

Qu'est-ce qu'une image ?

(Voir page 12, Jean-Claude Fozza, Anne-Marie Garat, Françoise Parfait,
Petite fabrique de l'image, Paris : Magnard, 2003, 287p.)

1. **L'image est un objet technique.** Pour passer du monde à trois dimensions à la surface à deux dimensions du support, l'exécution fait appel à des techniques, des outils, des matériaux. Extrêmement variés à travers les civilisations, ceux-ci ont une fonction et un usage sociaux et culturels ; ils ont une histoire.

2. **L'image est aussi un signe visuel**, objet qui renvoie à un autre objet en le représentant visuellement.

www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/logphil/program/courslog.htm

Charles Sanders Peirce, *Éléments of Logic*, (1903), in *Collected Papers*, Harvard University Press, 1960.

— **Un icône** est un signe qui fait référence à l'objet qu'il dénote simplement en vertu de ses caractères propres, lesquels il possède, qu'un tel objet existe réellement ou non. (...) N'importe quoi, que ce soit une qualité, un existant individuel, ou une loi, est un icône de n'importe quoi, dans la mesure où **il ressemble à cette chose** et en est utilisé comme le signe.

— **Un indice** est un signe qui fait référence à l'objet qu'il dénote en vertu du fait qu'il est réellement affecté par cet objet. (...) Ce n'est pas la simple ressemblance à son objet qui en fait un signe mais **les modifications réelles qu'il subit de la part de l'objet**. (La fumée pour le feu)

— **Un symbole** est un signe qui se réfère à l'objet qu'il dénote en vertu d'une loi, habituellement une association générale d'idées, qui provoque le fait que le symbole est interprété comme référant à l'Objet.

L'image picturale

Une image iconique, symbolique ou indicielle (technique de l'empreinte par exemple)

A. Procédés : une fabrication conçue et réalisée par le peintre ou son atelier.

1 – Recherche de **pigments**, proportion des mélanges pigments et liants. Invention de la peinture en tube.

2 – Choix et préparation des **supports**.

Le marouflage : procédé qui consiste à préparer un support afin qu'il accueille la première couche de peinture. On peut maroufler un support avec différents matériaux.

3 – **Techniques** :

- De recouvrement du support par diverses couches picturales.

La superposition de couches picturales : gras sur maigre et maigre sur gras.

Le terme « **gras** » désigne les matières grasses comme la peinture à l'huile, les pastels gras... Le terme « **maigre** » désigne les matières non grasses comme la peinture à l'eau (gouache, acrylique), les crayons secs... La technique « gras sur maigre/maigre sur gras » est utile lorsque l'on veut peindre en procédant à une superposition des couches picturales afin de donner plus de matière à son travail. En règle générale, il est préférable de commencer à recouvrir son support avec une couche « maigre » que l'on peut ensuite recouvrir avec une couche « grasse », et ainsi de suite. Notez que le support peut être préalablement **maroufflé**. Cette technique permet d'obtenir des **empâtements**, et permet de travailler dans la matière. On peut ainsi gratter la surface picturale, la modeler, exploiter toute sa dimension matérielle. Chaque couche peut être masquée et être ensuite révélée. Cette technique permet aussi de s'interroger sur le rôle de la couleur, en jouant par exemple avec une superposition de couleurs complémentaires.

- **Le monotype** est une estampe obtenue par un procédé non reproductible, on utilise la peinture à l'huile ou l'encre d'imprimerie et l'on peint sur une plaque de zinc ou de cuivre non gravée, cette technique est proche de la peinture ou du dessin. Ensuite après avoir réalisé son dessin, on le passe sous la presse. Le réglage de la pression est très important. Trop de pression écraserait la peinture. Il faudra trouver un certain équilibre entre la fluidité de la peinture à l'huile ou de l'encre et la pression de la presse. On utilisera aussi un papier pour aquarelle ou gravure préalablement déposé dans un bac d'eau, puis égoutté à l'éponge. Dans cette technique, le temps est compté car le solvant de la peinture à l'huile et de l'encre d'imprimerie (essence de térébenthine) s'évaporant, elle sera plus sèche et les résultats après le passage à la presse seraient très aléatoires.

4 – **Outils** du peintre.

5 – **Vocabulaire** :

La matière : c'est une substance malléable avec laquelle on peut réaliser des formes.

L'effet de matière : c'est le résultat propre à l'utilisation d'une matière, peinture épaisse par exemple.

La facture : elle désigne l'aspect de la réalisation, dit de bonne ou de mauvaise facture.

Craquelures : la couleur en séchant s'est fendillée

Coulures : la couleur s'est échappée du dessin

Glacis : couleur claire et transparente appliquée sur une couleur sèche

Frottis : légères traces de peinture avec un pinceau sec

L'empâtement : désigne l'épaisseur de la peinture, de pâte colorée utilisée sur la toile.

L'aplat : désigne une surface de couleur parfaitement uniforme, sans aucune nuance.

Le dégradé : passage d'une couleur à une autre ou d'une valeur à une autre avec une transition où les deux se confondent.

La touche : c'est le nom donné à la manière de déposer la peinture sur un support, tantôt en couches fines, tantôt en pâte épaisse.

Le modelé : permet de donner, en deux dimensions, l'impression du volume ou du relief des formes grâce à différentes techniques : dégradé, contraste des couleurs.

Le dripping : technique de peinture associée au peintre Jackson Pollock (1912-1956) et qui consiste à lancer la peinture fluide sur une toile avec un pinceau ou tout autre instrument.

Une technique mixte : ce terme désigne un mélange hétérogène de techniques différentes dans une œuvre. Exemple : peinture à l'huile, papiers collés et photographie.

6 – **Composition** : il s'agit de la position, l'ordre, les proportions et les corrélations qu'ont entre eux les différents éléments au sein du format de l'œuvre. A l'aide de croquis et de dessins préparatoires, l'artiste passe souvent beaucoup de temps à rechercher la meilleure composition possible. Ce travail lui permet aussi de visualiser l'ensemble de l'œuvre avant même d'entreprendre la réalisation partie par partie.

7 – **Procédés illusionnistes** :

Perspectives linéaire et atmosphérique.

Science de la couleur : le coloris.

Le clair obscur, jeux symboliques d'ombres et de lumière.

Loi de proportion : le nombre d'or.

8 – Les normes académiques impliquent une **hiérarchie des thèmes traités** : peinture d'histoire, portrait, nature morte.

B. Lieu de présentation de l'image.

- Le support : un mur, un objet, un tableau...

- Une habitation privée, un lieu public, un édifice religieux, un musée...

C. Diffusion.

- **La copie.**

Le pantographe : il s'agit d'un outil mécanique de reproduction construit en 1603 par l'astronome allemand Christoph Schneider. Un premier bras est fixé au support, le bras central est prolongé par un petit pointeur, et le dernier est muni d'un crayon. En déplaçant le pointeur sur le diagramme, une copie du diagramme est réalisée par le crayon sur une autre feuille de papier. La dimension de l'image produite peut être changée en modifiant la dimension du parallélogramme (définition Wikipedia).

- **La gravure.**

- **La lithographie.** L'impression à plat se pratique pour la lithographie sur pierre ou zinc (zincographie). La lithographie (de lithos, pierre) est inventée à la fin du XVIIIe. Le procédé d'impression repose sur le principe du rejet d'une matière grasse par une surface humide : l'artiste dessine au crayon ou peint à l'encre lithographique, sur une pierre calcaire d'un grain fin et régulier, sur un papier lithographique (papier autographique ou papier report), ou sur une plaque de zinc (zincographie). Ce crayon et cette encre ont la particularité d'être gras. La lithographie passe sur la pierre une solution composée de gomme arabique et d'acide nitrique. Cette opération fixe le dessin et ouvre les pores de la pierre aux endroits vierges les rendant ainsi plus avides d'eau.

Après séchage, la pierre, poreuse, est nettoyée à l'essence de térébenthine, elle est ensuite mouillée à l'eau claire. On encre au rouleau, avec une encre d'imprimerie également grasse : les parties grasses (le dessin) acceptent l'encre, les parties humides la refusent. Le tirage se fait avec une presse lithographique. La feuille est placée sur la pierre, posée sur le chariot. Ils sont entraînés sous le " râteau " (barre de bois garnie de cuir) qui presse fortement la feuille de manière égale. L'encrage d'impression doit être renouvelé avant chaque tirage et avant que la pierre ne sèche.

- **La sérigraphie** est un procédé dérivant du pochoir. Le sérigraphe utilise des écrans de soie ou de nylon en partie obturés : l'encre passe à travers les parties laissées libres. Le dessin est réalisé à l'encre latex sur un écran. Puis on étale au-dessus un bouche-pore qui obstrue les parties vierges. Après séchage, le latex est retiré à l'aide d'une gomme libérant les mailles au travers desquelles passe l'encre. On peut également utiliser, à la place du latex, des films découpés manuellement au stylet et collés sur l'écran. Enfin, la méthode du clichage photographique permet de reporter une image tramée, en négatif sur l'écran, au moyen d'une émulsion photosensible (problème de l'originalité quand l'artiste n'intervient pas sur l'écran).

L'atout premier de la sérigraphie est la richesse de ses couleurs : les encres sont mates, satinées, transparentes, brillantes, fluorescentes, toujours vives, elles permettent d'accentuer les oppositions lumineuses, les effets optiques. La sérigraphie peut être tirée à un grand nombre d'exemplaires, sur tout support (plexiglas...), et en grand format.

- Vocabulaire : burin - pointe sèche - manière noire - pointillé - eau forte - aquatinte - manière de crayon - vernis mou - plume - xylographie - linogravure - métallographie / zincographie / algraphie - pochoir - cliché verre - carborundum - impression numérique.

➤ **Conclusion** :

- L'image picturale permet de juxtaposer des temps et des espaces différents au sein d'une même surface, représentant la réalité ou imaginaires.

- Pertes lors de la diffusion :

Nature et dimension du support, modes d'application des couleurs...

Le contexte de présentation disparaît.

Nécessité de connaître le contexte de la commande, les préoccupations du peintre, le thème représenté, les modalités d'exposition de l'image picturale.

L'image photographique analogique puis numérique

(Voir Michel Frizot, historien de la photographie, CNRS, EHESS, Ecole du Louvre.

<http://www.lemonde.fr/web/article/0,1-0@2-3328,36-371095,0.html>, Dimanche 11 juillet 2004.)

1826, Nicéphore NIEPCE (1765-1833), propriétaire terrien et inventeur, applique les nouvelles découvertes concernant les composés sensibles à la lumière (bitume de Judée aux propriétés photosensibles) et réalise la première photographie : *Paysage à Saint Loup de Varennes*, support : étain pur, **héliographie** au bitume positive/négative, non gravée. Plaque 16,2 x 20,2 cm. Austin (Texas): Harry Ransom Humanities Research Center. Coll. H. Gernsheim.

1839. Sa collaboration avec **Jacques DAGUERRE (1787-1851)**, peintre parisien, permet de passer de plusieurs heures de pose à une demi-heure par la révélation de l'image par exposition de la plaque aux vapeurs de mercure, puis la fixation de l'image par le chlorure de sodium : c'est le **daguerréotype**, image fixée mais non-reproductible.

1841, William Henry Fox TALBOT (1800-1877) invente le procédé de la reproduction sur papier sensibilisé avec des sels d'argent fixés dans une solution de sel de cuisine. **La calotypie** obtient une image positive à partir d'une image négative sur papier.

1851, l'exposition universelle à Londres.

- Productions américaines daguerréotype, image unique sur plaque de cuivre : **Brady, Evans, Whitehurst...**
- Productions françaises calotype, épreuve sur papier d'après négatif sur papier : **Bayard, Gouin...**
- Productions anglaises à l'aide de négatif sur verre : **Henneman, Malone...**

Brady fait le déplacement à Londres et fait le portrait de personnalités telles Victor Hugo ou Lamartine. **Revue spécialisée :**

- *La lumière* en France, création de la société héliographique fondée par Montfort et Bayard et qui bénéficie de l'adhésion du peintre Delacroix ainsi que de plusieurs critiques d'art.
- **1853**, en Grande-Bretagne, *The Photographic Society*.

1855, la deuxième exposition universelle à Paris.

- Abandon du daguerréotype au profit du procédé au collodion humide et persistance du calotype pour sa commodité lors des voyages.
- La **gravure héliographique** : à l'aide d'un négatif est produite une matrice sur pierre (la lithographie) ou sur métal (l'héliogravure) à partir de laquelle sont tirées à l'encre grasse d'imprimerie, des estampes. Ainsi, les épreuves ne s'altèrent pas et le prix du tirage baisse.

A. Procédés : comment se constitue cet effet lumineux que nous appelons une image photographique ?

1 – Mathématicien et philosophe, René Thom définit ainsi la photographie : « **une catastrophe chimique contrôlée** ». La photographie est née de la physique du début du XIXe siècle (+ chimie naissante). Faire de la photographie, c'est alors faire une expérience de physique. Une surface sensible imbibée d'une substance chimique réagit chimiquement lorsqu'elle reçoit de la lumière. La surface sensible se comporte comme un compteur de photons : elle cumule l'effet de chaque photon qui parvient en un même point de la surface sensible, de telle sorte que l'effet soit proportionnel à la quantité de lumière reçue. (Par exemple, le noircissement local de substances sensibles).

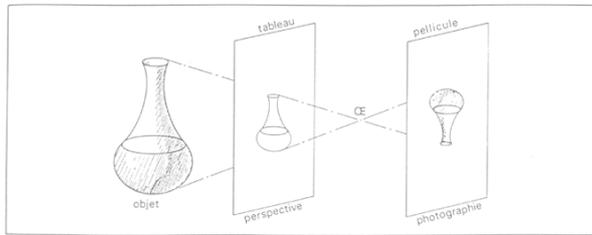
2 – Phase du FIXAGE : fixer l'image c'est éliminer la substance sensible résiduelle, celle qui n'a pas été atteinte par la lumière et donc décider d'un état satisfaisant et stable de l'effet obtenu par la lumière (par le sel par exemple).

Le temps de pose doit être défini à l'avance. On quantifie ces photons qui arrivent en tout point en délimitant la durée à l'avance. Début : déclenchement qui définit la date d'occurrence photographique. Fin : fixage.

NIEPCE, DAGUERRE, TALBOT, BAYARD durant les années 1820/1840 essaient de se débrouiller avec diverses modalités d'action de la lumière sur des substances photosensibles. Inventer la procédure photographique, c'est gérer cette action de la lumière, arrêter cette action à un moment donné afin que l'effet produit par la lumière puisse être conservé et regardé en permanence en pleine lumière.

- Conclusion : **cumul de photons et fixation d'état stable** voici ce qui signe dans le champ des images au milieu du XIXe siècle la singularité technologique de la photographie.

3 – Il se trouve que pour obtenir des images plus intéressantes on a placé la surface sensible dans un objet, la **caméra obscura**, c'est-à-dire une chambre noire, qui munit d'un objectif devient chambre photographique et donnera naissance à la fin du XIXe siècle à l'appareil photographique. La camera obscura règle le trajet des photons dont on sait qu'il est rectiligne de l'extérieur de la chambre vers la surface sensible en passant par le centre de l'objectif. En fonction de l'optique, le trajet s'organise selon une projection conique de telle sorte qu'un point de la surface sensible est la projection d'un ensemble de points de l'espace de référence tous placés sur la même ligne.



L'homologie projective conserve les proportions relatives entre les formes de l'extérieur et les formes projetées sur la surface sensible. Les traits que nous avons déjà vus sont ainsi reconnus : un arbre, une maison, un visage sont transcrits sans aucune déformation.

4 – L'opérateur s'occupe du bon réglage de tous ces paramètres et de mettre en œuvre toutes les conditions physiques de dispositif pour mener à bien l'expérience. Et c'est là que le processus photographique devient plus intéressant qu'une expérience de physique toujours renouvelée. Car l'image photographique est le résultat entre cette expérience physique et réglée et les souhaits, les intentions, les volontés, les ignorances, les erreurs d'un être humain.

Cet opérateur **choisit** l'endroit où il se place, la quantité de l'espace qu'il va considérer avec son appareil photographique, la direction de la visée ; il **cadre** et il détermine **le moment** où il intervient, le moment où il déclenche, après avoir **réglé** les paramètres de son appareil. Il se rend **maître des circonstances qui entourent quelque chose** qui à partir du déclenchement se déroule en dehors de lui et dont le processus à terme lui échappe.

B. Nature de l'image photographique.

L'image photographique est déterminée par :

– **Un point de vue**, le point de l'espace d'où la photographie est prise ; une direction de visée dans l'espace ; une distance au motif.

– Elle prend en considération une portion de l'espace ou champ de référence qui se trouve être **un champ d'émission lumineuse** : l'image est formée des effets du cumul d'impact de photons sur l'ensemble de la surface pendant la durée de l'opération dite prise de vue.

– L'état d'émission lumineuse est quantifié par chaque point de la surface sensible qui est **une matrice, enregistrée, encodée, qui peut être conservée et répliquée** sous différentes formes, l'image restant égale à elle-même.

Une photographie de photographie est encore une photographie et de plus identique à la photographie de départ.

Il arrive aujourd'hui avec l'image numérique que l'encodage soit fait sous forme de nombres. L'image peut prendre différents supports (papier, écran) à partir de l'enregistrement et de l'encodage sous forme de nombres.

– L'image est définie par **une date d'occurrence**, une durée physiquement mesurée et contrôlée.

Tous ces points impliquent que **l'image photographique est réductrice** :

- De l'espace qu'elle recadre, qu'elle fait passer de 3 dimensions à 2 dimensions.
- Du temps qui s'annule par l'impact photonique sur la surface sensible.
- De la couleur sous forme de simples intensités de valeur, des qualifications qui ne peuvent être rapportée à aucune couleur de départ.

En revanche l'image photographique est douée de propriétés inédites dans les domaines des images :

- **Des qualités normatives et comparatives** : on peut comparer des photographies faites au même endroit à des dates différentes et se fier aux différences qu'elles présentent : même angle, même point de vue, etc.
- **L'image photographique est multipliable à l'infini** et disponible constamment à partir de sa matrice pour la réplification.

Historiquement le phénomène de la photographie a été amplifié par **la technique de la photogravure** fin XIXe : réplification de l'image photographique sur une plaque d'impression typographique (Héliogravure). **L'image s'intègre à l'illustration de la presse depuis la fin du XIXe.** Emprise historique considérable des magazines photographiques sur le marché de la presse. L'image photographique a donc pour **potentialité d'être DIFFUSÉE, PARTAGÉE, VUE par des milliers voire par des millions de personnes** : dès les années 30 les magazines illustrés de photographie sont diffusés jusqu'à 1 million d'exemplaires ou plus d'êtres humains.

- Hypothèse : l'apparition de cette nouvelle forme de représentation qu'est la photographie, a dès le milieu du XIXe siècle, complètement réorganisé les modalités de perception du monde. Dès lors qu'il est perçu essentiellement à travers les données que nous transmettent les images photographiques.

C. Modalités de nos perceptions du monde à travers l'image photographique.

1 – Le pouvoir d'attestation spatiale et temporelle de la photographie.

C'est ce qui a en premier frappé les yeux et les imaginations des contemporains au XIXe siècle : la nécessité absolue de la co-présence d'une part d'un dispositif photographique actionné par un opérateur et d'autre part d'un champ spatial de référence, champ d'émission lumineuse, impératif de vis-à-vis : il faut qu'il y ait un appareil avec quelque chose en face. Cet impératif, cette nécessité a doté l'image photographique du pouvoir d'attestation de cette présence.

Cette attestation spatiale se double d'une attestation temporelle. Il faut que toute photographie soit datée dans la chronologie universelle que sa date d'occurrence puisse même éventuellement être inscrite par différents indices dans l'image photographique : telle chose était là, à tel endroit de l'espace, à telle heure, tel jour et dans tel état.

2 – La relation entre photographie et histoire.

L'image photographique a défini la notion même d'événement. L'événement au XXe est devenu progressivement ce dont nous avons des images photographiques. Les photographes que l'on appelle les photos reporters se sont rendus sur les lieux d'événements. Au début du XXe siècle, c'était par exemple une catastrophe naturelle, un meeting, une célébration : puis ce furent des famines et ce furent enfin les guerres à répétition. Et ces photographes en ont rendu compte par des photographies.

Si bien que l'événement a pris la forme d'images photographiques. Peu à peu l'événement s'est défini par les images que nous recevons et qui étaient propagées par la presse dès les années 1920. Phénomène anthropologique sans précédent sur lequel nous vivons mentalement. La nature d'un événement est circonscrite par quelques photographies parfois même par une seule photographie qui symbolise à nos yeux et mentalement cet événement. L'histoire du XXe siècle, s'est donc construite autour de photographies, une bonne part de l'humanité a ces photographies en tête, une culture d'images absolument commune. C'est évidemment par la certitude de la présence du photographe sur les lieux, à un moment précis de l'histoire que nous attribuons ce pouvoir de la photographie, jusqu'à **confondre la globalité de l'événement avec des images** que nous avons vues.

3 – L'ancrage d'une photographie dans une chronologie absolue et déterminée.

Le pouvoir de mémorisation c'est-à-dire de mise en mémoire, une mémorisation individuelle et une mémorisation collective. Il suffit d'évoquer par exemple le photomaton pour comprendre le pouvoir de mémorisation individuelle. Si l'on met côte à côte tous les photomaton réalisés au cours de sa vie, on comprend en quoi consiste ce pouvoir de mémorisation : mettre sous nos yeux d'êtres humains notre propre temporalité, nous rendre capable en tant qu'être humain de saisir en image le devenir de notre être temporel.

La mémorisation collective a permis à l'humanité de construire des **archives** très variées, innombrables de la société, de l'environnement, de l'histoire, des objets, des individus sous forme de photographies. Des archives qui ont fait l'objet d'achats et de batailles d'enchères en vue de leurs mises en circulation et de leurs exploitations numériques.

4 – L'écart entre la représentation photographique et les percepts humains.

Avec l'accès à la micro temporalité physique, on a pu réaliser des photographies dans une pause physique de 1/100s, de 1/1000s, de 1/10 000s, de 1/1 milliards de secondes. La photographie a accru ses capacités physico métriques mais elle s'est dans le même temps d'autant plus distanciée de nos propres facultés biométriques qui ne peuvent entrer en compétition avec ces facultés de la physique. En accédant à un temps inaccessible à nos sens communs, la photographie nous montre les choses, les personnes, les faits, les phénomènes tels que nous ne pouvons les voir. Mais nous jugeons de comportements, d'émotions, d'expression, de sentiments à partir de ces prélèvements opérés par l'image photographique. Prélèvements d'états qui sont pourtant imperceptibles à l'œil.

La photographie a donc créé tout un vocabulaire, un langage de l'émotion, de l'expression de la violence, de la souffrance ou de la tendresse spécifiquement photographique qui sous-tend quotidiennement par exemple le langage de la publicité ou le photoreportage et les significations que nous en tirons. En s'adressant pêle-mêle à toutes les sensibilités et les cultures de la planète, à tous les modes comportementaux d'expressions des sentiments, la photographie a créé un état de fait où ces images passent pour universellement représentatives. Or l'universalisme de la diffusion des images n'est pas lié à la compréhension universelle des images photographiques. **Recevons-nous tous ces images de la même façon ?**

L'image photographique est **réduction et prélèvement sur un « réel »** qui la déborde de toute part et que nous ne parvenons jamais à définir. L'image photographique contient beaucoup de choses et même des éléments insoupçonnés que nous ne décèlerons que plus tard, lorsque nous interrogerons ces indices comme les modes vestimentaires, les coutumes, les gestes...des indices anthropologiques qui se trouvent enregistrés dans l'image photographique ; mais cette image photographique ne dit rien du contexte, du moment, des intentions de l'opération, des circonstances et des motivations qui suscitent l'image. Elle comporte **une part illimitée d'insu**. Elle a besoin par exemple d'être confortée par **une légende**, par laquelle elle prend place dans un champ de significations pour le regardeur. À la prise de vue, cet artefact est déjà le point de croisement de faits, d'intentions, de relations entre des personnes et le photographe ; et à la réception, diffusion de l'image, il redevient le lieu où par le regard, le texte, la réflexion, ces faits, ces intentions, ces relations initiales se réarticulent avec la compréhension, l'intellection du regardeur.

Une photographie possède un destin individuel et un destin collectif ; elle est faite par un individu mais perçue par d'autres individus et dans un contexte collectif de diffusion parfois planétaire, contexte qui surdétermine par des connotations politiques, sociales, culturelles, etc.

Conclusion : il nous faut donc admettre que le champ photographique n'est ni objectif, ni neutre.

- L'image photographique est un artefact, un objet technologique à la fois très sophistiqué et défectueux dans lequel les hommes ont certainement surinvesti des significations en s'appuyant sur des pouvoirs supposés et parfois imaginaires de la photographie.
- Il est nécessaire de connaître les conditions de production, de traitement, de sélection, de diffusion, de perception, de réflexion qui s'impose à toutes les images photographiques. (Lieu de présentation de l'image : privé, public, unique ou au sein d'un ensemble, archives, collection, magazine, revue, journal, album, diaporama...)

Le partage numérique, André Gunthert – EHESS – www.arhv.lhivic.org
Conférence du mardi 10 mars 2009 au Triangle (Rennes)

1880 photographie argentique : l'un des premiers moments de transition est l'apparition sur le marché des appareils photographiques qui permettent de produire l'instantané. (Passage du collodion humide au gélatino-bromure d'argent).

À un changement technique vont correspondre des nouvelles utilisations des images.

Le passage de l'argentique au **numérique** ne se voit pas dans l'image. L'outil numérique modifie le rapport aux images et les usages du grand public.

Les 4 traits les plus marquants :

1 – **Gadgetisation de l'outil photographique** à partir des années 2000. Le téléphone portable peut être utilisé pour faire des photographies, mais il n'a pas l'apparence d'un appareil photographique. L'utilisateur se débarrasse des codes que les appareils argentiques avaient induits notamment l'appareil noble par excellence le reflex. Cela fait tomber la compétence et les barrières psychologiques.

2 – **Abaissement du coût unitaire de l'image** même si cette image pour exister nécessite l'achat d'outil numérique supplémentaire (ordinateur, abonnement Internet, imprimante...). Ces achats rentrent dans une chaîne de compatibilité avec d'autres activités induites par l'outil numérique. C'est aussi un argument de légitimité supplémentaire pour l'achat d'un ordinateur. Le grand public reprend l'attitude des professionnels qui consiste à faire un maximum de cliché et de faire ensuite le choix de la bonne image.

Il faut aussi prendre en considération que pour le grand public une photographie est une chose importante.

Un autre aspect est d'observer une attitude qui est que plus on fait de la photo plus on est capable. Le flot d'images est pédagogique.

La photographie est activité créative simple permettant la réalisation d'un contenu.

Elle arrive à un moment où l'appareil argentique ne pouvant se débarrasser des contraintes techniques de développement, l'industrie avait développé et pris en charge l'optimisation de la prise de vue (avancée sur les objectifs, autonomisation de l'ouverture des temps de pause et du diaphragme) au cours du XXe siècle. La photo numérique va profiter de ces avancées et va agir sur l'après prise de vue, c'est-à-dire comment montrer et à qui montrer ces images.

3 - **Démocratisation de la diffusion.**

Avant pour être vu par d'autres publics que le cercle familial ou celui des amis, il fallait soit être publié (revue, magazine, livre...), soit être exposé dans des lieux spécialisés. Internet a changé et aboli cette frontière entre diffuseur et non diffuseur. Le contrôle des modalités d'exposition est bouleversé. Ce qui explique en grande partie le succès des plateformes de diffusion sur Internet qui de ce fait légitime ces nouveaux usages. L'exposition n'est plus un privilège. Contrairement à ce que l'on entend souvent on ne peut pas appeler cette manière de faire de l'exhibition car exhibition signifie exposition non légitime.

4 – **Désindexation de l'enregistrement.** (Pour le caractère indicial de la photographie argentique voir Rosalind Krauss.)

La retouche, si c'est un document, est une pratique paradoxale. La photographie retouchée était dévalorisée. Les possibilités qu'offrent les logiciels de traitement de l'image donnent à ces images une légitimité et sortent de la marginalité tout un pan de la photographie depuis ses origines. (la photographie pictorialiste).