUX Clément, *Diplopie. L'image photographique à l'ère des médias globalisés : essai sur le 11 septembre 2001*, Le Point du jour, Paris, 2009.

CHEROUX Clément, *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée (Belgique), Yellow Now, 2003.

CHEVRIER Jean-François et LINGWOOD James, *Une autre objectivité / Another Objectivity*, cat. exp., Centre national des arts plastiques, Paris / Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, éditions Idea Books, 1989.

DANTO Arthur, *La Transfiguration du Banal. Une Philosophie de l'Art*, éditions Seuil, collection Poétique, 1989.

DEBORD Guy, *La Société du spectacle*, éditions Gérard Lebovici, 1967.

DE DUVE Thierry, *Résonances du readymade : Duchamp entre avant-garde et tradition*, éditions Jacqueline Chambon, collection Rayon Art, 1998.

DELEUZE Gilles, *Différence et répétition* (1968), éditions PUF, collection Epiméthée, 1993.

DELEUZE Gilles, *Foucault*, éditions de Minuit, 1986/2004.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Les éditions de Minuit, coll. « Critique », Paris, 2000.

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Image survivante ; histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, éditions de Minuit, Paris, 2002.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, éditions de Minuit, Collection « critique », 2004.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuesta ?*, Madrid, Museo Nacional Centro Reina Sofía y Tf. Editores, 2010.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Atlas ou le Gai Savoir inquiet. L'œil de l'histoire, 3*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2011.

DUBOIS Philippe, *L'Acte photographique et autres essais*, éditions Nathan, collection Nathan Université, 1990.

DURAND Régis, *Le Temps de l'image, Essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, éditions E.L.A. La Différence, Paris, 1995.

EVANS David, *Appropriation*, The White Chapel Gallery, Londres, 2009.

FERRAND Alexis, *Appartenances multiples. Opinion plurielle*. Presses du Septentrion, Lille, 2011.

FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, éditions Gallimard, Bibliothèque des Sciences Humaines, Paris, 1969.

FOUCAULT Michel, «Le jeu de Michel Foucault» (1977), in *Dits et écrits*, T. II., Paris, Gallimard, 1994, pp. 298-329.

FREUND Gisèle, *Photographie et société*, éditions du Seuil, collection Points essai, 1974.

FRIZOT Michel et DE VEIGY Cédric, *Photo trouvée*, éditions Phaidon, Londres, 2006.

GLICENSTEIN Jérôme, *L'Art : une histoire d'expositions*, éditions Puf, collection Lignes d'art, Paris, 2009.

GOUDINOUX Véronique et WEEMANS Michel, *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, éditions La Lettre volée, Collection Essais, Bruxelles, 2001.

HEINICH Nathalie, *Etre Artiste*, éditions Klincksieck, 2005.

JOLY Martine, *Introduction à l'analyse de l'image* (1993), édition Armand Colin, 2005.

JOLY Martine, *L'Image et les signes*, éditions Armand Colin Cinéma, Paris, 2008.

KRAUSS Rosalind, *Le Photographique. Pour une Théorie des Écarts*, éditions Macula, Paris, 1990.

LEIBOVICI Franck, *Des documents poétiques*, éditions al dante//questions théoriques, coll. Forbidden beach, 2007.

LEVY-STRAUSS Claude, *Tristes Tropiques*, éditions Presses Pocket, Paris, 1984.

MALRAUX André, *Le Musée imaginaire* (1965), éditions Folio Essai, Paris, 2004.

MENGER Pierre-Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur, Métamorphoses du capitalisme*, éditions du Seuil et La République des idées, Paris, 2002.

MICHAUD Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula, Paris, 1998.

MICHAUD Yves, *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétisme*, éditions Hachette Littératures, collection Pluriel, 2004.

NEGRI Antonio, *Art et multitude*, éditions Mille et une nuit, 2009.

ORTEL Philippe (Dir.), *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, éditions L'Harmattan, collection Champs visuels, Paris, septembre 2008.

OSTHOFF Simone, *Performing the archive: The transformation of the archive in Contemporary art from repository of documents to art medium*, éditions Atropos Press, New York-Dresden, 2009.

PEIRCE S. Charles, *Écrits sur le signe*, Seuil, Paris, 1978.

POIVERT Michel, *La Photographie contemporaine*, éditions Flammarion, Paris, 2002.

POMIAN Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVIe – XVIIIe siècle*, nrf, éditions Gallimard, collection Bibliothèque des histoires, 1987.

RANCIÈRE Jacques, *Le Destin des images*, La Fabrique éditions, 2009.

- RECHT Roland**, *Point de fuite. Les images des images des images*, Beaux-arts de Paris, Paris, 2009.
- RIBALTA Jorge**, *Archivo Universal. La condicion del documento y la utopia fotografica moderna*, guide d'exposition, éditions MACBA, Barcelone, 2009.
- RICŒUR Paul**, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, éditions Le Seuil, Paris, 2000.
- ROUILLÉ André**, *La Photographie. Entre document et art contemporain*, éditions Gallimard, collection Folio Essais, 2005.
- SCHAEFFER Jean-Marie**, *L'Image précaire. Du dispositif photographique*, éditions du Seuil, Paris, 1987.
- SONTAG Susan**, *Sur la photographie*. (1973), Christian Bourgois éditeur, collection Choix-Essais, 1993.
- SOULAGES François**, *Esthétique de la photographie*, Editions Nathan, Collection Nathan Photographie, 1998.
- SOULAGES François, COUANET Catherine et TAMISIER Marc**, *Politiques de la photographie du corps*, éditions Klincksieck, collection L'image & les images, 2007.
- VALERY Paul**, « La conquête de l'ubiquité » (1928), in *Œuvres, tome II, Pièces sur l'art*, éditions Gallimard, collection Bibliothèque de la Pléiade, 1960, pp. 1283-1287.
- WALKER John A.**, *Art in the age of mass media*, éditions Pluto press, Londres, 1994.
- ZIMMERMANN Laurent**, *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, ouvrage collectif, éditions Cécile Defaut, Mothe-Achard, 2006.

ARTICLES DIVERS :

- ACHARD Jean-Paul**, « Analogon », in *Surlimage*,
<http://www.surlimage.info/plan.html#>, consulté le 5 juin 2014.
- AUBART François**, « Histoires d'archives », *Revue Zero deux*, consulté le 16 janvier 2011, <http://www.zerodeux.fr/histoires-darchives-par-francois-aubart>.
- BACHIMONT Bruno**, « Bibliothèques numériques audiovisuelles : des enjeux scientifiques et techniques », in *Document numérique, Vol. 2, n° 3-4*, 1998, p. 219-242.
- BARTHES Roland**, « Le message photographique », in *Communications*, n° 1, 1961, pp. 127-138.
- BARTHES Roland**, « Rhétorique de l'image », in *Communications*, n°4, 1964, pp. 40-51.
- BAUDELAIRE Éric**, « puissances du faux (journal) », in *Vacarme*, n°55, pp. 74-79.

BENICHOU Anne, « Entre document et création », in *Ouvrir le document, Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, éditions Les presses du réel, Dijon, 2010, p. 52-54.

CARTIER-BRESSON Henri, « L'instant décisif », préface de *Images à la sauvette*, Verve, Paris, 1952.

CASTRO Teresa, « Les "Atlas photographiques" : un mécanisme de pensée commun à l'anthropologie et à l'histoire de l'art », in *Histoire de l'art et anthropologie*, éditions INHA / Musée du quai Branly (« Les actes »), Paris, 2009, mis en ligne le 27 juillet 2009. URL : <http://actesbranly.revues.org/290>. Consulté le 28 février 2011.

CAVELL Stanley, « Le monde comme choses. Collection de pensées sur la collection », in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°69, « Questions d'histoire de l'art », Automne 1999.

CHABERT Garance, **MOLE Aurélien**, « Artistes iconographes », *Art21*, n° 25, 2009, pp. 18-27.

CHEROUX Clément, *From here on : l'or du temps, manifeste*, Les rencontres d'Arles, 2011.

CHEROUX Clément, **GARAT Anne-Marie**, *Instants Anonymes*, éditions des Musées de Strasbourg, 2008.

CHEROUX Clément, « Le déjà-vu du 11-septembre. Essai d'intericonicité », in *Études photographiques*, n° 20, juin 2007, pp. 148-173.

CHEVRIER Jean-François, « Les aventures de la forme tableau dans l'histoire de la photographie », in *Photo-kunst. 20^{ème} au 19^{ème} siècle, aller et retour / Arbeiten aus 150 Jahren*, éditions Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart, Verlag Cantz, 1989.

COQUERET Hervé, « VHS », in *Hypertexte #3 : « Des Fantômes à l'œuvre »*, éditions Ed Spector, Toulouse, 2010.

DEBRAY Régis et **MERZEAU Louise**, « Médiologie de la copie », in *Médium n°32-33 : Copie, modes d'emploi*, juillet-décembre 2012, p. 4-9.

DERRIDA Jacques, « Titre à préciser », in *Parages*, éditions Galilée, Paris, 1986.

DESSANGE Guillaume, *Erudition concrète 3 : Les vigiles, les menteurs, les rêveurs*, édition Le Plateau/Frac Île-de-France, 2010.

DETRE Natacha, « A travers les flux : Eric Watier », in *Art et culture. Le coût et la gratuité – Tome 1*, sous la direction de Catherine Naugrette, éditions l'Harmattan, collection Arts et médias, Paris, 2013.

DIDI-HUBERMAN Georges, « Pensée par image, pensée dialectique, pensée altérante. L'enfance de l'art selon Georges Bataille », *Les Cahiers du MNAM*, n° 50, hiver 1994.

DIDI-HUBERMAN Georges, « Penser par les images ». in *Autour des travaux de Georges Didi Huberman*, textes réunis par Laurent Zimmermann, éditions Céline Faut, 2006.

DIDI-HUBERMAN Georges, « Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne », in *Genèses*, n° 24, 1996, pp. 145-163.

DIDI-HUBERMAN Georges, « Sortir du gris », in Mathieu Pernet, *La Traversée*, Le point du jour et Jeu de Paume, Paris, 2014.

DE DUVE Thierry, « *Art in the Face of Radical Evil* », in *October*, summer 2008, n° 125, p. 3-23.

DUPEYRAT Jérôme, « Revues d'artistes. Pratiques d'exposition alternatives / Pratiques alternatives à l'exposition », 2.0.1 *Revue de recherche sur l'art du XIXe au XXe siècle*, Dossier hors série « Revue d'artistes », Février 2010.

EKLUND Douglas, *The Pictures Generation, 1974-1984*, Yale University Press, 2009.

ERNAUX Annie, « Avant propos », in *Journal du dehors* (1993), éditions Gallimard, collection « Folio », 2008.

ERNST MAX, « Au delà de la peinture », in *Cahiers d'art*, 1937.

FOURMENTAUX Jean-Paul, « Images mises au net. Entre art, média et communication numériques », in *Études photographiques*, n° 22, septembre 2008.

HIRSCHORN Thomas, « Pourquoi est-il important, aujourd'hui, de montrer et regarder des images de corps humains détruits ? », in *Les cahiers du Bal n°4 : Que peut une image* éditions Textuel, 2014.

GUERIN Michel, « La photo, extraordinaire piège à fantômes », in *Le Monde*, rubrique Le Monde des Livres, 8 juillet 2010.

GUNTHERT André, « La culture du partage ou la revanche des foules », in Hervé Le Crosnier (dir.) *Culturenum. Jeunesse, culture et éducation dans la vague numérique*, Caen, C & F Editions, 2013, p. 163-175.

GUNTHERT André, « L'empreinte digitale. Théorie et pratique de la photographie à l'ère numérique », in Le Blog d'André Gunthert, 3 octobre 2007, <http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2007/10/03/506-l-empreinte-digitale>, consulté le 5 juin 2014.

GUNTHERT André, « Les nouveaux chemins de l'authenticité photographique », in *Études photographiques*, n°31, Printemps 2014.

GUNTHERT André, « L'image partagée. Comment Internet a changé l'économie des images », in *Etudes photographiques*, n° 24, Novembre 2009.

GUNTHERT André, « L'œuvre d'art à l'ère de son appropriabilité numérique », *Les carnets du BAL, n° 2 : L'image déjà là. Usages de l'objet trouvé, photographie et cinéma*, éditions Textuel, octobre 2011.

- HOFFMANN Werner**, « Warburg et sa méthode », in *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 3, janvier-mars 1980.
- KIHM Christophe**, « Ce que l'art fait à l'archive », in *Critique* 8/2010 (n° 759-760), p. 707-718. URL : www.cairn.info/revue-critique-2010-8-page-707.htm.
- KRAUSS Rosalind**, « Notes on the Index. Seventies Art in America », in *October*, n° 3, 1977.
- LABORDE Barbara**, « Avatars de l'Histoire, Warburg et Marker », in *Image [&] Narrative*, Volume 10, n° 3, 2009.
- MERZEAU Louise**, « Copier-coller », in *Médium n° 32-33 : Copie, modes d'emploi*, dirigé par Régis Debray et Louise Merzeau, juillet-décembre 2012, p. 312-333.
- MERZEAU Louise**, « Des images à écrire », *Médiamorphose*, n°2, dossier Quand les images rencontrent le numérique, INA, 2001.
- MERZEAU Louise**, « Du monument au document », in *Cahiers de médiologie* n°7, 1999, p. 47-57.
- MERZEAU Louise**, « Malraux metteur en page », in *Les écrits sur l'art de Malraux : une écriture pour notre temps ?*, Jean-Yves Guérin et Julien Dieudonné (Dir.), Presses Sorbonne Nouvelle, 2006.
- MICHAUD Philippe-Alain**, « Zwischenreich. Mnémosyne, ou l'expressivité sans sujet », *Les Cahiers du MNAM*, n° 70, hiver 1999-2000.
- PIGEAT Anaël**, « documentation céline duval ou la disparition des images », in *artpress* n° 408, février 2014.
- POIVERT Michel**, « La ruine des cités idéales », in *Vite Vu, Le blog de la Société française de photographie*, mai 2007, <http://www.sfp.asso.fr/vitevu/index.php/2007/05/23/155-mathieu-pernot-la-ruine-des-citees-ideales>, consulté le 5 juin 2014.
- RODES Jean-Michel**, « Le corps de l'archive à l'ère du numérique », in *Médiamorphoses* n°2, dossier « Quand les images rencontrent le numérique », INA, 2001.
- SIEGELAUB Seth**, « On Exhibitions and the World at Large, Seth Siegelaud in Conversation with Charles Harrison », in *Studio International*, vol. CLXXVIII, n° 917, décembre 1969.
- SMITHSON Robert**, « Entropy And The New Monuments », in *Artforum*, juin 1966.
- SOUTIF Daniel**, « De l'indice à l'index », in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°35, Paris, printemps 1991.
- TATAY Helena**, *Hans-Peter Feldmann (272 pages)*, éditions Centre national de la photographie, Paris, 2001.

VOUILLOUX Bernard, « La Critique des dispositifs », in *Critique*, n°718 : Pensée du style, *style de pensée*, Les éditions de Minuit, 2007.

VOUILLOUX Bernard, « Le discours sur la collection », in *Romantisme*, n° 112, 2001-2002.

WATIER Eric, « Copier n'est pas voler », in *Publier]...[Exposer. Les pratiques éditoriales et la question de l'exposition*, sous la direction de Clémentine Mélois, éditions Ecole supérieure des Beaux-arts de Nîmes, 2012.

ENTRETIENS :

DUPEYRAT Jérôme, « Entretien avec Céline Duval », in *2.0.1*, Revue de recherche sur l'art du XIXe au XXIe siècle, dossiers hors série « Revues d'artistes », février 2010.

HUETZ Allison, « Entretien avec documentation céline duval », in *Le faux-semblant de l'archive : étude du fonds iconographique de documentation céline duval* (annexes), mémoire de Master 1, Histoire de la photographie, 2010-2011.

HUETZ Allison, « Entretien avec Pierre Leguillon », in *Le faux-semblant de l'archive : étude du fonds iconographique de documentation céline duval* (annexes), mémoire de Master 1, Histoire de la photographie, 2010-2011.

COLLOQUES, SEMINAIRES ET THESES :

COMPAGNON Antoine, *Théorie de la littérature : qu'est-ce qu'un auteur ?*, cours de Licence, Université de Paris IV-Sorbonne, UFR de Littérature française et comparée, <http://fabula.org/compagnon/auteur1.php>, consulté le 5 juin 2014.

DIDI-HUBERMAN Georges et ALPHAN Marianne, *Lire, voir, écrire*, Conférence organisée par le Centre Georges Pompidou, Paris, mai 2009. http://www.dailymotion.com/video/xdjlf7_georges-didi-huberman-lire-voir-ecr_creation

DUPEYRAT Jérôme, *Les livres d'artistes entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'expositions alternatives*, thèse d'Esthétique, sous la direction de Leszek Brogowski, soutenue le 30 novembre 2012 à l'Université Rennes 2.

FRIZOT Michel, *L'image photographique*, conférence donnée à l'Université de tous les savoirs, collection « Image fixe, image mouvante », du 11 juillet 2004,

<http://www.canal->

[u.tv/video/universite_de_tous_les_savoirs/l_image_photographique.1407](http://www.canal-tv/video/universite_de_tous_les_savoirs/l_image_photographique.1407), consulté le 16 février 2014.

GUERIN Michel, « Le statut du témoignage lorsqu'une fois n'est rien », in *Document, fiction et droit*, Colloque international et transdisciplinaire organisé par le laboratoire LESA, Université d'Aix-Marseille et ArBA-EsA, Bruxelles, au Wiels Contemporary Art Center, Bruxelles, octobre 2013.

JOLY Martine, *L'analyse de l'image*, collection « UTLS au Lycée », 9 février 2010, conférence visible sur :

http://www.canalu.tv/video/universite_de_tous_les_savoirs_au_lycee/l_analyse_de_l_image_martine_joly.5568, consulté le 16 février 2014.

ORTEL Philippe, *Régimes de visibilité*, séminaire dispensé à l'Ecole doctorale @LLPHA, Université Toulouse Le Mirail, le 11 décembre 2012.

De l'œuvre à l'archive, de l'archive à l'œuvre, séminaire interdisciplinaire organisé par le Laboratoire ALEF (Arts, Littératures, Echanges, Frontières), mars à décembre 2012, Université Rennes 2.

PAGEARD Camille, *Utilisation et fonction de la reproduction photographique d'œuvres d'art dans les écrits sur l'art d'André Malraux*, Thèse Histoire et critique des arts, laboratoire Arts, Lettres, Communication, Histoire et Critique des arts, Université européenne de Bretagne, 2011.

Collectif, « Tsiganes, nomades : un malentendu européen, le cas de la France », Colloque organisé par le Laboratoire ITEM (Identités, Territoires, Expressions, Mobilités) et le Laboratoire Littérature et Histoire de l'Université Paris 8, les 24 et 25 novembre 2011 à l'Université de Pau.

REVUES :

*Δλ** n°1, BAT éditions, Bruxelles, octobre 2011.

artpress Hors série, n° 2, *L'art en images, images de l'artiste*, Paris, février / mars / avril 2012.

Esse, arts + opinions. Inventaires n° 71, Montréal, hiver 2011.

ELSE by Elysée n° 1, IDPURE éditions, Lausanne, 2011.

Hypertexte #3, « *Des Fantômes à l'œuvre* », éditions Ed Spector, 2010.

L'art même, n° 54, Chronique des Arts Plastiques de la Fédération Wallonie-Bruxelles, Direction générale de la Culture, Service général du Patrimoine culturel et des arts plastiques, Bruxelles, 1^{er} trimestre 2012.

Le Regardeur, Art contemporain dans le Lot, n° 13 *Archive*, éditions Conseil Général du Lot, second semestre 2011.

Les carnets du BAL, n° 1, « L'image document, entre réalité et fiction », éditions Textuel, octobre 2010.

Les carnets du BAL, n° 2, « L'image déjà là, Usages de l'objet trouvé, photographie et cinéma », éditions Textuel, 2011.

Les carnets du BAL, n° 4, « Que peut une image, éditions », éditions Textuel, 2014.

Revue 2.0.1, n° 3, *Pratiques de l'image*, Université de Rennes II, novembre 2009.

Technikart, n° 159, *Bienvenue à rétopolis*, Paris, février 2012.

CATALOGUES ET LIVRES D'ARTISTES :

AUBART François, *Cf.*, éditions 2.0.1, Rennes, 2010.

BOLTANSKI Christian, *Inventaire des objets appartenant à un habitant d'Oxford*, Munster, Westfälischer Kunstverein, 1973.

BUREL Ludovic, *Another picture of me as Dracula*, it : éditions, 2007.

BUREL Ludovic, *Page Sucker*, n°1-4, it : éditions, 2002 – 2009.

BUREL Ludovic, *Purely Diagrammatic - Other Visible Things on Paper not Necessarily Meant to Be Viewed as Dance Scores*, it : éditions, 2011.

DUVAL Céline :

SPORT de vie, édition doc-cd, Houlgate (graphic design Myriam Barchecheat), 2010.

Sur un pied, édition doc-cd, Houlgate, 2010.

Playback, uls zine n°1, édition (un)limited store, Marseille, 2010.

Cahier du Musée, MAC / VAL - Musée d'Art Contemporain du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine, 2010.

Complet pour Fréhel, co-production Semiose éditions, Paris, / Artothèque du Limousin et Bibliothèque francophone multimédia de la Ville de Limoges, 2009.

Entre nous, uls print n°1, édition (un)limited store, Marseille, 2009.

3 temps en 4 mouvements, édition doc-cd, Houlgate (graphic design Estelle Lecoq), 2009.

Revue en 4 images, (60 issues / 2 boxes), éditions doc-cd, Houlgate, 2001-2009.

La Ciudad Abierta, Un îlot de résistance, coédition doc-cd, Houlgate / MicroOnde – Centre d'Art Contemporain de l'Onde, Vélizy-Villacoublay, 2009.

Saut d'eaubstacle : L'envoi ; Tilt 161 ; Oui, 4 post cards, édition doc-cd, Houlgate, 2009.

Le troisième œil, uls box n°1, (un)limited store, Marseille, 2008.

L'édifice, partie II et III, co-auteur Nicolas Fructus, édition doc-cd, Houlgate, 2008.

Sur un pied, coédition doc-cd, Houlgate / xx multiple, Rotterdam, 2008.

SPORT de vie, uls pocket #1, édition (un)limited store, Marseille, 2008.

Le marabout douchynois, coédition CRP – Centre Régionale de la Photographie, Douchy-les-Mines / éditions doc- cd, 2008.

L'édifice, partie I, co-auteur Nicolas Fructus, édition doc-cd, Houlgate, 2008.

Les trophées, uls #0, (un)limited store, Marseille, 2008.

Trophées I, II, III, 3 sérigraphies, Sémiose éditions, 2008.

Trinquer, édition doc-cd, Houlgate, 2008.

L'architecte, silkscreen, coédition Sémiose éditions / Artothèque – Bibliothèque municipale d'Auxerre / MCNN – Maison de la Culture de Nevers et de la Nièvre, 2007.

Tous ne deviendront pas graphiste, co-auteur Estelle Lecoq, édition doc-cd, Houlgate, 2007.

Tous ne deviendront pas artiste, édition doc-cd, Houlgate, 2007.

4 post cards, édition doc-cd, Houlgate, 2007.

Quatre mains, co-auteur Mathieu Renard, édition doc-cd, Houlgate, 2006.

Le cahier du dimanche, édition doc-cd, Houlgate, 2006.

St Yrieix la faye, CDLA - centre des livres d'artistes, St Yrieix-la-perche, France, 2006.

Le sexe des anges, l'objet du désir, mon cœur, 3 silkscreens, Sémiose éditions, 2006.

Cahier de Tom, 7 ans, édition doc-cd, Houlgate, 2005.

Cahier de Tom, 6 ans, édition doc-cd, Houlgate, 2005.

Le temps d'un été, Zédélé éditions, Brest, 2005.

Diary 2005, 157 jours, édition doc-cd, Houlgate, 2005.

Impair et Manque, Kloveniersburgwal, collectif Eemnes & Laren / édition doc-cd, Houlgate, 2005.

Tilt 111, post card, édition doc-cd, Houlgate, 2005.

Le secret de la montagne, poster, coédition doc-cd / Sémiose éditions, 2004.

Tilt 22, Zédélé éditions, rien #45, 2004.

Les images de Guy : reculer pour mieux aimer, coédition cneai Chatou / Esac, Caen, 2004.

Premiers plans, édition Esac, Caen, 2004.

Tous ne deviendront pas pilote automobile, édition Esac, Caen, 2004.

La petite fille à l'image, post card, édition cArted, 2003.

À vous tous, coédition Centre d'Édition Contemporaine, Genève / Pork salad press, Copenhague.

Ville jumelée, édition doc-cd avec la classe de CP de Reuilly, Paris, 2003. *Badaboum !*, coédition doc-cd / Alice Travel Publication, 2002.

Migrateurs (tous ne deviendront pas footballeurs), ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2002

Balade urbaine, édition doc-cd, Houlgate, 2002.

Cahiers d'images, 7 issues with Hans-Peter Feldmann, Feldmann éditions, Düsseldorf, 2001 – 2002.

Sans titre, 31 post cards, cneai=, Chatou / Ecole des Beaux-Arts de Caen, 2001.

Un igloo en Afrique, post card, édition cArted, 1997.

PERNOT Mathieu :

Traversée, éditions Le Point du jour et Le Jeu de Paume, Paris, 2014.

L'Asile des photographies, éditions de la librairie de la galerie / Le Point du jour, 2013.

Le grand ensemble, Le Point du Jour Éditeur, 2007.

Un camp pour les bohémiens, Mémoire du camp pour nomades de Saliers, éditions Actes Sud, collection Photographie, 2001

WATIER Eric :

bordel ambient, monotone press, Montpellier, 2012.

dots, monotone press, Montpellier, 2012.

monotone lab, monotone press, Montpellier, 2012.

Monotone, catalogue, art3, Valence, 2011.

TOUT VA BIEN, catalogue, Entre deux, Nantes, 2011.

OUI, monotone press, Montpellier, 2010.

OUI, monotone press, Montpellier, 2010.

OUI, monotone press, Montpellier, 2010.

sans titre, ulszine #2, (U)L.S, Marseille, 2010.

114 points parfaits, avec Julien Nédélec, (U)L.S, Marseille., 2009.

Choses vues (couleurs), (U)L.S, Marseille, 2009.

Poussières, livre double, Editions provisoires, Rennes, 2009.

Paysages avec retard, Frac LR, Montpellier, 2006.

BLOC, Zédélé, Brest, 2006.

An inventory of destructions, Coracle Press, Tiperary, Ireland, 2005.

Things seen (Cork block), Centre des Livres d'Artistes, Saint Yrieix-La-Perche, 2005.

Ma maison est ta maison, Zédélé, Brest, 2004.

Liberalism is barbarism, Zédélé, Brest, 2004.

Choses vues, 1500 cahiers 4 pages, Centre des Livres d'Artistes, Saint Yrieix-La-Perche, 2003.

Choses vues en allant à Limoges, 250 cahiers 4 pages, ENAD, Limoges, 2003.

Un livre (Un pli.), Editions Incertain Sens, Rennes, 2003.

Paysage (détails), 200 cahiers 4 pages, éditions Eric Watier, 2002.

Paysages avec retard, 16 pages, éditions Eric Watier, 2001.
Ceux qui ne détruisent pas, 12 pages, Editions Incertain Sens, Rennes, 2001.
L'inventaire des destructions, 100 pages, Editions Incertain Sens, Rennes, 2000.
Sous-paradis, 16 pages, éditions Eric Watier, 1998.
Paysages avec retard, 5 carnets de 8 pages, 1997.
Architectures remarquables, 6 cahiers de 8 pages, éditions Eric Watier, 1997.
Une maison à Frontignan-Plage, 8 pages, éditions Eric Watier, 1996.
Noms relevés sur la carte IGN 2743 ET, 12 pages, éditions Eric Watier, 1996.
Choses vues à Frontignan-Plage, 20 pages, éditions Eric Watier, 1995.
Choses vues en allant à Barcelone, 20 pages, éditions Eric Watier, 1995.
1993, 12 volumes 24 pages, Editions Sébastien Morlighem, Formerie, 1993.

SITES INTERNET :

Eric Baudelaire :

<http://baudelaire.net>

<http://baudelaire.net/anabases/the-makes-film/>

Documentation céline duval :

<http://www.doc-cd.net/index2.html>

<http://lesallumeuses.net>

Pierre Leguillon :

<http://www.diaporama-slideshow.com>

<http://www.flickr.com/photos/lagrandeevasion/>

Mathieu Pernot :

<http://www.mathieupernot.com>

Régis Perray :

<http://www.regisperray.eu>

Eric Watier :

<http://www.ericwatier.info/>

<http://discretiontechnique.ericwatier.info>

<http://monotonepress.net/monotone/index.php4>

Autres artistes :

Reynald Drouhin : <http://www.reynalddrouhin.net/works/gridflow/>

Mishka Henner : <http://mishkahenner.com>

Thomas Hirschhorn : <http://vimeo.com/55482318>

Thomas Mailaender : <http://www.thomasmailaender.com>

VIDEO :

KESSELS Erik, *De Kijk Van Kessels*, un film de Simone De Vries, Zeppers Films & TV / VPRO, 2009.

INDEX DES NOMS

A

ACHARD, Jean-Paul, 136
ADORNO, Theodore, 289
AGAMBEN, Giorgio, 26
ALÿS, Francis, 229
ARDENNE, Paul, 275
ARNAUD, Pierre-Olivier, 101
ARTIERES, Philippe, 90, 91, 108, 128, 137, 170, 189

B

BACHIMONT, Bruno, 282
BALDESSARI, John, 226, 261
BARTHES, Roland, 29, 30, 44, 118, 120, 127, 131, 140, 141, 219
BAUDELAIRE, Eric, 3, 12, 105, 174, 184, 187, 198, 201, 222, 228, 229, 246, 257, 259
BENICHO, Anne, 169, 171
BENJAMIN, Walter, 30, 152, 153, 167, 218, 249, 264
BENVENISTE, Emile, 125
BERGER, John, 181
BERTILLON, Alphonse, 54
BOCHNER, Mel, 230
BOLTANSKI, Christian, 169, 171, 223, 224, 225
BOURDIEU, Pierre, 34, 71, 132
BOURRIAUD, Nicolas, 178, 179, 221, 287, 288, 294
BUREL, Ludovic, 3, 12, 18, 37, 45, 49, 56, 57, 65, 104, 111, 124, 129, 131, 161, 185, 198, 201, 230, 231, 232, 233, 241, 246, 255, 262, 285, 300, 301

C

CAVIEZEL, Kurt, 238
CHABERT, Garance et MOLE, Aurélien, 211, 214
CHEROUX, Clément, 42, 149, 235, 236, 274, 279
CHEVRIER, Jean-François, 87, 88
COMPAGNON, Antoine, 297
COQUERET, Hervé, 3, 12, 19, 36, 44, 50, 71, 75, 93, 181, 195, 198, 222, 241, 243, 246, 259, 272, 284, 285, 303
CRIMP, Douglas, 225

D

DEBORD, Guy, 42, 220
DEBRAY, Régis, 146, 264, 266, 269, 327
DELEUZE, Gilles, 23, 24, 78
DEPARDON, Raymond, 91
DERRIDA, Jacques, 53, 137
DESSANGE, Guillaume, 186, 188, 195

DIDI-HUBERMAN, Georges, 13, 29, 32, 33, 40, 80, 81, 83, 100, 101, 145, 150, 154, 175, 185, 245, 324

DROUHIN, Reynald, 277, 333
DUCHAMP, Marcel, 158, 197, 219, 228
DUPEYRAT, Jérôme, 3, 31, 62, 107, 108, 109, 169, 170
DURAND, Régis, 158, 219
DUVAL, Céline, 3, 12, 13, 19, 30, 31, 33, 35, 43, 44, 45, 50, 51, 61, 62, 63, 67, 70, 72, 74, 79, 84, 88, 89, 91, 92, 97, 101, 102, 103, 109, 110, 120, 132, 133, 135, 136, 138, 142, 143, 144, 151, 165, 166, 184, 198, 215, 221, 222, 223, 224, 225, 230, 231, 232, 233, 241, 243, 246, 254, 257, 259, 261, 272, 274, 285, 292, 293, 294, 303, 327, 328

E

ERNAUX, Annie, 239
ERNST, Max, 217, 218

F

FELDMANN, Hans-Peter, 43, 223, 224, 243, 245, 327, 332
FERRAND, Alexis, 241, 247
FONCUBERTA, Joan, 235
FOUCAULT, Michel, 23, 24, 81, 191, 204, 297, 323
FRIZOT, Michel, 156
FROMENT, Aurélien, 3, 13, 214, 215, 241

G

GANDER, Ryan, 214
GODARD, Jean-Luc, 70, 73, 177, 222, 245
GOODY, Jack, 200
GUERIN, Michel, 88, 187, 188, 190
GUNTHER, André, 129, 236, 237, 240, 249, 254, 326

K

HAINS, Raymond, 197
HANNA, Christophe, 200
HENNER, Mishka, 238
HIRSCHHORN, Thomas, 44, 148, 149, 258, 333
HOFFMANN, Werner, 214

J

JAAR, Alfredo, 148
JOLY, Martine, 122, 124, 125, 135, 136, 151
JOSSEAU, Alain, 24

K

KESSELS, Erik, 34, 235, 236, 286
KIHM, Christophe, 52, 53
KOSUTH, Joseph, 122
KOVANDA, Jiri, 228, 229
KRAUSS, Rosalind, 127, 128

L

LEGUILLON, Pierre, 3, 12, 20, 43, 44, 45, 49, 50, 58, 68, 72, 82, 94, 95, 101, 137, 143, 160, 161, 165, 171, 172, 173, 184, 196, 197, 198, 218, 222, 225, 233, 241, 243, 246, 257, 259, 263, 267, 294, 302, 328
LEIBOVICI, Franck, 200
LEVINE, Sherrie, 43, 225, 265
LEVI-STRAUSS, Claude, 177
LOJKINE, Stéphane, 23
Jean-François LYOTARD, 23

M

MAILAENDER, Thomas, 237, 254
MALRAUX, André, 180, 182, 184, 185, 186, 213, 223, 272, 329
MARCLAY, Christian, 69
MENGER, Pierre-Michel, 289, 290
MERZEAU, Louise, 186, 192, 250, 252, 253, 264, 266, 269, 327
MICHAUD, Philippe-Alain, 212
MICHAUD, Yves, 102
MOULENE, Jean-Luc, 233

O

ORTEL, Philippe, 23, 25, 27, 146, 209

P

PAGEARD, Camille, 180, 213
PARR, Martin, 235, 236
PEIRCE, Charles Sanders, 122, 123
PERNOT, Mathieu, 3, 12, 20, 43, 46, 47, 54, 55, 56, 70, 77, 78, 89, 90, 91, 108, 128, 137, 142, 143, 165, 166, 170, 175, 183, 185, 189, 198, 202, 224, 229, 241, 254, 326

PERRAY, Régis, 3, 12, 21, 50, 59, 81, 105, 159, 160, 163, 198, 225, 243, 257, 272, 299, 300, 303

POMART, Paul-Dominique et SUTTER, Eric, 282

POMIAN, Krzysztof, 195, 280

PONCIN, Catherine, 3, 13, 227

PRINCE, Richard, 43, 226, 245, 296, 301

PUJOL, Noëlle, 57

R

RANCIERE, Jacques, 68, 97, 223

RIBALTA, Jorge, 86

RICŒUR, Paul, 189

RODES, Jean-Michel, 258, 259

ROUILLE, André, 129, 140

RUSCHA, Ed, 232

RYKNER, Arnaud, 23

S

SCHALLMAIER, Frank, 239

SIEGELAUB, Seth, 230, 231

SCHMID, Joachim, 227, 235, 236, 275, 280, 281

SONTAG, Susan, 147

STIEGLITZ, Alfred, 158

T

TISSERON, Serge, 145

V

VALERY, Paul, 249

VOUILLOUX, Bernard, 23, 58

W

WARBURG, Aby, 13, 33, 80, 83, 96, 100, 104, 105, 146, 175, 185, 211, 212, 213, 214, 243, 245, 322, 323

WARHOL, Andy, 43, 220

WATIER, Eric, 3, 21, 44, 46, 47, 49, 64, 70, 77, 78, 101, 109, 110, 124, 129, 136, 149, 166, 167, 168, 174, 195, 198, 220, 223, 224, 231, 232, 243, 246, 254, 256, 262, 264, 265, 266, 267, 268, 278, 279, 290, 291, 294, 300, 303, 325

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS.....	p.3
RESUME.....	p.4
SOMMAIRE.....	p.5
INTRODUCTION.....	p.8
PRESENTATION DES ARTISTES DU CORPUS.....	p.17
I. COLLECTER, ASSOCIER, DIFFUSER : LES DISPOSITIFS MIS EN PLACE PAR LES RELECTEURS D'IMAGES.....	p.22
A. LES IMAGES COLLECTEES.....	p.28
1. Voir au dedans des images.....	p.28
2. Désirer /choisir.....	p.32
a. Choisir une image : une histoire d'affect ?.....	p.32
b. La parabole de la Phalène.....	p.39
c. Le choix des motifs des représentations.....	p.41
d. Le choix des supports des représentations.....	p.48
B. CLASSER, C'EST PENSER.....	p.51
1. L'archive.....	p.52
2. La collection.....	p.57
3. La documentation.....	p.60
4. L'accumulation et la base de données.....	p.63
C. LES MODES D'UTILISATION DES IMAGES.....	p.66
1. Le montage.....	p.67
2. Le collage.....	p.73
3. La série.....	p.76
4. L'atlas.....	p.79
D. LES DISPOSITIFS DE REDIFFUSION DES IMAGES EXISTANTES.....	p.84
1. Le cadre.....	p.85
2. L'écran.....	p.92
3. La table.....	p.99
4. La planche.....	p.103
5. L'édition.....	p.106
CONCLUSION DE CHAPITRE.....	p.112
II. RELIRE L'IMAGE EXISTANTE.....	p.115
A. LA POLYSEMIE DE L'IMAGE ET LES POSSIBILITES D'INTERPRETATION.....	p.117
1. L'approche sémiologie.....	p.119
a. Faire signe.....	p.121
b. La valeur indicielle en question.....	p.126
2. Entre code et culture.....	p.130
a. L'image culturellement construite.....	p.130
b. <i>Un igloo en hiver</i> . L'image mentale.....	p.134

3.	Les différentes temporalités de l'image	p.138
a.	Les temporalités de la fabrication de l'image.....	p.139
b.	Les temporalités de la diffusion.....	p.144
c.	Les temporalités de la réception.....	p.150
B.	LA RELECTURE D'IMAGE ET LES OPERATIONS DE DEPLACEMENT.	p.155
1.	Changer l'image sans la changer, déplacement contextuel des images collectées.....	p.157
2.	Le déplacement des signes à travers le format et le support.....	p.164
3.	Remédiation des dispositifs plastiques.....	p.168
C.	LES ENJEUX DE LA RELECTURE D'IMAGE	p.175
1.	Un voyage à travers les signes.....	p.176
2.	Image et transmission de la connaissance.....	p.183
3.	Enjeux poétiques, critiques et politiques.....	p.193
a.	Le passeur d'images.....	p.194
b.	Croisement poétique et décalage esthétique.....	p.199
	CONCLUSION DE CHAPITRE	p.203
III.	UNE POSITION ARTISTIQUE ENTRE DEUX EPOQUES	p.206
A.	ENTRE DEUX EPOQUES ARTISTIQUES	p.208
1.	La parenté, l'héritage et la famille	p.209
a.	La famille des « iconographes ».....	p.210
b.	La famille des « recycleurs d'images ».....	p.216
c.	La famille « conceptuelle ».....	p.227
2.	La filiation artistique des Relecteurs d'images	p.234
3.	Une « signature relationnelle »	p.240
a.	Analyse des flux cognitifs.....	p.242
b.	Analyse de l'univers de référence.....	p.244
c.	Une « signature relationnelle » constitutive d'un groupe.....	p.246
B.	DEUX EPOQUES TECHNIQUEMENT OPPOSEES	p.248
1.	De l'argentique au numérique	p.250
a.	Un régime de vérité bouleversé ?.....	p.251
b.	Du papier au fichier.....	p.256
c.	De la copie au copier-coller.....	p.263
2.	Du contenu ancien à l'immédiateté connectée	p.270
a.	Du rare au jetable.....	p.271
b.	La circulation des images et les flux.....	p.276
c.	La recherche d'images bouleversée.....	p.281
C.	LES ENJEUX SOCIETAUX ET LA VALEUR ARTISTIQUE	p.287
1.	La gratuité et l'autoproduction.....	p.288
2.	Prendre le droit : question d'auteur.....	p.295
	CONCLUSION DE CHAPITRE	p.304
	CONCLUSION	p.306
	BIBLIOGRAPHIE	p.320
	INDEX DES NOMS	p.334

ANNEXES

Cette thèse est complétée par un volume d'annexes qui ne sont pas disponibles en ligne