

La photo de synthèse selon Jeff Wall

Aloyse Raptopoulos

Number 188, January–February 2003

Imaginaires du numérique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/18091ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

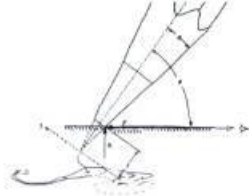
0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Raptopoulos, A. (2003). La photo de synthèse selon Jeff Wall. *Spirale*, (188), 23–24.



LA PHOTO DE SYNTHÈSE SELON JEFF WALL

IL EXISTE deux grands champs d'intervention numérique en photographie. Le premier concerne l'utilisation d'une caméra numérique plus ou moins sophistiquée : ce dispositif technologique restitue intégralement l'empreinte photonique de l'objet visé, par opposition à la photographie qui met en corrélation des protons et des photons dont la rencontre n'est jamais totalement optimisée. L'autre champ d'intervention est lié à une critique de la représentation selon laquelle une analyse iconographique s'avère insuffisante pour déterminer l'adéquation au réel d'une image apparemment photographique.

L'artiste canadien de renommée internationale, Jeff Wall, fut l'un des premiers à convertir la nature sensible de ses photographies en numérique : une fois l'empreinte de la lumière transformée en information lumineuse codée (séquences algorithmiques), l'image obtenue ne dépend plus des processus analogiques et chimiques de la photographie mais se compose de pixels et d'ektas, unités de mesure numériques dont la structure devient infiniment transformable.

La prise de vue numérique directe (reliée au premier champ de compétence) ne fait qu'adapter les principes trichromiques, en remplaçant l'étape du développement par celle du balayage numérique, tandis que la numérisation du photographique effectuée par Jeff Wall reflète d'une manière éthique la sélection du réel et interroge la déontologie du message médiatique véhiculé par les images numériques. De nombreuses œuvres de Jeff Wall produites au cours des vingt dernières années parodient l'ensemble des images médiatiques produites sur ce mode ; l'artiste a développé un point de vue critique sur cette logique de communication actuelle qui détermine, voire conditionne, la réception sociale de l'image, et sur la tendance actuelle du photojournalisme à dénigrer les processus photographiques, souvent jugés laborieux par comparaison avec l'instantanéité numérique. Mais au-delà de ces considérations pratiques, une des problématiques critiques que soulèvent les interventions technologiques de Jeff Wall est liée au déclin d'une idéologie sociale selon laquelle la photographie est un instrument de reproduction du réel qui occulte — par son principe exclusivement mimétique, avant l'avènement du numérique — ses usages fictionnels ou fantastiques. Or dans ses œuvres, l'image numérique, ou numérisée, apparaît toujours comme un outil parfait de propagande politique, esthétique et sociale qui dissimule ou met en valeur selon l'utilisateur, le rapport de coïncidence que

l'image numérisée entretient, ou n'entretient plus, avec son référent.

L'une d'entre elles, intitulée *Dead Troops Talk. An Ambush of A Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, 1986*, représente une poignée de soldats pâles comme des morts, qui jouent avec leurs entrailles, leurs crânes et leurs cœurs ouverts. Alors que cette photographie numérisée a été réalisée en 1992, l'action qui s'y déroule est paradoxalement attribuée, par son titre, à une date antérieure à la date de création de l'œuvre. Se jouant de l'anachronisme entre la date de création de l'œuvre et le lieu de la supposée prise de vue (car l'œuvre est en réalité le produit de différentes expositions assemblées à l'ordinateur), Jeff Wall élabore une double critique esthétique et sociale. Il construit une image irrationnelle, et non indicielle, qui parodie l'effondrement des modèles de représentation préconisés par les médias de masse, mais aussi soutenus par l'Académie des Beaux-arts qui privilégia le réalisme jusqu'au XIX^e siècle, ignorant, comme l'a souligné Moholy-Nagy, les phénomènes de l'inconscient : « *Le paradoxe vient de ce que nos structures mentales, qui se sont formées au XIX^e siècle et prennent leur racine dans la révolution industrielle, sont structurées exclusivement en vue de l'observation et de l'enregistrement exact de la réalité immédiate.* » Du point de vue esthétique, le projet de Jeff Wall n'est pas celui d'une photographie artistique élaborant ses critères dans une optique formaliste, semblable à

celle de la peinture moderniste, comme l'ont souhaité les pictorialistes, par exemple. C'est au contraire le métissage de leur production et de leur contenu qui caractérise les photographies numérisées de Wall, répondant presque toujours à des mises en scène, et des *sets-up* de la réalité, également par référence au tableau d'histoire.

D'une part, Jeff Wall réitère l'utilisation de la photographie en tant que matériau discursif, au même titre que le langage, et non comme simple outil de représentation aliénée et stéréotypée par son usage pratique au service du photojournalisme. D'autre part, l'artiste rend manifeste l'intégration, systématique de nos jours, de l'image photographique aux réseaux de conversion et de diffusion numériques ; il effectue une synthèse entre son discours esthétique et des principes politico-éthiques, qui relèvent de la psychologie sociale, de l'anthropologie, et intrinsèquement de la philosophie.

« Réalisme » et « réalité »

La perception de la réalité se traduit chez les individus par une diversité d'expériences à laquelle le réalisme photographique demeure souvent étranger, même s'il permet aux instances médiatiques de couvrir facilement une actualité plus ou moins chaude. Le public sait que la valeur du document photographique en tant qu'attestation de la réalité a toujours été subjective, mais le numérique radicalise un principe



Jeff Wall, *Dead Troops Talk (A Vision after an ambush of a Red Army patrol near Moqor, Afghanistan, winter 1986)*, 1982, Cibachrome transparent et caisson lumineux, 229 cm X 417 cm. Photo : Musée d'art contemporain de Montréal

selon lequel l'analyse iconographique s'avère insuffisante, voire obsolète, pour établir une interprétation du visuel. En effet, la perte du référentiel analogique de l'image (liée à sa conversion numérique) entraîne, non pas une modification de la réalité (fait essentiellement subjectif), mais une modification des perceptions collectives qui mènent à sa définition (fait social). Or, il y a plus de trente ans déjà, dans son ouvrage *Culture et société*, Herbert Marcuse décrivait le réalisme comme une « stratégie de l'État autoritaire face à la théorie libérale de l'État et de la société », stratégie servant à façonner un type d'humain économiquement productif, dont le modèle, qui s'imposa selon Marcuse bien avant la Première Guerre mondiale, eut des répercussions dans presque toutes les branches des sciences humaines, de la philosophie à l'économie politique. Par ailleurs, au cœur de nos sociétés occidentales, le réalisme apparaît de plus en plus clairement aux yeux du spectateur, mais pas toujours des consommateurs, comme une stratégie de représentation unidimensionnelle et simpliste, à laquelle la multiplicité des représentations numériques fait ironiquement défaut. Dans une monographie exclusivement consacrée à la photographie, Jean Baudrillard avait également proposé une critique du réalisme qui, selon lui, nuit aux qualités discursives du média, comme Wall le suggère à travers sa critique du photojournalisme. Pour Baudrillard, le réalisme en photographie est subversif, dans la mesure où il asservit le média à ses conditions industrielles de production, et réduit sa portée discursive : « Pour que l'objet soit saisi, il faut que le sujet se dessaisisse [...] L'objet, lui, a une puissance de jeu beaucoup plus grande, puisque n'étant pas passé par le stade du miroir, il n'a pas affaire à son image, à son identité ou à sa ressemblance [...] il échappe au commentaire et à l'interprétation. Si on arrive à capturer quelque chose de cette dissemblance et de cette singularité, quelque chose change du côté du monde réel et du principe même de réalité. » Jeff Wall se sert précisément de la numérisation pour désamorcer les « stratégies » de représentation photojournalistiques ; il favorise une relation ouverte entre l'œuvre et le spectateur, également amené à utiliser son sens critique lors de la réception de l'image. L'expérience esthétique devient alors susceptible de jouer un rôle dans la conscientisation de l'opinion publique face à l'information, car comme l'a souligné Lucian Boia, « il n'existe pas d'image identique à l'objet ». Devant une œuvre telle que *Dead Troops Talk...*, le public réévalue la crédibilité des représentations médiatiques de nature numérique, leur adéquation au réel, et la valeur très relative qu'on peut leur accorder en tant que témoignage historique.

La structure numérique des « photographies » de Jeff Wall fait plus que modifier ponctuellement la nature de l'image, elle en détermine le sens, comme Louise Poissant l'a

souligné : « Ce qui procède à l'élaboration de l'œuvre, son contenu, n'est pas disjoint de sa forme. Son contenu, c'est sa forme même. [...] L'œuvre est témoin du développement technique, économique, des rapports de production, des situations politiques et de l'histoire de l'art qui la précède. Elle en témoigne par sa forme en tant que signifiant aussi bien et parfois plus authentiquement que par son contenu représentationnel, que par son message explicite. [...] » De plus, dans les photographies numériques de Jeff Wall, quel que soit le réalisme ou le potentiel de fiction dénoté par le signifiant, le choix de cette technologie spécifique détermine le signifié, suivant une double alliance du sens avec la forme. L'usage des procédés numériques est donc loin d'être accessoire dans l'œuvre de Wall : il participe à une mise en situation révélatrice des manipulations numériques dans le domaine médiatique, où, comme l'écrit Pierre Barboza, « il apparaît que le support et l'outil concourent à donner au monde un sens qui déborde la fonction instrumentale, telle qu'elle est généralement entendue comme moyen passif soumis à une intentionnalité active ».

De la technologie dans l'art

Au moyen du numérique, Jeff Wall élargit son commentaire sur la transparence mythique du photographique qu'il avait commencé à élaborer vingt ans plus tôt avec les caissons lumineux et la mise en scène. Il incite le spectateur à opérer une déconstruction, parce qu'en opposant la date de création de l'œuvre et celle de la « prise de vue », il met en évidence les processus d'émission et de transmission collectives qui sous-tendent l'élaboration de l'image médiatique. En histoire de l'art, ce n'est certes pas la première fois que la structure de l'image s'impose comme élément signifiant de l'œuvre. Au début des années 1950, le développement des technologies informatiques eut des répercussions similaires à celui des techniques numériques sur l'ensemble de la production artistique ; une des tendances majeures de l'époque cherchait également à mettre en évidence la structure de l'œuvre, au moyen d'une déconstruction de ses conditions de production. Cette tendance s'est installée en marge du modèle médiatique, afin de susciter l'introduction de nouveaux modes de communication actifs entre le spectateur et l'émetteur, par opposition aux médias de masse dont l'émission demeure unilatérale, (et parfois visiblement partisane). Jeff Wall a d'ailleurs souligné le lien formel entre la rigueur technologique de ses œuvres et le manque de liberté qui caractérise la société contemporaine : « I'm aware that my pictures have a feeling of unfreedom about them. Their subject matter is unfreedom, too. The form and technique tend to have a hyper organized, rigid character, everything is strictly positioned. I want to express the existing unfreedom in the most

realistic way. » La démarche de Jeff Wall n'est pas complètement étrangère à celles d'artistes tels que Fred Forest et Hervé Fischer qui, motivés par un désir d'action et de transmission directes ont fondé, en 1972, l'art sociologique : tous deux recourent également aux théories des sciences sociales, et aux théories critiques pour dénoncer l'aliénation de la communication par les médias.

Comme l'a mentionné Couchot, la réflexion théorique associée au fondement des « technologies de la communication et du calcul », qui n'ont cessé de s'infiltrer au cœur de la société depuis les années 1970, a des conséquences considérables sur les créateurs comme sur les spectateurs. Elle rend explicitement perceptibles les trois moments de la communication : l'émission du message, sa transmission et sa réception. Toutefois, ceux-ci sont banalisés ou mis en valeur, selon le projet de type médiatique (sans rétroaction) ou artistique qui, parmi les techniques numériques, utilise aussi la rétroaction cybernétique. Mais cette dernière n'est pas indispensable pour amener le spectateur à adopter une attitude active, et non passive, dans la réception des images numériques qu'il doit refuser de prendre pour acquises. Selon Couchot, la déconstruction plastique des processus de création est une réponse qui se définit essentiellement par la négation des méthodes de communication globalisantes et unilatérales. « C'est toujours le modèle communicationnel mass-médiatique qui est au centre de la contestation. Plus la critique du modèle est forte, plus le modèle fonctionne. »

Les conditions d'émission se révèlent donc significatives et souvent antagonistes, selon leur nature artistique ou commerciale, les qualités critiques des procédés numériques restant inexploitées sans une volonté énonciatrice qui les concrétise. Mais n'en n'était-il pas de même avec l'image photographique qui supposait la présence active du manipulateur et l'éventuelle instrumentation de l'image, comme le soutient Pierre Barboza ? L'œuvre de Wall démontre qu'en limitant le propos d'une image d'apparence photographique à une interprétation purement visuelle, et basée sur une conception révolue de la représentation indicielle, le photojournalisme entérine la relation dialectique ouverte entre l'œuvre et le spectateur, en faveur d'une énumération sélective des faits, basée sur la prétention de produire « la » juste représentation. Mais peu à peu dans l'actualité, la dissymétrie se creuse entre le récit historique et le récit de fiction, conséquence de l'absence référentielle qui marque non seulement notre environnement visuel mais aussi notre environnement culturel : rien d'étonnant, à en juger par la paralysie actuelle de la diplomatie internationale, si l'image numérique, qui ne possède plus d'empreinte réelle, continue d'être associée à l'événement...

Aloÿse Raptopoulos