



HAL
open science

Des images à écrire

Louise Merzeau

► **To cite this version:**

| Louise Merzeau. Des images à écrire. MédiaMorphoses, 2002, 6, pp.50-54. halshs-00488412

HAL Id: halshs-00488412

<https://shs.hal.science/halshs-00488412v1>

Submitted on 1 Jun 2010

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.

Des images à écrire

Louise Merzeau - Maître de conférences, Université de Paris X



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-temporels.

La culture ne désigne en effet rien d'autre que ce processus de transmission par lequel l'homme « poursuit la vie par d'autres moyens que la vie¹ », à travers des systèmes d'inscription, de conservation et de reproduction. En ce sens, les prothèses techniques sont bien plus qu'un simple prolongement instrumental de nos facultés : elles informent une relation au monde et une mémoire, qui ajoutent au programme génétique celui d'un savoir-faire transmissible.

De l'indice au calcul

L'apparition de la photographie a représenté l'un de ces tournants médiologiques

majeurs, en favorisant l'essor d'un nouveau régime de vérité, fondé sur une expérience inédite de la présence et du temps. L'édifice technologique, symbolique et idéologique de la culture écrite s'est alors vu déséquilibré par l'introduction d'un nouveau paradigme : celui d'une indiciabilité généralisée², où le symptôme, l'empreinte ou le document valent plus que l'aveu, l'éloquence ou l'analyse critique. Parce qu'elle procède d'une émanation lumineuse où de la matière photonique transite d'un corps sur une surface photosensible avant de revenir toucher notre regard, la photographie relève en effet d'une sémiologie de la *contiguïté*, qui court-circuite les délais et les distances propres aux systèmes de signes discrets. C'est par « cet entêtement du référent à être toujours là³ » – bien plus que par un pou-

voir de ressemblance – que le dispositif photographique a pu fonder une nouvelle forme de croyance. Celle en un réel *qui s'enregistre de lui-même*, de plus en plus vite et avec toujours plus d'exactitude, au point de se réduire à la trace anticipée de son propre événement.

Digitalisée, la figure n'est plus émanation mais calcul : projection en acte d'un modèle abstrait, indéfiniment mobile et transformable. Numériser l'image, c'est donc couper ce

cordon de lumière ombilical qui la reliait à un corps, et restaurer la coupure sémiotique suspendue par la « parenthèse indicielle⁴ » de la photographie. Dans un univers où toute forme peut être codée dans un langage binaire, « il ne peut plus y avoir la moindre *naturalité* du signe, qui est toujours construit de façon arbitraire⁵ ». Croyance



Au jour le jour, 26 juin 2001

et mémoire sont donc appelées à changer de sens, à mesure que les traces dont elles sont faites changeront de matière. Assimilées depuis la fin du XIX^e siècle à des fragments prélevés sur le continuum du monde, les images relèveront désormais de l'information, c'est-à-dire *de l'écriture*.

Les effets de cette mutation sont cependant d'autant plus difficiles à discerner que le numérique s'introduit dans la culture sur le mode de l'*hybridation*. Non pas en vertu d'une logique de transition – que connaît n'importe quelle innovation – mais parce qu'il désigne une technique de notation dont la spécificité est précisément de pouvoir embrasser tous les systèmes de traces antérieurs. La plupart du temps, les objets qui en résultent n'apparaissent donc pas comme radicalement autres, mais comme des êtres hy-

Louise Merzeau

Des images à écrire

brides, où peuvent se mélanger les effets contraires de plusieurs technologies. C'est particulièrement vrai dans le cas des images, qui, pour beaucoup, passent sous le régime du code et de l'abstraction, sans pour autant renoncer aux sortilèges de l'indice. En ce sens, la possibilité qu'il existe des traces analogico-numériques constitue peut-être un événement plus décisif encore que l'arrivée des images de synthèse proprement dites. « Pour la première fois, des objets techniques peuvent à la fois traiter des objets du monde réel et des objets de mondes imaginaires⁶ ». Dans cet entre-deux, s'enchevêtrent d'une manière inédite un désir de réel et une liberté que l'histoire des artefacts visuels nous avait habitués à opposer. Désormais, pouvoir de manipuler les images et pouvoir d'illusion des simulacres ne seront plus antithétiques : ils constitueront les deux faces d'un même plaisir et d'une même peur.

Vers une croyance plus savante

Le premier enjeu de cette hybridation est une crise de la croyance : « d'essentiellement *indubitable* lorsqu'il était analogique, le *ça-a-été* est devenu essentiellement *dubitable* lorsqu'il est numérique⁷ ». Pour beaucoup, cette nouvelle indécidabilité pervertirait notre rapport au monde, en brouillant les frontières qui séparent réel et fiction, trace et invention, document et désinformation. De fait, aucune image, aussi réaliste soit-elle, ne peut plus fonder en droit la moindre certitude qu'elle provient techniquement d'un quelconque objet physique. Mais la plupart de nos systèmes d'information fonctionnent encore sur un régime de preuve directement hérité du dispositif photographique. En d'autres termes, on nous demande de croire en une forme de vrai – enregistrement, témoignage ou manifestation directe – que notre environnement technique

disqualifie chaque jour davantage. En résulte une suspicion croissante, non seulement envers les médias, mais plus fondamentalement envers notre propre capacité à connaître le monde et à agir sur lui. Or c'est ce renoncement qui est dommageable, et non la perte d'une crédulité aveugle dans le visible – dont l'histoire a plus d'une fois

montré vers quelles dérives elle pouvait conduire...

À mesure que se développeront les savoirs – intuitifs ou construits – sur les conditions de production des images, on peut cependant espérer que cette ère du soupçon débouche sur une confiance renouvelée. Accepter que le réel n'est connaissable qu'à travers les traitements qu'on lui applique ne signifie pas qu'il soit hors d'atteinte, pas plus qu'une conscience accrue des modalités de la construction du vrai n'annule toute vérité. Du moins pas si ces techniques de traitement font l'objet d'une véritable appropriation, à la fois individuelle et collective. C'est en effet lorsque l'accès aux images n'est pas couplé à un savoir et à un faire qu'elles deviennent potentiellement mensongères. Car « lire véritablement, c'est écrire, ou lire à partir d'un pouvoir-écrire ; et voir véritablement, c'est montrer, ou voir à partir d'un pouvoir-montrer⁸ ». En régime analogique, le travail de décodage

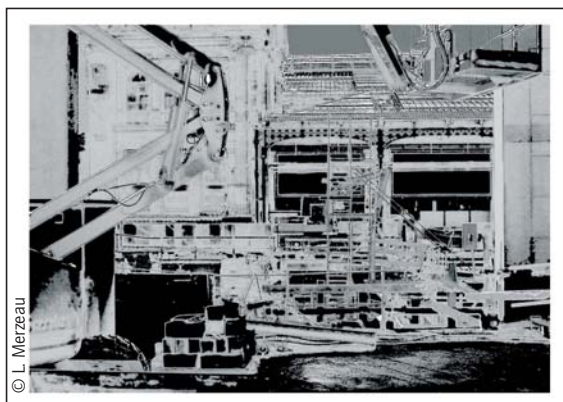


Strates ≠ Les captifs, 1999

et la connaissance partagée d'une grammaire ne sont pas nécessaires à la réception, en raison du caractère non discret des signaux. Il est donc logique que le système de production et de diffusion incite à consommer les images sans autres formes d'intervention. Le transfert des compétences aux émetteurs, aussi bien techniques qu'institutionnels, réduit chaque spectateur au statut de part d'audience, et chaque proposition visuelle à une offre de service. Avec le numérique en revanche, l'image appelle

toujours une scripturation. Sélection, téléchargement, décompression, stockage, intégration, transformation, programmation... Même largement déléguées à la puissance de calcul des machines, ces opérations supposent une *capacité stratégique d'élaboration de l'information*, qui n'a plus rien à voir avec la logique consumériste de la vidéosphère. En se banalisant, ces procédures ont au contraire toutes les chances de produire « une croyance plus savante⁹ », où voir ne signifiera plus recevoir, mais *écrire*. « Contrairement à une machine-outil ou à un appareil photo qui constituent des systèmes *fermés*, la machine numérique est [en effet] un système *ouvert* dans lequel son utilisateur a la possibilité d'implanter ses propres règles. Ce qu'elle définit, c'est une machine de machines, une machine-pensée, une machine-concept...¹⁰.

« À ceux qui pronostiquaient la naissance de la première civilisation qui peut se croire autorisée par ses appareils à *en croire ses yeux*¹¹ », la numérisation apporte ainsi un démenti, en réintroduisant dans l'image une distance que l'indice avait abolie.



Pixels & pigments, 2002

De la chambre noire aux interfaces

Paradoxalement, c'est en systématisant le principe de visualisation que le numérique incite à dissocier « l'ontologie fantasmatique¹² » identifiant visible, réel et vrai. Là où l'efficacité photographique procédait d'un aveuglement concerté, les machines informatiques introduisent en effet la possibilité de voir chaque étape de l'image *en train de se faire*, avant même qu'elle ne se fixe ou se matérialise sur un support externe. Faire une photographie, c'est toujours *faire avec l'absence d'une image*, qu'on anticipe au moment de la prise et qui se retire aussitôt dans une image latente. Tout au long du processus, on ne verra jamais de cette émanation qu'une perte ou un reste. Parce que la lumière qui lui permet d'exister est aussi

ce qui la détruit, la photographie se travaille hors du visible, dans la boîte noire d'une chambre obscure. À l'opposé, faire une image numérique, c'est *visualiser des projets d'image*, dont la virtualité ne signifie pas qu'elle fait défaut, mais qu'elle est au contraire un nœud de forces dynamiques. Converti en chiffres et en pixels, le photon ne brûle plus l'image, et la lumière électronique, *décomposée*, donne à voir ce qu'aucune pellicule ne pouvait montrer : des données abstraites ou complexes, des images mentales, des anticipations.

Que ce soit sur l'écran des appareils de capture ou sur celui des tables de montage, le praticien est désormais en mesure de voir instantanément le résultat de chaque action sur une ou plusieurs variables du dispositif. C'est tout

l'enjeu du principe de simulation, qui fait de ces nouveaux objets visuels à la fois des prothèses perceptives et des images-informations. Cette virtualisation, qui désarticule le visible de l'actuel, ne déréalise pas pour autant le monde. Au lieu de le tenir pour un état de fait intangible, elle y creuse simplement les multiples sillons d'une *problématisation*¹³, dont la mise en œuvre exige une participation.

Une telle généralisation du virtuel passe par une nouvelle logique du support. On l'a souvent dit : le règne du numérique serait celui de la dématérialisation. C'est compter sans l'emprise croissante des machines et de leurs contraintes sur notre environnement, en reconduisant une attitude magique qui ne voit derrière l'information ni les capteurs, circuits et câbles, ni les équipements industriels nécessaires à leur production. On doit néanmoins reconnaître que « la matière du numérique constitue une matière paradoxale, à la fois immatérielle et susceptible de traitements techniques au même titre que n'importe quelle autre matière¹⁴ ». Jusqu'à maintenant,

Louise Merzeau

Des images à écrire

les technologies littérales étaient les seules à autoriser un détachement entre le texte et les contingences de sa visibilité. Avec la numérisation, l'image connaît à son tour, pour la première fois, un mode d'existence où elle n'est pas inextricablement prise dans une surface de projection ou de révélation. « Plus qu'un support, l'écran est un viseur, c'est-à-dire toujours la possibilité d'autres images, plus *grandes* que lui, [et qui] ouvrent sur des dimensions multiples¹⁵ ». Parce qu'elle est faite d'information, la trace ne prend forme que de façon *passagère* : fondamentalement, le pixel n'est qu'un « échangeur¹⁶ », et l'image est à la fois ici – dans un support – et ailleurs – dans la puissance même du calcul.

Cette labilité de l'image la conduit à sortir de la logique de reproduction où la photographie l'avait confinée. Ou plutôt, elle oblige enfin à reconnaître que « il n'existe rien de tel qu'un original, qu'on pourrait ensuite recopier¹⁷ », ou falsifier, parce que l'original n'est lui-même que le produit d'une intense activité de reproduction. De même que l'imprimerie n'a pas dégradé des textes ori-

ginaux en pâles copies, mais au contraire *inventé* des versions de référence *en les multipliant*, le numérique ne détruit pas le modèle : il l'actualise en l'étoilant. Aussi, redouter que les « nouvelles images » ne faussent notre rapport au monde, c'est reconduire l'illusion qu'il existe des images du monde qui ne seraient pas techniquement construites. L'appropriation des *arts de faire* numériques devrait au contraire révéler derrière toute apparence d'immédiateté le travail d'une médiation. S'il ne saurait plus y avoir, à proprement parler, d'*images fixes*, ce n'est donc pas parce qu'elles auront chuté dans le règne de l'aléatoire et de l'éphémère, mais parce qu'elles s'éprouveront enfin pour ce qu'elles sont : des créations en acte, fruits d'une technicité de plus en plus dif-

ficile à refouler. En fait, la matière de l'image numérique n'est indécidable que parce qu'elle est tout entière dans ses apparitions. En ce sens, la virtualisation des traces désigne moins une dématérialisation qu'une multiplication des interfaces, ou encore un « interfaçage total¹⁸ », où chaque apparition est une *négociation* entre un système de saisie, un moteur de traitement et un dispositif de visualisation. Pour cette raison, la discontinuité même de l'objet numérique substitue paradoxalement une logique de *morphing* au principe analogique du montage. Décomposée en pixels, l'image est sujette à toutes les métamorphoses, sans jamais pouvoir se déchirer ou se trouver : en elle, aucune ellipse, mais des chaînes ininterrompues de calcul, aucun *cut*, mais un balayage infini de configurations.

Matrices mémorielles

La tentation est grande d'assimiler cette nouvelle malléabilité à l'avènement d'une dictature du présent. De fait, une information chasse l'autre jusque dans la forme que nous percevons, et l'image n'est désormais plus qu'une transition entre deux

images possibles. Mais ce serait ignorer que la nature transitoire des objets visuels en fait précisément des *objets de mémoire*. Pour être affranchie de l'irréversible photographique¹⁹, la trace numérique n'est pas pour autant amnésique. Au contraire, en même temps qu'un état, elle est l'enregistrement des conditions de possibilité de cet état, c'est-à-dire la *mémorisation de son élaboration*. Ainsi, « la technique numérique est, indissolublement, à la fois technique de mémoire et technique d'écriture ». Derrière l'apparente dissémination des accidents de la matière, c'est bien la rémanence qui est de règle.

On l'aura compris : cette nouvelle économie mémorielle excède de loin la seule question du stockage. Si les machines informatiques permettent une augmentation exponentielle



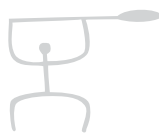
Souvenirs (imaginaires) d'Europe centrale ≠ Zepa 2001

Des images à écrire

Louise Merzeau

de la mémoire, elles en modifient surtout le mode de partage et de production. Dès lors qu'elle est simultanément l'avatar et la matrice, l'inscription ne relève plus de la conservation d'un stock, mais d'une mémoire dynamique, prospective et délocalisée. Dans l'interface de ses apparitions, l'image se creuse de toutes les couches d'information qui l'ont articulée – dans sa forme actuelle, passée ou à venir.

L'enjeu d'une telle stratification est d'autant plus considérable qu'il affecte notre environnement visuel. Tout régime mémoriel induisant un modèle de connaissance, c'est la possibilité même de construire une véritable culture des images autour de cette nouvelle mémoire qui se profile à l'horizon de l'ère numérique. On le sait : la saturation visuelle inaugurée par la vidéosphère n'a rien produit de tel. Émises et reçues *massivement* en flux tendu, la plupart des images demeurent anonymes et muettes, sans histoire et sans dessein. Il n'est que de constater « l'analphabétisme » pictural, photographique ou télévisuel d'une société censée incarner la « civilisation de l'image » pour s'en persuader... Certes, l'évolution technologique continuera de renforcer le sentiment que les images se réduisent à leur *disponibilité*, en termes de capture, d'échange ou de traitement. Mais, en les rendant à une profondeur et une mobilité propres à l'écriture, le numérique leur donnera aussi une chance de s'articuler à nouveau à un savoir, une mémoire et un projet. Autrement dit, à cet invisible qui les fonde comme médiations*.

**Notes :**

1. Cf. STIEGLER, Bernard, *La Technique et le temps*, Paris, Galilée, 1994 (tome I).
2. Cf. MERZEAU, Louise, *Du scripturaire à l'indiciel : texte, photographie, document*, thèse de doctorat, Paris X (<http://www.merzeau.net>).
3. BARTHES, Roland, *La Chambre claire*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 17.
4. Cf. BARBOZA, Pierre, *Du photographique au numérique, la Parenthèse indicielle dans l'histoire des images*, Paris, L'Harmattan, 1997 (Champs visuels).
5. BALPE, Jean-Pierre, *Contextes de l'art numérique*, Paris, Hermès Sciences, 2000, p. 103.
6. *Ibidem*, p. 104.
7. STIEGLER, Bernard, « Rémanence et discrétion des images », *Art/Photographie numérique. L'Image réinventée*, CYPRES, École d'Art d'Aix-en-Provence, Aix-en-Provence 1995.
8. Idem, « Machines à lire », *La Bibliothèque*, Autrement, série « Mutations » n°121, avril 1991.
9. Idem, « Rémanence et discrétion des images », art. cit.
10. BALPE, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 104.
11. DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image, une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992, p. 391.
12. *Ibidem*.
13. Cf. LEVY, Pierre, *Qu'est-ce que le virtuel ?*, Paris, éditions de la Découverte, 1995.
14. BALPE, Jean-Pierre, *Op. cit.*, p. 108.
15. *Ibidem*, p. 115-117.
16. COUCHOT, Edmond, « Les promesses de l'hybridation numérique », *Images numériques, l'aventure du regard*, colloque ERBA, Rennes, 1996.
17. Antoine HENNION et Bruno LATOUR, « L'art, l'aura et la technique selon Benjamin », *Les Cahiers de médiologie* n°1, 1996, p. 237.
18. BALPE, Jean-Pierre, *Op. cit.* p. 112.
19. Cf. SOULAGES, François, *Esthétique de la photographie, la perte et le reste*, Paris, Nathan/Université, 1998.

* Les créations numériques illustrant cet article sont extraites de quatre séries : *Au jour le jour*, 2000-2001 (une photo par jour pendant un an, mise en ligne instantanément) ; *Strates*, 1999 (montages numériques de photographies argentiques) ; *Pixels & pigments*, 2002 (prise de vue et retouche numériques) ; *Souvenirs (imaginaires) d'Europe centrale*, 2001 (montages numériques de cartes postales et de photographies argentiques) ; l'ensemble de ces images est visible sur le site de Louise Merzeau : <http://www.merzeau.net> (ndlr)