

Surfing an Archive : la postphotographie et les posts Joël Vacheron

There never was or will be a self-present beholder to whom a world is transparently evident. Instead there are more or less powerful arrangements of forces out of which the capacities of an observer are possible.

– Jonathan Crary, *L'art de l'observateur : vision et modernité au XIXe siècle*, 1990

Our tools have become a significant part of the process as we are able to see further, dig deeper, collect faster and see exponentially more.

– Thomas Eberwein & Marc Kremers, *as-found.net*, 2006

Cela fait près de vingt ans que nous disposons des outils nécessaires pour fabriquer des images numériques qui ont l'apparence trompeuse de tirages argentiques. De plus, le développement conjoint de diverses technologies a permis des transformations décisives tant au niveau des pratiques photographiques qu'à celui des agencements génériques du régime scopique. Retranscrite à partir de séquences algorithmiques, la trace indicielle perdait ostensiblement son statut purement dénotatif. En brisant l'objectivité mécanique de cette « perfection analogique », l'image numérisée pouvait ouvertement être réévaluée en fonction des aléas de l'arbitraire et du contingent. Ce tournant, qualifié quelquefois de « post-photographique » (William J. Mitchell), a provoqué l'émergence de nombreux débats liés à la nature du réalisme photographique.

Cette contribution s'inscrit dans la prolongation de telles problématiques, tout en insistant sur l'actualité des logiques d'échange et d'exposition qui découlent de cet échantillonnage généralisé. Quels sont les relais à travers lesquels transitent les images numériques ? Où sont-elles stockées ? De quelle manière sont-elles négociées par les utilisateurs, selon quels codes culturels et esthétiques ? Autant de questions qui permettent d'ébaucher des pistes de réflexion sur les valeurs attribuées aux photographies lorsqu'elles transitent de plus en plus par l'intermédiaire de posts.

Une constellation flottante

La généralisation de l'échantillonnage a entraîné des retombées

qui dépassent largement la nature ou les qualités des productions artistiques en matière de photographie. Les webpages constituent désormais des galeries de substitution qui ont profondément influé sur l'actualisation des expériences esthétiques. Ces supports fonctionnent comme des relais nécessaires lorsqu'il s'agit, par exemple, de découvrir ou de revoir des travaux, d'approfondir ses connaissances sur un courant ou un artiste, de nouer des contacts ou d'échanger des documents. Autant d'opérations qui, facilitées par la fluidité croissante des transferts, ont permis une sophistication unique des recherches et des jugements en matière de photographie, tout en offrant aux photographes une gamme étendue de nouveaux outils pour gérer leurs carrières.

Cependant, ces médiations communicationnelles ont une influence négligeable sur les critères à partir desquels la photographie se définit en tant que discipline artistique. La formulation d'une intention, la production d'une œuvre ainsi que sa présentation dans un lieu d'exposition physique, toutes les étapes de création et les instances de légitimation restent fondamentalement les mêmes. Cette persistance est d'ailleurs observable dans les travaux de photographes exposés sur des webpages. Ceux-ci sont toujours accompagnés d'indications, telles que le nom et le site de l'artiste, le titre de l'œuvre ou de la série, l'année de production ou de la galerie, etc., qui communiquent explicitement l'exclusivité des attributs de l'original. Dans le cadre d'échanges artistiques traditionnels, les diverses fonctionnalités offertes par internet remplissent par conséquent une fonction médiatrice purement utilitaire et il est encore rare qu'un projet soit conçu spécifiquement en fonction du médium.

Cependant, il existe un amas vertigineux de photographies qui ne disposent pas de tels ancrages. Réduites à des acronymes ou signifiées par des numérotations génériques, les photographies diffusées sur internet semblent avoir perdu toute spécificité. Elles se singularisent avant tout par leur vacance sémantique. Toujours plus légères, délestées des contraintes de droit ou des impératifs de style, ces images dématérialisées forment une constellation flottante qu'il est difficile d'arraisonner. Cette situation a pris une ampleur particulière avec l'évolution pléthorique des sites permettant l'hébergement et le partage de photographies. Accessibles par tous à tout moment, Google

Images, Flickr, Picasa, MySpace ou Facebook ont profondément modifié les manipulations et les valeurs d'échange des productions photographiques.

Archivage et disponibilité sémantique

We need to understand how photography works within everyday life in advanced industrial societies : the problem is one of materialist cultural history rather than art history.

– Allan Sekula, Reading an Archive : Photography between labour and capital

Un détour par les analyses d'Alan Sekula sur les archives permet de mettre en perspective un certain nombre des procédures guidant la diffusion et la consommation des photographies sur internet. Dans son texte Reading an archive : Photography between labour and capital, il relève notamment le rôle paradoxal des systèmes d'archivage dans les processus sociocognitifs. Les divers agencements mis en place à partir du XIXe siècle ont exercé une influence majeure aussi bien sur les méthodes de démonstration scientifiques, que sur l'instauration d'habitudes communes de lecture et d'appréciation des photographies. Selon Sekula, les livres et les expositions sont encore inféodés à des modèles qui renvoient directement à l'inventoriage taxinomique et aux structures catégoriques originelles. Dans cet esprit, les archives ont largement participé à nourrir la conviction d'une « vérité photographique », tout en permettant de consolider les rapports de pouvoir en place.

Cependant, les systèmes d'archivage témoignent également de la nature fondamentalement contradictoire des photographies. En effet, aussitôt insérées dans ces structures rigides, celles-ci perdaient leurs déterminations premières et s'offraient à toutes sortes d'usages potentiels. Selon Sekula, l'archive photographique agit ainsi comme une sorte de dispositif nettoyant qui peut gommer, et dans certains cas annuler, toutes significations originelles. Ce système d'échange des valeurs établit une équivalence visuelle entre les photographies qui, une fois cataloguées, acquièrent paradoxalement une disponibilité sémantique. Lorsque l'une d'entre elles est extraite afin d'être considérée isolément, elle peut aisément être redéfinie en fonction de finalités et d'usages totalement

arbitraires.

Surfing an Archive

Ce caractère duel, voire schizophrénique, de la photographie a pris une dimension particulière avec l'essor des banques d'images accessibles via internet. En effet, l'automatisation des procédures d'archivage généralise et accentue cette mise à disposition sémantique. Les conditions qui participent à codifier une image au moment de sa production, ainsi que ses divers usages initiaux, coexistent avec une infinité de sens potentiels. Libérés de leurs ancrages originels, « décontextualisés » par rapport aux situations concrètes, les documents numériques répertoriés dans ces banques se présentent sous la forme d'abstractions. Cette indétermination a déjà inspiré un certain nombre de pratiques artistiques, quelquefois regroupées sous l'appellation *database aesthetics*. En informatique, une base de données se définit comme une accumulation structurée d'informations. Dans les arts numériques, cette notion désigne notamment les pratiques qui appliquent la logique organisationnelle systématique des bases de données à toutes les opérations de collection, de filtrage ou de visualisation des informations. Cette démarche permet la mise en place de codes, esthétiques et conceptuels, susceptibles de révéler comment les systèmes de traitement contribuent à agencer nos connaissances et nos croyances (Christiane Paul, 2007).

À ce titre, les échanges intersubjectifs instaurés au sein des surfing clubs constituent une démarche intéressante de construction sémantique. Profitant des nouvelles potentialités offertes par le Web 2.0, des collectifs informels se sont progressivement constitués dans le but d'investiguer les territoires visuels discrets abrités dans les différents systèmes d'archivage du web. *Nasty Nets*, *As-found*, *Spirit Surfers*, les modes de fonctionnement de ces blogs sont assez similaires. Un groupe d'internautes, partageant un intérêt commun pour le net art, met en place un blog communautaire avec le but de trouver des productions visuelles qui répondent à des critères esthétiques implicites. Bien que certaines images sont quelquefois retouchées, le matériel glané est généralement soumis tel quel, afin de préserver au maximum sa propriété vernaculaire. Ces sites proposent ainsi des dynamiques d'échange originales pour détecter et arrimer les photographies sans qualités qui hantent le cyberspace.

Même s'il subsiste toujours une grande part de sérendipité, ces cheminements heuristiques répondent souvent à des finalités prédéfinies précises. La formulation d'un concept, la spécification de mots-clés ou de tags, la définition de critères plus ciblés quant aux lieux, aux personnes ou aux styles, permettent de baliser l'indétermination. A tel point que cet ensemble de « normes » transforme ces dérives en performances artistiques à part entière (Marisa Olson, 2008). Les critères de sélection varient de manière notoire d'un blog ou d'un usager à un autre, mais les choix se portent généralement sur des images présentant des attributs ou une narration qui dérogent avec les normes (photo)graphiques dominantes. Pour les initiateurs du projet as-found, il s'agit d'images présentant une perfection cachée qu'il s'agit de mettre en valeur grâce à ce nouvel espace d'exposition. Peu importe de connaître qui en est le producteur ou quelle était leur assignation originelle. Les images sont toujours choisies en fonction d'autres critères que ceux qui ont prévalu à leur production. (Marc Kremers et Thomas Eberwein, 2006). Il peut s'agir de compositions graphiques maladroitement ou, dans de nombreux cas, d'images amateurs aux qualités banales. L'essentiel est de convertir des clichés par le biais de propositions susceptibles de piquer la curiosité du groupe. Une fois postées, les images sont alors commentées, et quelquefois notées, par les autres « cambistes » du club. La dynamique du blog est ainsi stimulée par une succession de propositions visuelles et de réponses qui agissent comme autant de défis à relever. En validant des « imperfections » ou des signes patents de « mauvais goût », les surfing clubs proposent une alternative subversive aux canons esthétiques qui gouvernent notre régime visuel.

Un deuxième regard sur le vernaculaire

What we photograph today can have continued meaning in a time and place somewhere else, to someone else. What we then find is that we are all involved in every moment. We are all somehow included in what happens to all of us. We are collectively having lives, memories and futures. And we, in one way or another, are in almost every picture.

– Erik Kessels, In Almost Every Picture, 2001

Cet intérêt pour l'imagerie vernaculaire ne constitue en aucun cas un privilège exclusif du web et de nombreuses démarches ont

privilegié les significations qu'un observateur éclairé peut attribuer à des clichés à première vue sans originalité. Le travail de mémoire de Christian Boltanski, les exhumations historiques de Susan Meiselas, les publications typologiques de Hans-Peter Feldmann, la collecte d'images usagées de Joachim Schmid, les projets éditoriaux telles que Found Magazine, In Almost Every Picture, Anonymous ou Photos Trouvées sont quelques exemples des projets qui ont contribué à légitimer l'usage des photographies vernaculaires. Ces démarches proposent, de manière plus ou moins critique, d'interroger la malléabilité sémantique de productions photographiques hétéroclites. Recontextualisées dans les circuits de l'art contemporain par un artiste ou un éditeur, des images souvent banales perdent ainsi leurs assignations premières pour désigner des choix curatoriaux. Ce deuxième regard a déjà été appliqué de manière exhaustive à tous les styles photographiques.

Cependant, ce recyclage du vernaculaire suit d'autres logiques lorsqu'il est appliqué aux documents photographiques diffusés sur les pages d'un surfing club. Les modèles d'évaluation touchant à l'unicité, la rareté, la propriété, l'intentionnalité, la collection, etc. ne s'appliquent plus avec la même pertinence. Dans un premier temps, les opérations de recherches n'étant plus soumises aux mêmes contraintes spatio-temporelles, il est possible d'accéder à tout moment à des registres potentiellement illimités. D'autre part, les images trouvées ne possèdent plus nécessairement d'équivalents physiques et, par défaut, c'est le post qui fait office d'original. Surtout, les images sont continuellement soumises à des échanges de vues très réactifs à partir desquels une photographie acquiert, ou non, une certaine valeur ajoutée.

Les négociations esthétiques

Dans un surfing club, un post particulièrement pertinent peut en effet engendrer une longue chaîne de réactions. De la simple exclamation à la critique approfondie, une image curieuse passe au crible d'une dissection minutieuse. Par conséquent, comme le souligne Marcin Ramocki, un post implique toujours une forme de défi sémiotique. Intégrées dans ce système dynamique, les photographies se présentent sous la forme de concepts qui, une fois réduits à leurs éléments constitutifs, permettent l'instauration continue de nouveaux axes syntagmatiques (Marcin Ramocki, 2008). Pratiquées de cette manière, les

photographies suivent des logiques qui diffèrent passablement des modèles d'appropriation traditionnellement adoptés avec des photographies vernaculaires. Pour Marisa Olson, de telles pratiques peuvent être assimilées aux techniques du collage, à partir desquelles, des fragments, des objets, des idées s'insèrent dans un « tissu de citations » (Roland Barthes). Chaque image, considérée séparément, ajoute quelque chose qui est supérieur à la somme des parties. Il s'agit plus d'un processus dialectique que dérivatif (Marisa Olson, 2008).

A travers ces interactions, ces blogs jouent un rôle d'échangeurs connotatifs qui fixent des images furtives à l'intérieur d'un système iconique relativement cohérent. En utilisant une analogie proposée par Allan Sekula, on pourrait dire que les surfing clubs constituent des instances paradigmatiques à partir desquelles il est possible de formuler des énoncés photographiques. À mi-chemin entre pratiques curatoriales, approches conceptuelles et discussions courantes, ces suites de propositions alimentent des procédures originales de négociations esthétiques. La réappropriation dialectique de ces déchets visuels autorise la formulation de réponses audacieuses à la croissance exponentielle d'internet. En redéfinissant collectivement le statut des vacances de ce dépôt virtuel, ces pratiques participent à redéfinir les normes en vigueur en matière de gestion de l'information, de production photographique et de jugements esthétiques.

Thomas Eberwein & Marc Kremers, 2006, as-found.net/introduction

Erik Kessels, 2001, *In Almost Every Picture*, KesselsKramer Publishing

Martin Lister, 2000 *Photography in the age of electronic imaging in Photography : a critical introduction*, ed. Liz Wells, pp. 295 – 336, Routledge

Marisa Olson, 2008, *Lost Not Found : The Circulation of Images in Digital Visual Culture*, wordswithoutpictures.org

Christiane Paul, 2007, *The Database as System and Cultural Form : Anatomies of Cultural Narratives*, in *Database Aesthetics : Art in the Age of Information Overflow*

Ed. Victoria Vesna, Electronic Mediations Series, vol. 20,
University of Minnesota Press

Marcin Ramocki, 2008, Surfing Clubs : Organized Notes and
Comments, ramocki.net/surfing-clubs.pdf

Allan Sekula 2003, Reading an Archive : Photography between
labour and capital,
in The Photography Reader, ed. Liz Wells, pp. 443 – 452,
Routledge