

La revue qui n'existait pas

simulations

■ Les photographies construites (fabriquées, mises en scène) ne répondent pas nécessairement à un désir de raconter des histoires. Les anecdotes, en fait, sont dans le réel, qui, saisi par la photographie, semble s'organiser en récit — comme si l'arrêt sur l'image déclençait un print narratif. Construire une photographie, c'est donc dans une sorte de couple où l'abstraction et la narration se jouent une double abstraction. Et, libérant l'image des résistances qu'elle suscite, permettant l'affranchissement d'une véritable fiction particulière. La (pseudo-)narrativité de la photo du réel fait appel à un *hors-champ*. La fiction de l'image construite fait jour notre imaginaire au contact de ce qui se livre ainsi devant nous, dans la proposition qu'il nous fait d'un monde possible.

La grande réussite de Bernard Facon aura été l'invention d'un tel monde, paré de toutes les séductions de l'enfance, de sa lumière, de ses rituels, de son érotisme léger. La rétrospective qui lui consacre l'Espace-Photo(1) met bien en évidence la richesse de son exploration ainsi que ses limites. Parfois, lorsque les scènes se répètent ou que l'inspiration faiblit, il peut paraître à peu près vain que de le croire dans l'ambition d'une œuvre monotonie, jusque dans le charme des couleurs dues au tirage Fresson. Puis surviennent une nouvelle série et on comprend alors que Facon est plus qu'un imagier d'un temps révolu ou arrêté, qu'il est en réalité non pas d'une illusion ou d'une reconstitution, mais d'un événement - l'instant de vertigineux quand se rencontrent *de dehors* et *le dedans*, *le point fixe* et *la vitesse*, *les formes* et *le feu*. La mise en scène, dit Facon, est *une construction d'un piège*, où l'immensité fait irruption dans l'espace clos de la maison, par le feu, l'avalanche de lumière, le désordre sacré des choses ; ou, inversement, la présence frugale d'une intimité s'inscrit dans la souveraineté d'un paysage(2).

Avec les *Chambres d'amour* et la disruption des relations humaines, le travail de Facon a atteint depuis ses adorations équivocuées à une figururation de l'enfance. Il gagne en spiritualité autant qu'en intensité plastique. Les mises en scène

R. Thorne Thomson, «The Profile Man (Venice)», 1986 (Court, Galerie Urbi et Orbi)

ont plus légères, les lieux dépeints sont l'objet de transformations remarquables (recouvrement de mères diverses, dessins aux murs, etc.) qui deviennent, dans les séries les récentes, le support essentiel du travail. Dans *les Chambres d'hiver* et dans *les Chambres or/3*, rien n'empêche notre regard et notre esprit d'entrer dans la fastidieuse reconstitution d'une anecdote. Tout l'inverse au contraire lorsque l'artiste nous entraîne dans un univers d'incertitudes multiples. Thorne Thomsen provoque, elle aussi, une rencontre entre un univers «images intérieures» et le monde extérieur. Dans sa série *VewfromtheShore* 41, elle superpose des photographies épaissement recouvertes avec une petite bâtie crevée d'un trou (un *sténopé*) à des décalques de profils d'hommes ou de femmes. Dans ses séries précédentes,

Expéditions et Door Series, elle installe les petits objets dans l'espace, créant ainsi des paysages fantasmagoriques. Dans la série présente, c'est comme si nous contemplions des architectures ou des paysages mentaux, à l'échelle et à la profondeur incertaines, à la fois présents et absents comme dans le rêve. C'est une actualisation d'une extrême sensibilité à notre être essentiellement photographique et à un espace physique dans lequel toute figuration est immédiatement emportée et en quelque sorte irréalisée. Depuis une vingtaine d'années, Jochen Gerz interroge, à travers la photographie, le livre et la performance, notre manière d'être dans le monde, d'appréhender le réel et le peupler de nos fables politiques ou existentielles. Il fait souvent appel pour cela à des éléments extérieurs à la seule image, et en parti-

culier au texte qui accompagne la plupart de ses travaux photographiques. Il l'a établie ainsi une relation souvent très forte, fait de contrepoints, de tensions ironiques, d'interrogations et de réflexions sur la nature de la forme narrative artificielle, mais dans laquelle la fiction serait au service d'une pensée critique (conceptuelle ou politique). Dans sa sériation réalisée en 1987-88 mettant en évidence le rôle de l'écriture dans la construction de son œuvre, Jochen Gerz décrit quelque peu l'apparence de ses propos, en s'éloignant du caractère parfois encore romantique-nostalgique de ses travaux qui concernent la nature ou les Indiens de la Côte Pacifique. Ce sont d'abord les photographies elles-mêmes qui sont étiquetées par leur sujet, mais aussi par leur message, le fait d'avoir choisi des photographies avec des éclairages différents, la juxtaposition de valeurs fortement contrastées, etc. Le cadre, la découpe, y jouent un rôle prépondérant. Le texte est beaujour plus bref qu'à l'avant-plan, et il s'inserit précisément à l'intérieur de l'image elle-même, au lieu de figurer à part. Il est réduit à un fragment, comme le souviennent les dernières lames de film de *Leviathan*, mais sans pour autant faire complaisance sur les petites compromissions passées. Il est facile de citer, facile de feindre le désir, facile de haïr, etc... Comme si s'exprimait avec lessude le constat de nos impuissances, alors que l'image elle, laisse entrevoir l'écho de notre capacité à apprendre le monde mimétiquement, sans aucune croyance, aucune autre passion, ni même prendre plaisir à l'acte de comprendre. *Leviathan* (ou *Leviathan* 1987), qui mêle images de la nature et de la civilisation technologique, et qui, par la présence de deux mirages invite le spectateur au tableau, dit cela avec la plus grande force. ■

(1) Espace Photo de la Ville de Paris, 8 mars-8 mai

1988
 (2) Les citations sont tirées d'un texte de Bernard Facon, écrit à l'occasion de l'exposition *Constructions et Fictions*, Juin 1986. A signaler l'essai que Pierre Borhan vient de consacrer à Bernard Facon, aux éditions Baland (Collection «Les grands photographes»).

(3) Galerie Agnès Gaillard, 8 mars-21 avril 1988
 (4) Galerie Uri et Orbi, mars (et en permanence auprès de Gilles Dussein)
 (5) Galerie Barna, 19 mars-19 avril 1988
 Signations aussi que la revue *Caméra International* (mars-avril 1988) rend hommage à la Galerie du Château d'Eau de Toulouse, et à son fondateur Jean Dieuzade – hommage auquel nous nous associons très volontiers.



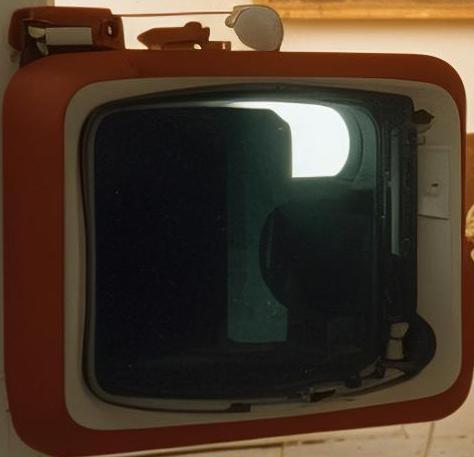




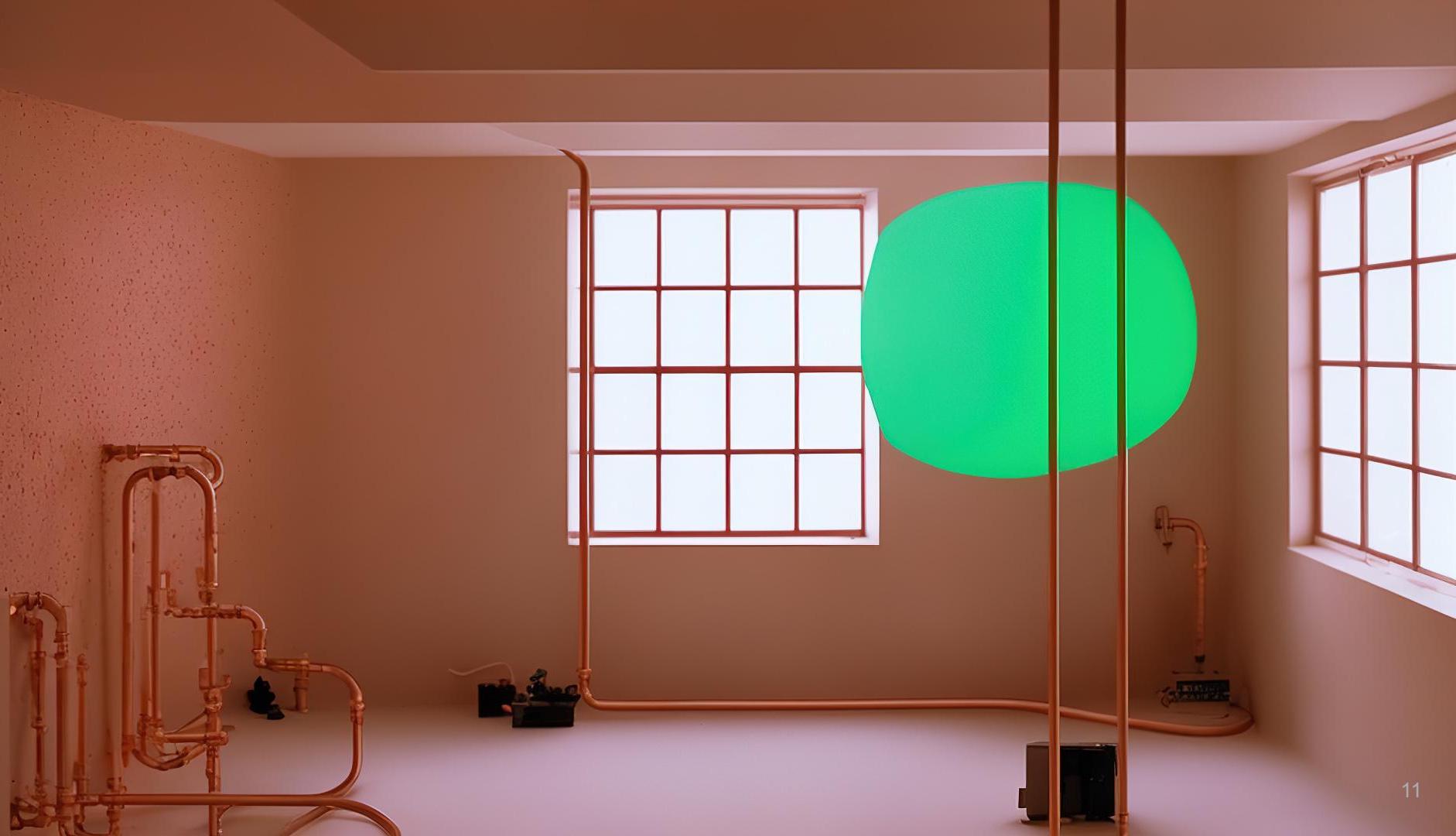




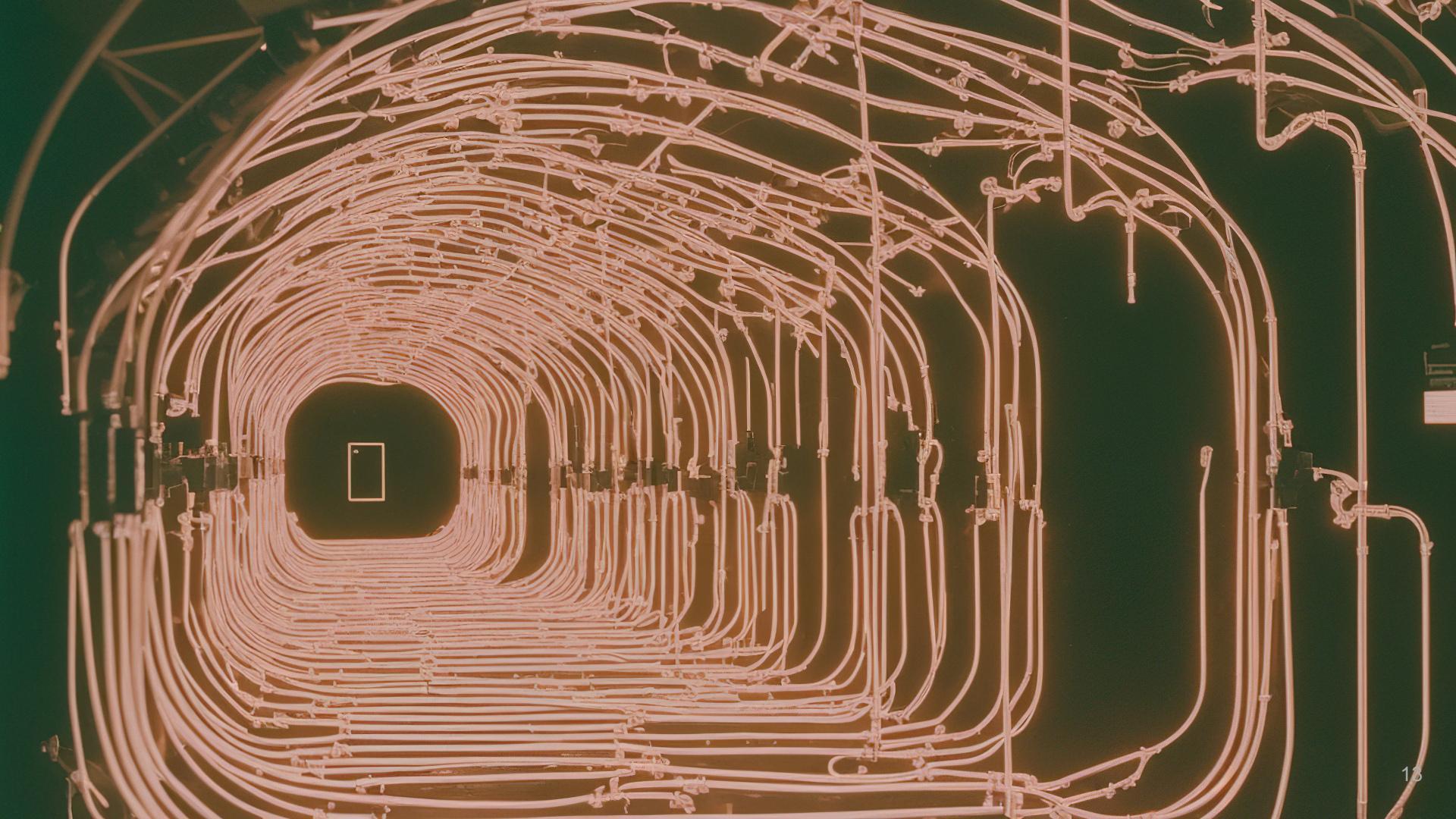










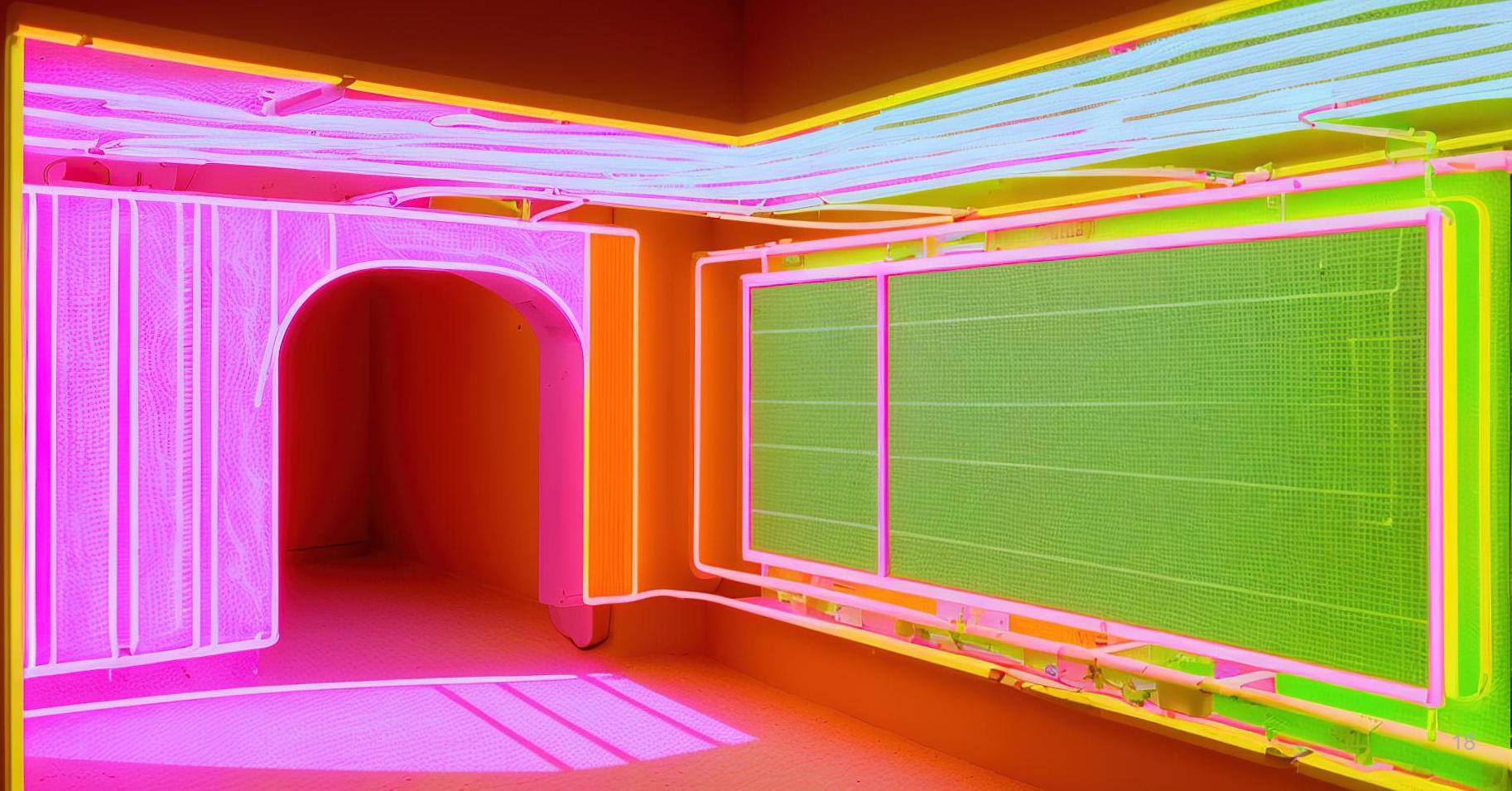


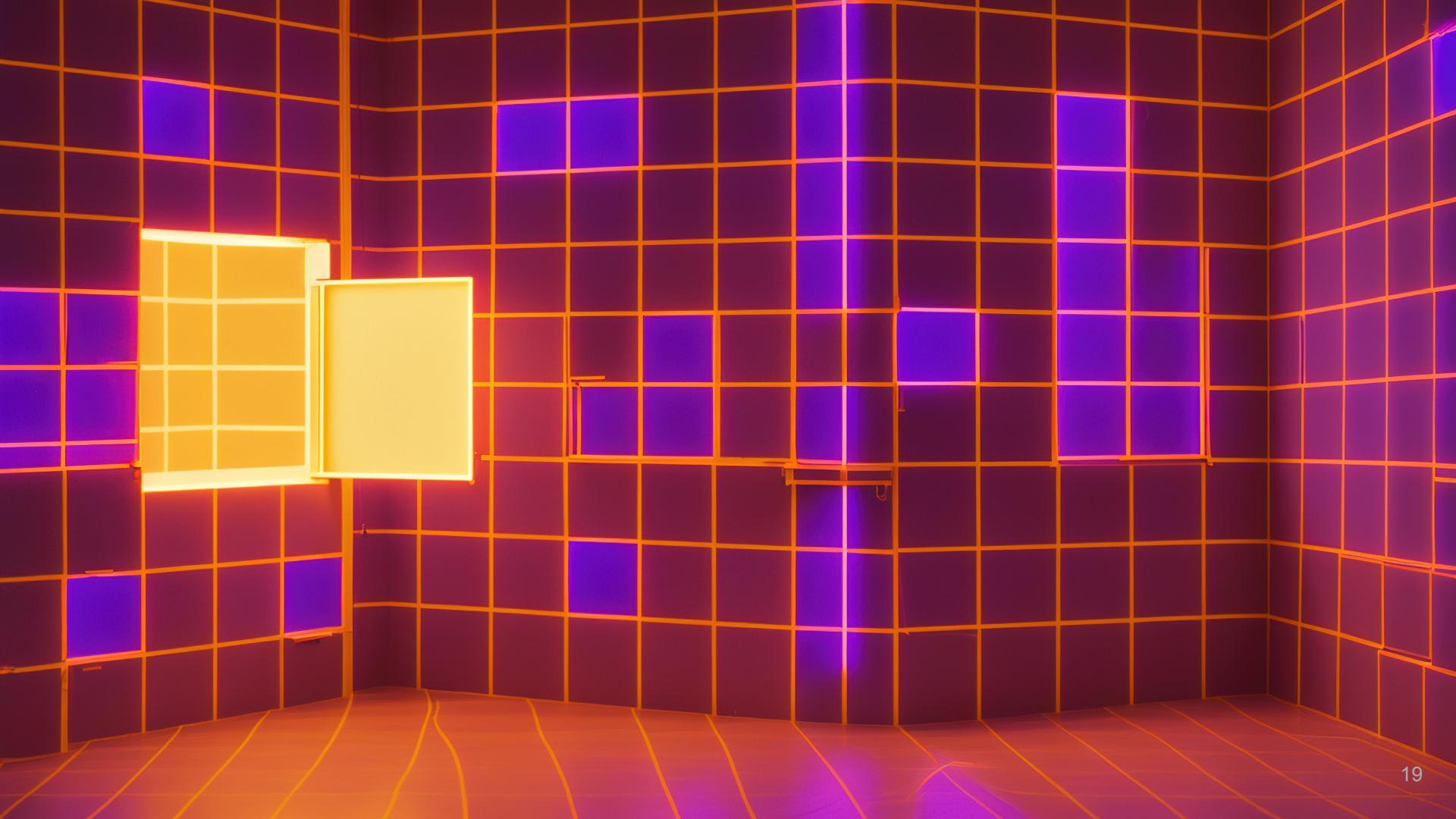










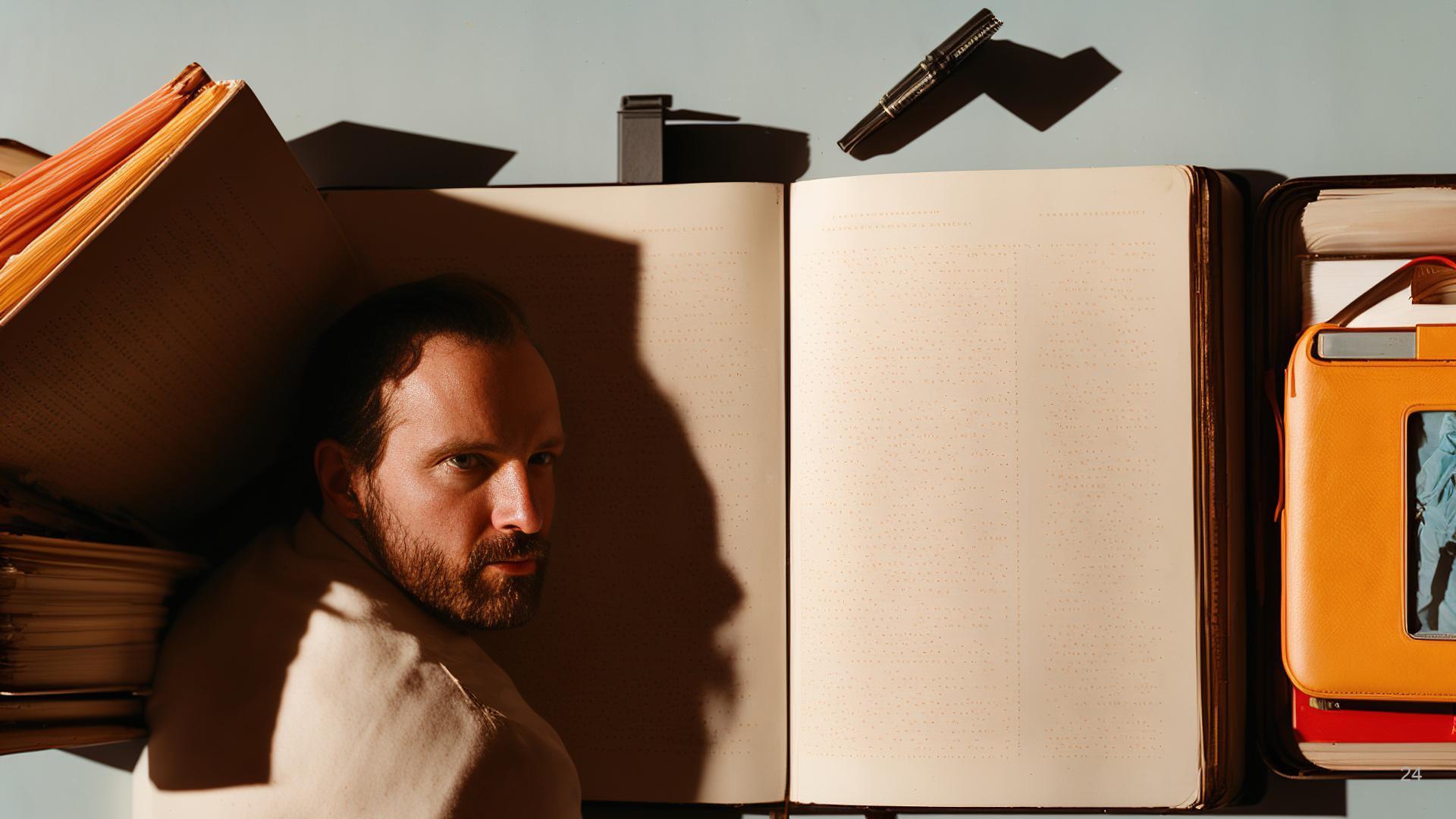


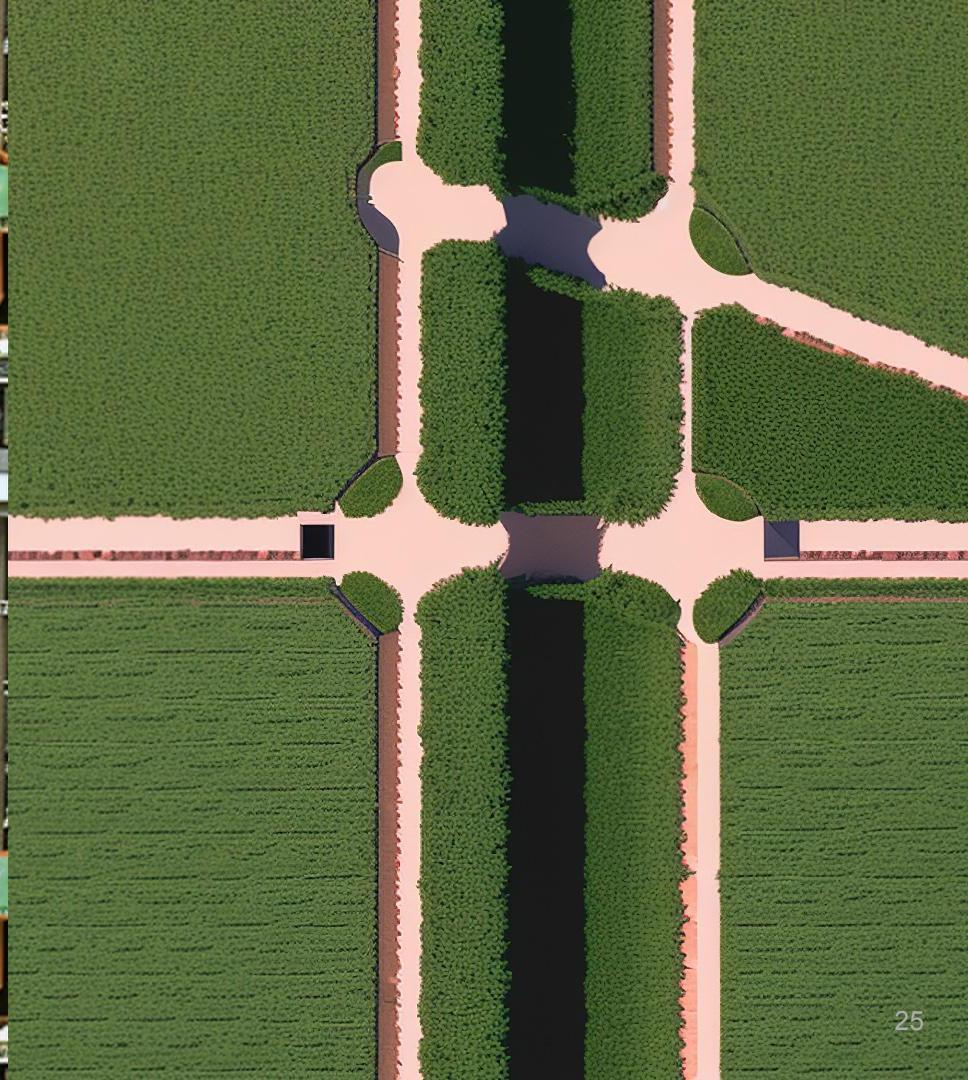
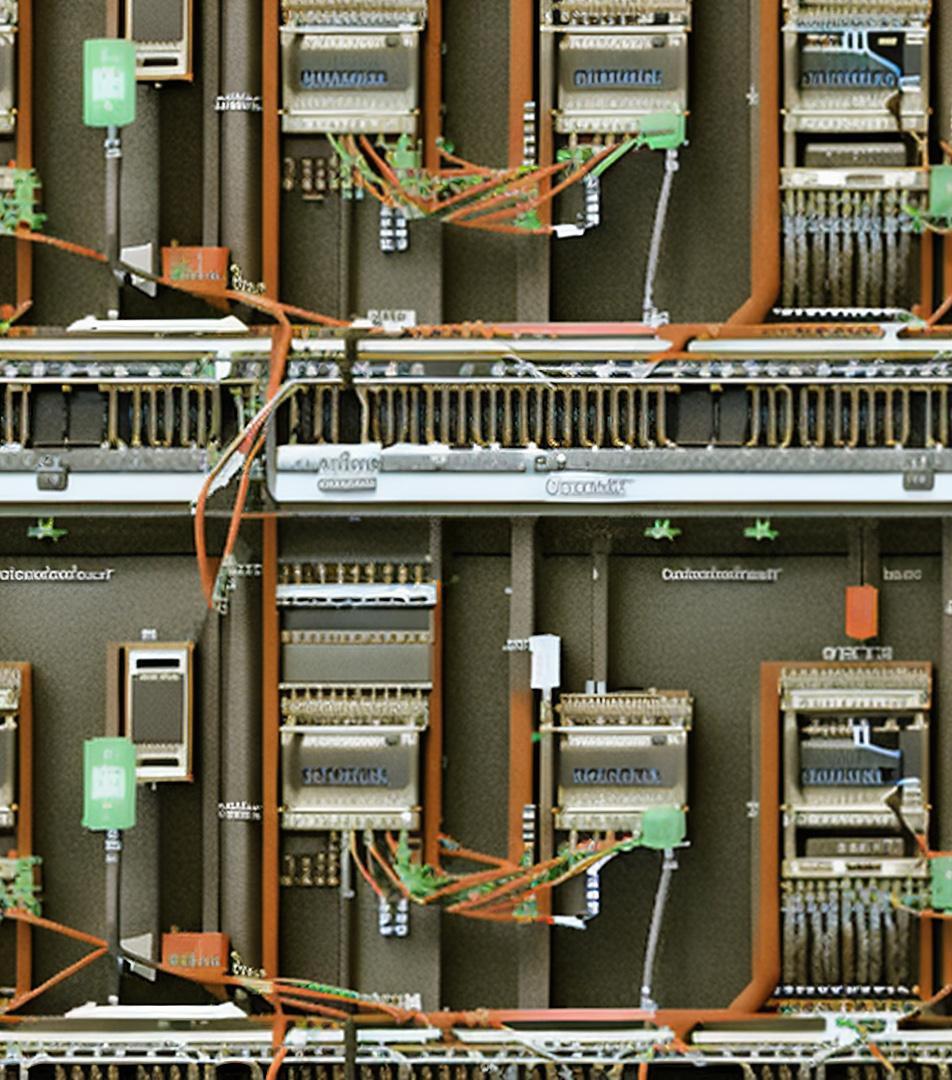


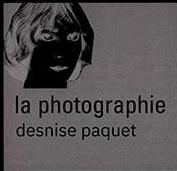












reflet des flux

■ Il faut oser le dire : en cette fin d'année 2009, Paris ressemble à un désert photographique. La photographie plasticienne semble ressasser les mêmes formes, thèmes, cadraages, fascination pour le numérique, depuis trop d'années maintenant ; l'approche documentaire marque le pas, mais à tout le moins peut-on espérer qu'elle est suffisamment vivante, encore, pour inventer de nouvelles écritures, de nouvelles poétiques. Quant au photjournalisme, il continue d'occuper une place de ses modèles prestigieux et surtout déconnecté de l'actualité la plus vive, comme a pu le montrer la décisive importance des images circulant sur Twitter lors des manifestations de colère contre la réélection du ministre président iranien. Certes, contre-argumentera-ton, il y a eu *Paris-Photo* et *Delpho & cie* à la MEP. Mais *Paris-Photo* est plus un espace marchand qu'un lieu de recherche, et la rétrospective consacrée à Robert Delpho – éditeur de livres, directeur artistique dans la publicité, commissaire d'expositions et producteur de films – a vu surtout pour sa dimension photographique un prétexte. Ailleurs, Michael Kenna exposait de si parfaits paysages naturels en noir et blanc, aux tristes irréprochables, qu'ils suscitaient l'ennui ; Gilbert Garcin, ses saynètes humoristiques, certes légères et divertissantes, mais sans le génie d'un Jacques Tati ; et Claire Chevrier, un travail honorifique – ni plus, mais ni moins non plus, sur lequel on voudrait s'attarder quelque peu.

Évoquant les effets de la globalisation – ce qui n'est, en soi, guère original par les temps qui courrent –, Claire Chevrier parcourt inlassablement des métropoles telles que Bombay, Le Caire, Hong Kong, Lagos, Los Angeles, etc., chaque voyage étant pour elle l'occasion de s'interroger sur la manière dont l'homme investit



Adam Broonberg & Olivier Chanarin, « The Day of One Hundred Dead, June 8, 2008 », 2008. Pièce unique et vidéo, 76,2 x 600 cm.
(Court, galerie Karsten Greve Paris)

les espaces construits. Claire Chevrier propose trois typologies, qui ne convainquent pas entièrement : « Paysage-ville », « Espace+construction » et « Espace-nature ». La troisième typologie fonctionnant à la manière d'un zoom et correspondant à une distance d'approche allant de la vision paysagière à la structure urbaine. Terrains vagues, espaces indéterminés, aménagement de rues piétonnes, bâtiments manifestement construits sans la moindre pensée architecturale : tout concourt à la consternation du regard, à l'éffacement devant la laideur innée de ce dans quoi, aux quatre coins du monde, il nous est donné, hélas, de vivre. La qualité de Chevrier réside en ce sens dans le refus de l'exotisme comme le spectacle-isolation, mais sa laideur, peut-être, dans une trop grande « timidité », ou « modestie », comme l'on voudra, de l'image. En ce sens, ses recherches

les plus pertinentes concernent sans doute les séquences dévolues à l'activité humaine, réalisées dans la ville industrielle de Ronchamp, et mettent en place une typologie des gestes, « fruit d'un rapport de force entre les corps et l'architecture ».

Incendie fantomatique

Dans le cadre du jeune festival *Photo Levallas*, Xavier Zimmermann proposait une démarche plus intéressante dans la mesure où elle interrogait le rapport de l'image photographique à son espace – en l'espèce un vaste salon de type Napoléon III, chargé d'histoire et lourdement ornémenté – à travers deux séries photographiques et une vidéo, dont le dénominateur commun était le rapport que l'on entretenait avec l'espace. La première, avec *Paysages ordinaires*, Zimmermann installe au sol, en cercle, sept grandes photographies de forêts,

prises à la chambre moyen format, qui isolent un préier plan net, déchiré seulement par un fond flou et offrant un point de vue sur un environnement totalement banni, mais qui détecte la main de l'homme, – un canal, l'alignement « civilisé » des arbres, etc. Plus récente, la série *Shadows* prolonge *Paysages en fuite*, ces photographies prises de nuit, grâce au seul éclairage des phares d'une voiture. Mais ici, le rapport de valeurs s'inverse, ce qui est éclairé devenant sombre, et inversement. Il en résulte des images en noir et blanc, comme abrasées, calcinées par quelque fantomatique incendie – sols ingrats de cailloux et de roches d'où s'élancent des troncs d'arbres arqués dont la cime s'abîme dans l'explosante blancheur du ciel nocturne... tout cela dans un état de visio nocturne, quelque chose comme l'apocalypse. Ce rapport difficile à la nature se voit retravaillé avec une grande puis-











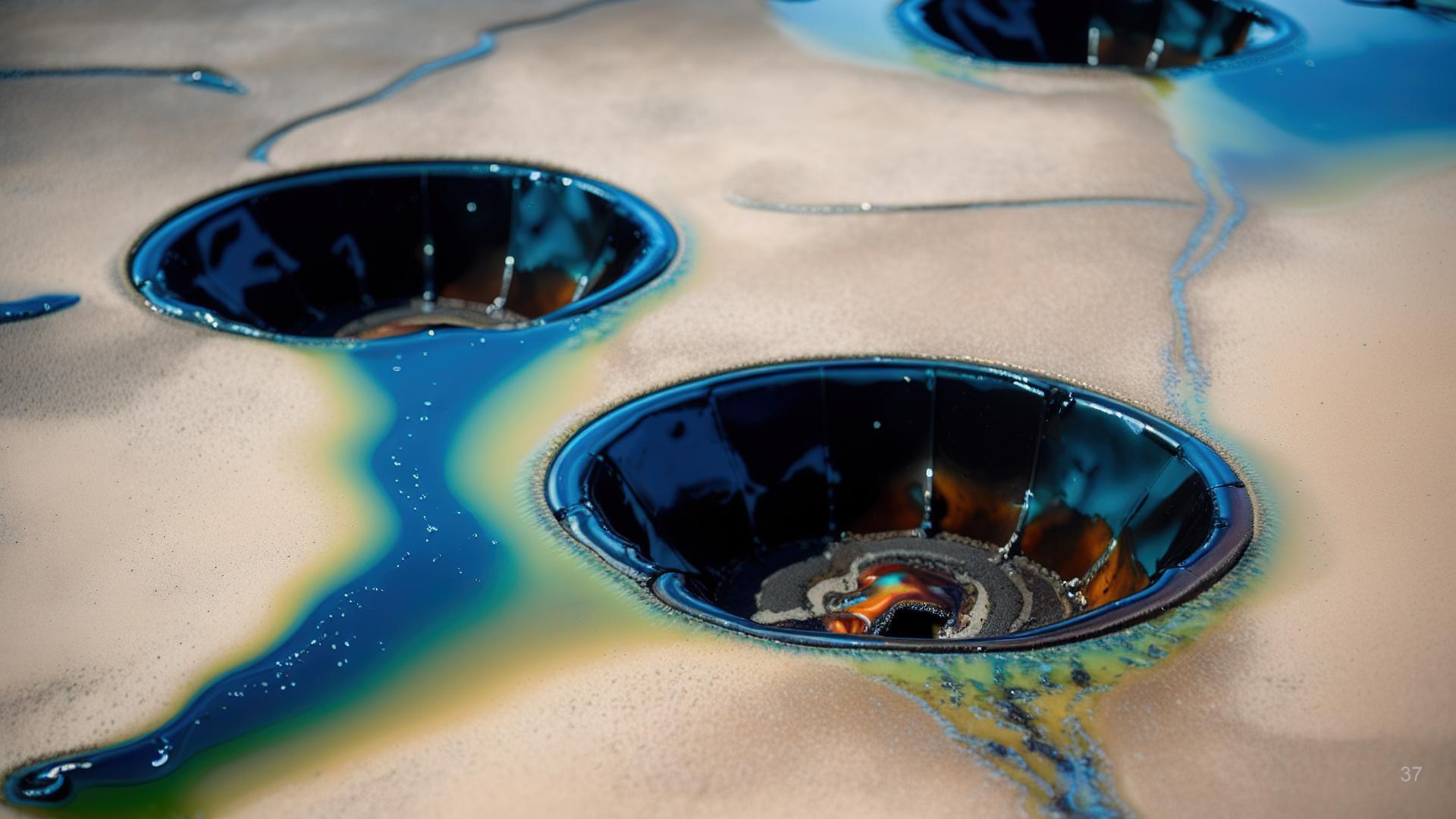
































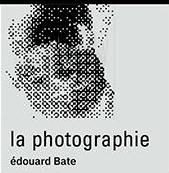












la photographie
édouard Bataille

■ Faut-il rappeler le rôle des entreprises dans le façonnage de notre culture visuelle ? Aujourd’hui, ce sont Google, les points de vue et les images de Google Street View et de Google Earth qui émergent. Les éditeurs photographiques et éditeurs d’éditions aériennes étaient des leaders de l’industrie. Ils ont changé leur compréhension du monde en diffusant massivement leurs produits. À sa mesure, la firme LAPIE en faisait partie. Fondées en 1948, Les Applications Photographiques d’Industrie et d’Édition se spécialisent dans la photographie aérienne. Cette dernière n’était alors pas une nouveauté, mais elle connaît après-guerre un essor sans précédent qui s’explique par la mise à disposition de moyens – des avions de reconnaissance largement utilisés par les américains – et une forte demande pour ce type d’images à l’époque des Trente Glorieuses et du développement du tourisme de masse.

LAPIE étant une entreprise, elle cherchait à renforcer ses prises de vue. C'est pourquoi on les retrouve indifféremment dans un manuel scolaire de géographie, un ouvrage grand public comme *Au-dessus de la France de Marc Vincent (1958)*, au recto d'une carte postale, seule, ou représentée d’autres manières, en carte dit « aérienne ». Largement diffusées, les cartes postales aériennes de LAPIE – ou celles des concurrents, dont Combier (CMI) – introduisent un nouveau rapport à l'espace, mais aussi, dans une certaine mesure, au temps. Leur valeur commerciale reposait, en effet, sur une double exigence : être suffisamment intemporelles pour être commercialisées le plus longtemps possible mais, surtout, offrir une représentation correspondant à la réalité du sujet montré ou la carte postale en vente. L'image rendait ainsi compte des transformations rapides du territoire. Le déclin de LAPIE ne se fit pourtant pas attendre. Il est dû à la saturation du marché, menace fréquente pour cette industrie instable qui avait connu, en 1905-06, le premier « krach de la carte postale ». LAPIE cessa son activité en 1965, son fonds fut acheté en 1972 par les Archives nationales où il est aujourd’hui

mis en valeur par la récente Mission photographie (1). Sandrine Bula et Marie-Eve Bouillon, qui la composent, lui consacrent une vitrine sur le site parisien de l'hôtel de Soubise. Il est peut-être intéressant de noter que ces deux femmes, qui l'entourent, elle comprend les différents types d'objets qui constituent le fonds : des matrices de production aux produits éditoriaux en passant par les catalogues des représentants et de beaux tirages couleur d'époque. Elle insiste sur la coloration spécifique des cartes postales par l'application de couleurs artificielles, au pochoir et en offset, sur des cartes noir et blanc. Les aplats colorés coïncident souvent avec le motif. La gamme est restée la même : les couleurs sont vives. Elles évoquent l'effacement du paysage et la carte postale de vacances dont ces cartes postales sont porteuses. Elles suscitent aussi un travail d'interprétation. Trois cartes postales du Mont-Saint-Michel, issues de la même matrice, donnent ainsi une image assez différente, tantôt lumineuse, tantôt mystérieuse, du site touristique. On chercherait pourtant vainement l'expression d'un style, tant ces vues aériennes sont conventionnelles. Le sujet est centré et bien éclairé. La forme est simple, toutefois quand la carte pointe un bâtiment spécifique – le ciel dégagé et les ombres peu marquées. Aucun opérateur ne se distingue et les différences semblent insensibles d'une entreprise à l'autre.

LES SIGNES DE L'UTOPIE

Cette homogénéité à sans doute servi Mathieu Pernot qui, à l'invitation des Archives nationales, a été saisi de ce fonds. A Pierrefitte, son travail sur la matière même de l'aérien est composé de 405 cartes postales, dont une partie est tirée du « donica casta », ou « marabout bout de ficelle », appliquée à l'image. Ce n'est ici pas la dernière syllabe d'un mot qui devient la première du suivant, mais l'élément d'une carte qui se prolonge dans la carte voisine, créant ainsi une continuité visuelle, mais qui s'agit de littéraux, de montagnes, de fleuves, de voies ferrées et de routes, ou de tout autre détail. Mathieu Pernot, qui a déjà travaillé à

plusieurs reprises avec des cartes postales, s'est glissé dans le fonds pour en montrer la diversité, mais aussi les manques, souvent inexplicables, comme Paris, la Corse ou les îles. Donc, dans ce travail, les éditeurs photographiques et éditeurs d'éditions changent leur compréhension du monde en diffusant massivement leurs produits. À sa mesure, la firme LAPIE en faisait partie. Fondées en 1948, Les Applications Photographiques d’Industrie et d’Édition se spécialisent dans la photographie aérienne. Cette dernière n’était alors pas une nouveauté, mais elle connaît après-guerre un essor sans précédent qui s’explique par la mise à disposition de moyens – des avions de reconnaissance largement utilisés par les américains – et une forte demande pour ce type d’images à l’époque des Trente Glorieuses et du développement du tourisme de masse.

Surely we all know about the role of business in shaping our visual culture. Today, it's the turn of Google Street View and Google Earth. We have to thank the photographic publishers and printers who changed our vision of the world by the mass dissemination of their images. In its own modest way, LAPIE was one agent of this process. Founded in 1948, Les Applications Photographiques d’Industrie et d’Édition specialized in aerial photography. This was not a novelty at the time, but it enjoyed unprecedented growth after the war because of the new resources (reconnaissance planes left in France by American aviation) and the strong demand for this kind of image in the Trente Glorieuses, the three decades of postwar prosperity, which saw the development of mass tourism. LAPIE being a business, it naturally sought to make money from its photos. That is why they were as likely to be published in a school geography textbook, a popular book like *Au-dessus de la France* by Marc Vincent (1958), or in postcard form, alone, or among others in a soufflet, or framed in a card and distributed. LAPIE's aerial views, or those of their rivals, including Combier (CMI) – introduced a new relation to space, but also, to a certain extent, to time. Their commercial value rested, in effect, on a double requirement: being sufficiently timeless to be commercial viable for as long as possible but, above all, offering a representation corresponding to a reality of the site at the moment when the postcard was put on sale. These images thus reflect the rapid transformation of the landscape. The decline of LAPIE was not long in coming, however. This was due to the saturation of the market, a frequent threat of this unstable industry that had seen its first "postcard crash" in 1905-06. LAPIE closed down in 1965 and its stock was purchased in 1972 by the Archives Nationales, where it is now being valorized by the recent Mission Photographie,(1) for which San-

(1) « En avion au-dessus de... » Dialogue entre Mathieu Pernot et son fils Pierre, 2012. Archives nationales, Paris et Pierrefitte-sur-Seine, 4 avril - 19 septembre 2012. Livre à paraître cet été chez Filigranes.

LA PLANÈTE SILICON VALLEY













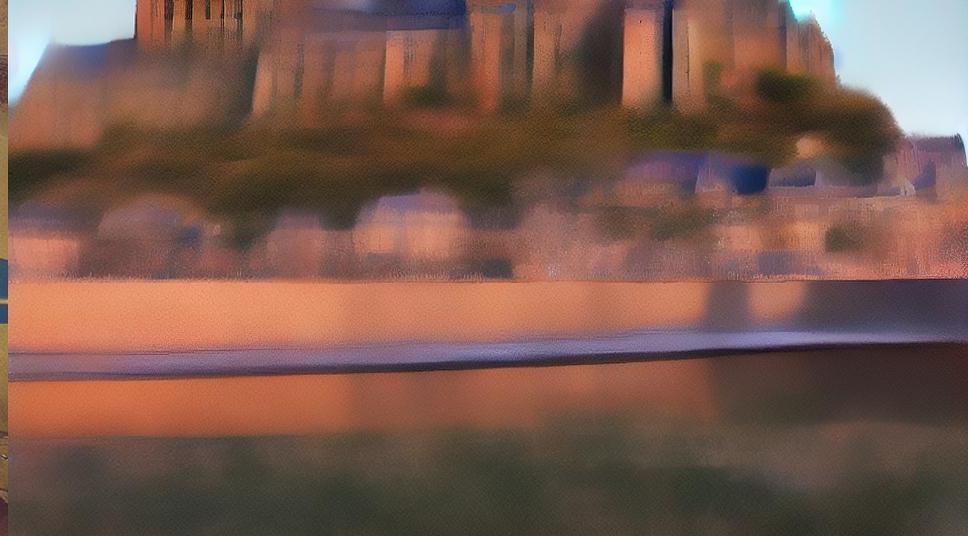


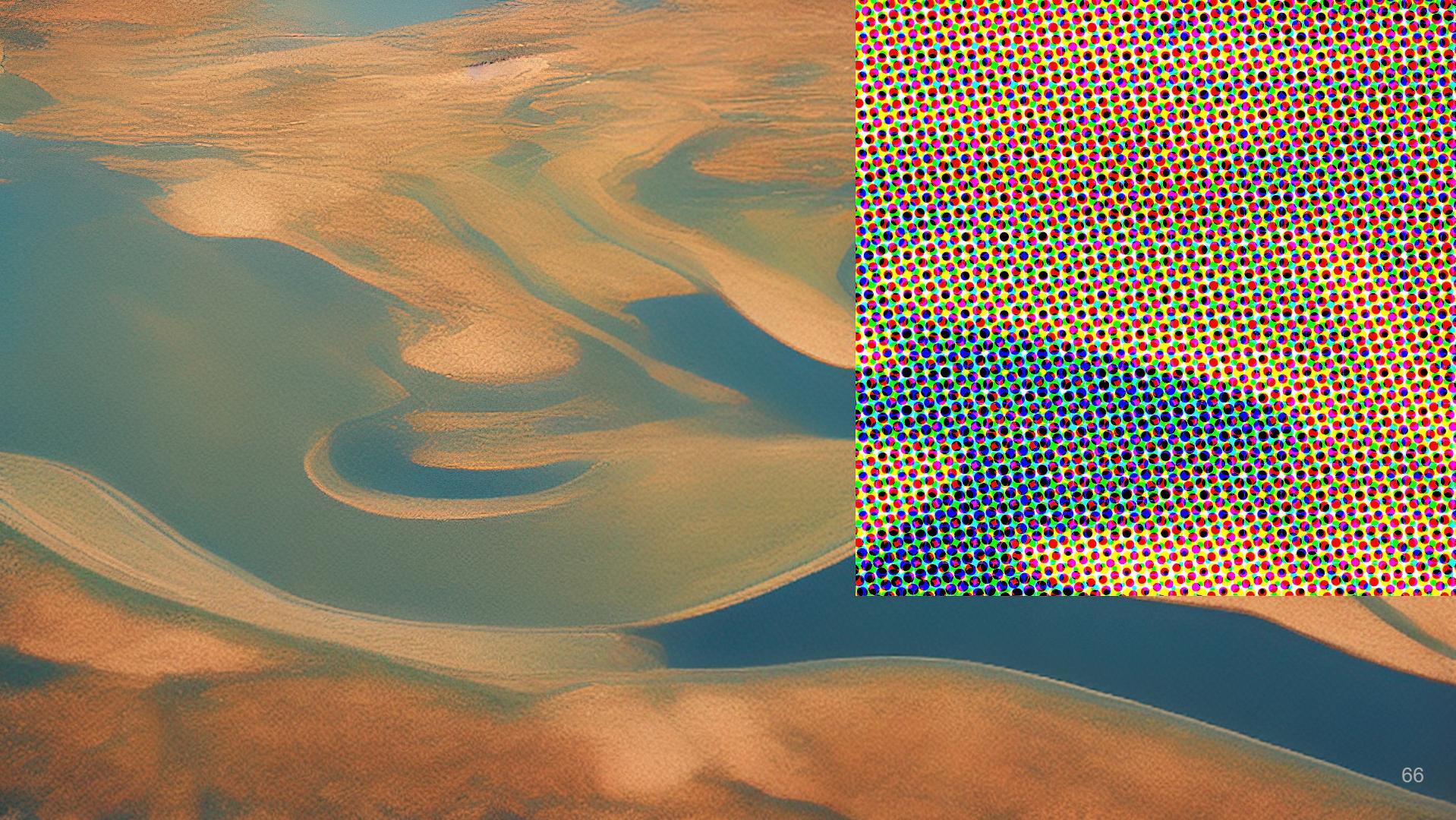
























IMAGES
auriane canu

■ « Cette image était dépourvue de sens et c'est précisément ce que la rendait fascinante. » L'image en question est une photographie de Bernie Sanders, assis à l'écart sur une chaise, jambes et bras croisés, emmitouflé dans un manteau, mains moufleées, visage masqué – Covid-19 oblige. Nous sommes le jour de l'investiture présidentielle de Joe Biden aux Etats-Unis. À l'origine, le photographe auriane canu n'avait pas cette photographie n'avait rien d'exceptionnel : « Il ne faisait rien d'autre que d'être Bernie Sanders. Son destin en tant que même(s), lui, le sera : avec « son impénétrabilité [...]]énigmatique [présent] à toutes les interprétations ». Bernie Mitten's a été populaire au point « d'entrer dans la bibliothèque des classiques ». C'est à ce classique des mèmes, et de nombreux autres, que François Génot consacre son essai *Comment écrire, à quoi tu mènes ? Do la parodie à la pandémie numérique* (CNRS Éditions, 230 p., 22 euros). Habitué des sujets de recherche qui semblent ne pas être, de la télé-réalité aux séries américaines, le sémiologue spécialiste de l'image et des médias s'est plongé dans l'univers de ces objets de la culture numérique, à tort aussi peu considérés que les émoticônes.

NOUVEAU LANGAGE

Les mèmes font évoluer pourtant sur les réseaux sociaux. Phénomène du web 2.0 et sa démultiplication des interactions, ils appartiennent à ces « images conversationnelles » qu'André Gunther (1) décrit comme la « deuxième révolution de l'image numérique ». « Faciles à copier ou à manipuler », les photographies se sont fluidifiées. Autrefois, on jouait de cartes postales. Aujourd'hui, entre smartphones et échanges en ligne, ces photographies « connectées » deviennent selon Gunther un « nouveau langage ». Les mèmes sont plus discutés, les mêmes comme les images, fixes ou animées, créées à partir d'autres, plus ou moins transformées, et circulant sur internet. Il insiste sur cette « recontextualisation qui va construire du sens », détournant celui du fichier de départ,

LA FIN DE L'IMAGE



souvent par adjonction d'image et/ou de texte. Ainsi, Bernie Sanders se transforme en même lorsqu'il extrait de son décor il s'invite, ici, sur le célèbre trône de fer de la série *Game of Thrones*, là, entre l'ayatollah Ali Khamenei et le pape François, ou encore, après avoir assez circulé pour qu'une simple posture et des moutons suffisent à l'identifier, transformé à la tête de la passable marche des Solidarités et de la Sainte Olivier Véran en train de se faire vacciner.

PIED DE NEZ

Contrirement aux émoticônes et à la plupart des « images conversationnelles », les mèmes ne se limitent donc pas aux interactions entre internautes. Si l'« encyclopédie » des reaction mèmes ressemble aux émoticônes – un John Travolta pour exprimer la confusion ou Barack Obama pour l'émotionnalité –, les auteurs des mèmes sont des « messages en soi ». Ils peuvent se contenter d'être drôles. A titre d'exemple, *Crasher Squirrel* est un écureuil qui a d'abord fait irruption dans une photographie de vacances prise par un couple de Canadiens en 2009. Décliné en même, il se retrouve au premier plan de la *Cène* de Léonard de Vinci : « parodie d'un type de mème », le photobomb (*to bomb = forcer*), qui désigne tous les cas où un sujet s'est introduit dans une photographie. Mais les mèmes peuvent également être des véritables commentaires de l'actualité. En témoignent ceux auxquels la pandémie de Covid-19 a donné lieu. En France, l'un d'eux a ainsi superposé une photographie de soldats datée 1940, en dessous, un homme avachi dans un canapé, carton de pizza posé sur le ventre, et en haut ces mots extraits d'un discours du président Emmanuel Macron : « Nous sommes en guerre. » Être un héros n'est pas toujours facile, et « sous la plâstrerie, l'angoisse de la mort ».

De haut en bas from top:
Bernie Mitten's in Game of Thrones. © Gerard Nino
Dansen dancing Gangnam Style avec Psy. Olivier Véran en as Bernie Mitten's

« Vecteur d'information » pour Jost, ces mèmes s'avèrent une « manière de s'insérer dans le débat public sans y avoir été invité », jusqu'à parfois, joli pied de nez, être repris dans les médias. Certains de ces commentaires visuels de l'actualité vont jusqu'à y jouer un rôle. Militants, des mèmes se sont engagés « en arme de guerre contre le régime en place ». C'est peut-être à la manifestation massive de juillet 2021, Tchent cette fois des fake news, une campagne de mèmes s'est attaquée à Joe Biden aux États-Unis – trop âgé, voire pédoophile – en détournant des photographies. La démocratisation peut être à double tranchant. Elle est aussi ambiguë lorsqu'il s'agit de *meme editing*. Avec un goût des références implicites de plus en plus complexes au fil des « variants », la signification d'un même est également à s'opposer. En effet, certains détectent un humour plus ou moins fermé, « ciré-saul, sans explication, et trace d'embûche une frontière entre ceux qui comprennent et ceux qui ne comprennent pas ». Beaucoup nécessitent de connaître cet univers. Mais peut-être pourra-t-on également y voir l'opportunité d'une éducation à l'image, indispensable aujourd'hui, le même existant justement en (re) pensant les images utilisées.

Nombreux sont les préjugés pesant sur ces mèmes qui ne seraient que de simples jeux de mots, de rires et... déposés d'auteur. Si les images en ligne paraissent en libre service, si le succès d'un même dépend de sa viralité – relayé, transformé, relayé, re-transformé –, on les doit cependant à des mèmeurs, qui ont leurs amateurs. Le site Knowyourmeme, les référence scrupuleusement. Les neurachs, chineurs de mèmes, les collectionneurs précieusement hiérarchisés : « original », « vole » et « template » (même popularisé par UltraGamer), certains amateurs se font même acheteurs grâce aux NFT (non-fungible token), système numérique de signature pour le mèmeur et titre de propriété pour l'acquéreur qui n'empêche pas l'objet de circuler. Désormais entrés dans l'histoire nu-







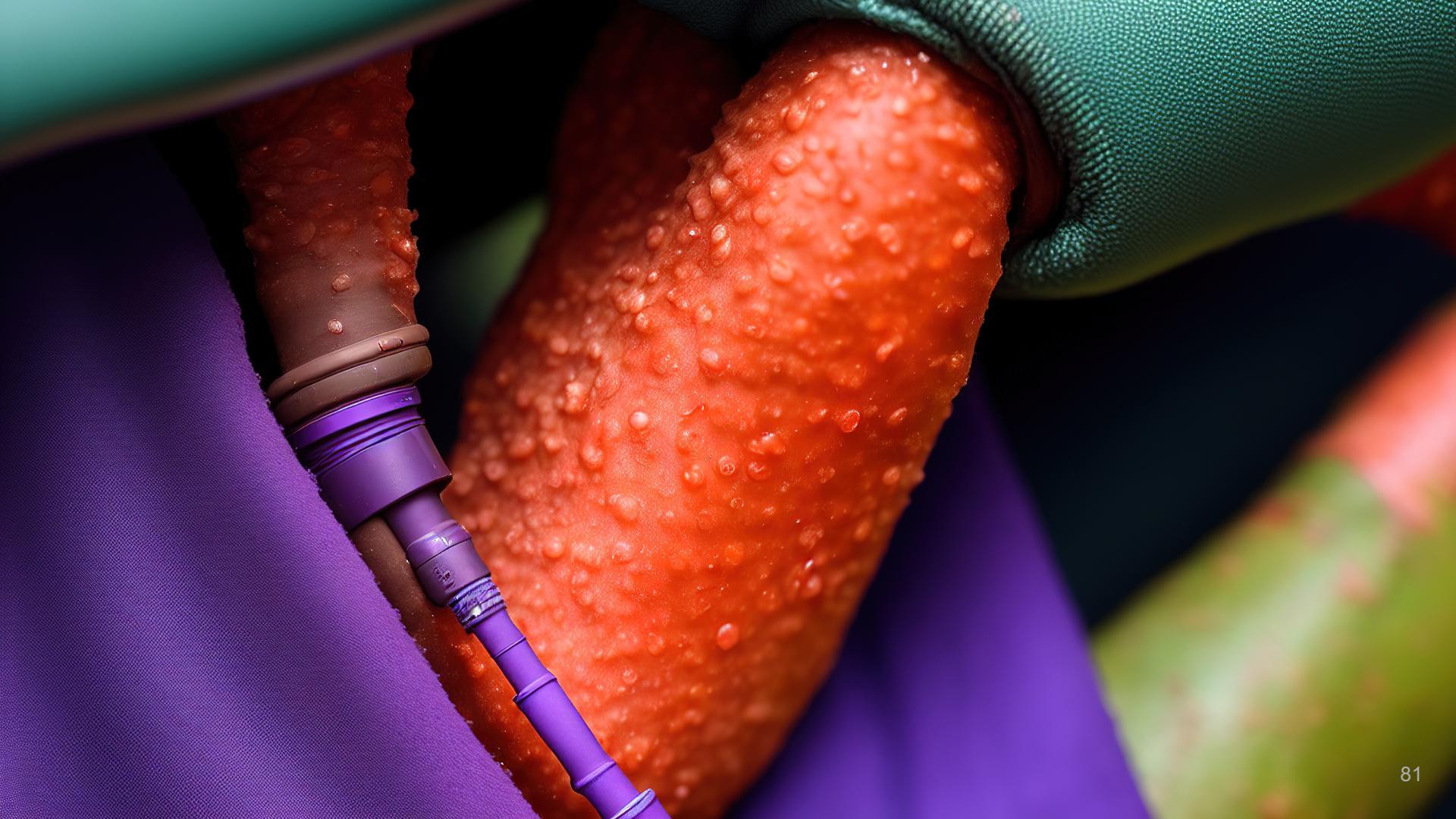
















Régis Durand, « *Fictions* », n°125, mai 1988

Dominique Baqué, « *Creux de vague* », n°364, février 2010

Étienne Hatt, « *Bons baisers de France* », n°445, juin 2017

Aurélie Cavanna, « *Qui même me suive* », n°502, septembre 2022

Stable Diffusion 1.5 & GPT-3