

ETC



L'analogique et le numérique dans la photographie actuelle : une histoire sans fin

Alexis Desgagnés

Numéro 90, juin–juillet–août 2010

Virer analogue

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/64220ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Desgagnés, A. (2010). L'analogique et le numérique dans la photographie actuelle : une histoire sans fin. *ETC*, (90), 7–11.

L'analogique et le numérique dans la photographie actuelle : une histoire sans fin

dans la sphère de la photographie, les lieux communs entourant la relation problématique entre l'analogique et le numérique sont désormais si puissants que l'analogie entre celle-ci et la vie houleuse d'un couple hétérosexuel a récemment été portée à l'écran¹. Produite par la National Film & Television School au Royaume-Uni, la série de capsules « *Mr. Pixel & Mrs. Grain : A Never-Ending Story* » utilise en effet les stéréotypes les plus surannés entourant les rapports entre genres afin d'illustrer de manière prétendument humoristique les bouleversements engendrés par l'introduction du numérique dans l'économie de la photographie. Or, on s'en doute, la simple mise en opposition de l'analogique et du numérique ne rend pas compte de l'étendue de

technologies favorisant l'augmentation du volume de ses ventes et, conséquemment, de ses profits, en proposant une gamme diversifiée de produits satisfaisant les besoins spécifiques à chaque type de consommateurs. Cette logique économique, qui prévalait du temps où seul le paradigme analogique existait en photographie, gouverne encore aujourd'hui le marché du numérique : qu'il soit amateur ou professionnel, le photographe peut trouver sur le marché un produit à la hauteur de ses ambitions photographiques et à la mesure de son pouvoir d'achat. L'augmentation et la diversification radicales de l'offre en matière de technologies numériques constituent cependant des facteurs hautement déterminants dans la production photographique contemporaine, en ce que le seul fait pour l'industrie de rendre progressivement



ces bouleversements, l'évolution ou l'obsolescence des technologies photographiques affectant à plusieurs niveaux les fonctions sociales et esthétiques contemporaines de la photographie. Dans un contexte où la photographie artistique actuelle ne saurait être envisagée comme une sphère autonome du reste de l'économie de la photographie, tout se passe comme si la plupart des enjeux qui déterminent aujourd'hui sa production et son esthétique rendaient compte, de près ou de loin, d'un changement de statut de ce médium artistique, qui apparaît de plus en plus comme le fruit d'une hybridation – tantôt naturelle, tantôt artificielle – entre l'analogique et le numérique.

Une économie bouleversée ?

D'un point de vue strictement quantitatif et marchand, l'introduction du numérique sur le marché de la photographie n'a eu pour seul impact qu'une redirection de l'offre et de la demande vers de nouveaux produits de consommation. Loin d'avoir l'ambition réelle de démocratiser la photographie, l'industrie a, depuis l'introduction des appareils photo compacts par Eastman Kodak au début du XX^e siècle, largement privilégié la production de

obsoletes la plupart des technologies analogiques et de rediriger les usages qui leur étaient associés vers de nouveaux produits de consommation a contribué à la mutation des conditions de production de la photographie artistique.

À l'heure où un nombre considérable de photographes n'hésitent plus à intégrer le numérique dans la chaîne de production de leurs œuvres, et ce, autant pour des raisons économiques et esthétiques qu'à cause de la discontinuation de certains procédés de développement et de tirage analogique², beaucoup de chambres noires ne doivent leur survie qu'aux quelques irréductibles photographes – Serge Clément par exemple – qui persistent à privilégier l'argentique au numérique. Cette réalité est parfaitement illustrée par la série *Darkroom*, de Michel Campeau, qui a fait l'objet d'une publication chez Nazraeli Press en 2007. Comme l'écrit le célèbre photographe anglais Martin Parr dans la préface de cet ouvrage, les images de Campeau rendent compte de la fin d'une époque³, celle où les artistes avaient accès à un ensemble varié de procédés analogiques possédant tous leurs spécificités techniques et esthétiques propres. La mise au rencart de ces procédés a signifié pour beaucoup de lieux de production en photographie, tels

certains centres d'artistes spécialisés dans ce médium, la nécessité de repenser la gamme des services offerts à leurs membres producteurs en fonction de la demande de ceux-ci, mais également de l'offre de l'industrie photographique⁴. L'accessibilité à de nouvelles possibilités d'impression et de montage ont ainsi une incidence directe sur la production photographique en permettant une diversification des types de supports d'impression et, dans certains cas, la délocalisation de l'exposition de la photographie du cadre plus isolé de la galerie d'art et du musée à l'espace public par excellence que constitue la ville⁵. Mais encore, même si le fait pour un artiste privilégiant la photographie argentique de passer par la numérisation de ses négatifs n'affecte pas nécessairement de manière notable l'esthétique de ses images, ce choix contribue à faire basculer son travail de l'analogique au numérique.

En ce qui concerne les fonctions sociales contemporaines de la photographie, il y a fort à parier que, pour beaucoup de consommateurs, l'achat d'équipements numériques affecte si peu leur rapport à la photographie qu'un Pierre Bourdieu qui reprendrait aujourd'hui les hypothèses de l'ouvrage *Un art moyen* constaterait sans doute que la plupart des conventions photographiques ont survécu au passage de l'argentique au numérique et, avec eux, le système de valeurs conditionnant l'appréciation de la photographie⁶. En effet, dans un marché dominé par la vente d'appareils numériques automatiques destinés à une clientèle d'amateurs dont la production photographique est généralement dépourvue des qualités esthétiques couramment supposées à la photographie artistique, cette dernière consiste encore souvent à émanciper la pratique photographique des usages les plus communs du médium, « à savoir principalement l'enregistrement et la thésaurisation des "souvenirs" d'objets, de personnes ou d'événement socialement désignés comme importants⁷ ». Dans ce contexte,

requiert-elle un savoir-faire plus complexe dont sont dépourvus la plupart des amateurs, leur appropriation peut également être envisagée comme la revendication de l'héritage légué par la tradition photographique du siècle dernier et, par extension, constitue une forme de légitimation historique des pratiques analogiques contemporaines.

Vers une esthétique photographique hybride

Si l'arrivée du numérique sur le marché lucratif de la photographie a contribué à modifier sensiblement les conditions de production de la photographie artistique actuelle, elle a également participé à la redéfinition de l'esthétique photographique contemporaine. Étant donné que, par leur seule omniprésence dans l'économie de la photographie, les technologies numériques rendent désormais pratiquement inévitable leur recours et ce, même par leurs plus fervents détracteurs, les artistes ne sont pas tant placés devant la nécessité de choisir leur camp entre l'analogique et le numérique que de négocier comment et à quel moment ces technologies interviennent (ou non) dans la production de leurs images. Ces dernières années, cette négociation a joué pour beaucoup dans la constitution d'une esthétique photographique hybride procédant du métissage de l'analogique et du numérique, dont voici quelques exemples.

Une des avenues les plus prometteuses de ce métissage, sur laquelle se sont aventurés plusieurs artistes ouverts à la multidisciplinarité ou plutôt, pour être plus précis, à la transdisciplinarité, constitue la relation entre photographie et vidéo. Peu enclins à se cantonner dans l'un ou l'autre de ces médiums, certains artistes, tels Romeo Gongora et Jacynthe Carrier, tendent au contraire à les utiliser de manière symbiotique. Dans *Sergio* (2006), de Gongora, comme dans *Errance* (2009), de Carrier, le métissage



Romeo Gongora, *Sergio*, 2006. 8 impressions lamda, 150 cm x 144 cm.

peu importe que la photographie soit analogique ou numérique : sa reconnaissance en tant que pratique artistique relève moins de critères esthétiques sujets à varier selon la transformation du goût suivant les époques et contextes, que du système de légitimation qui, dans nos sociétés, autorise un certain type de production photographique en marge des conventions les plus répandues à accéder au statut d'œuvre d'art et à être apprécié en tant que tel. Ainsi, d'un point de vue se situant encore en dehors du champ de l'esthétique, on constate que, souvent, ceux des photographes qui recourent aux technologies numériques à des fins artistiques tendent souvent à dépasser ces usages en poussant les possibilités techniques du numérique à un degré de maîtrise, d'innovation et de raffinement inaccessible au commun des photographes, généralement peu intéressés par des manipulations plus élaborées de l'image photographique. De même, à l'ère où la quasi-totalité des consommateurs s'est résolument convertie à la photographie numérique, les technologies analogiques constituent désormais une valeur refuge pour la photographie artistique, ce qu'a bien compris l'industrie photographique⁸. Non seulement leur utilisation

de la vidéo et de la photographie procède d'une même volonté de confronter la temporalité de l'image photographique statique avec celle, dynamique, de l'image vidéographique. Alors que cette volonté passe, chez Gongora, par la dématérialisation du sujet photographique grâce à un travail sur la séquence, à l'emploi d'effets de transparence et à des jeux de densités qui trahissent volontairement le recours au numérique, elle se manifeste, chez Carrier, par la superposition de plusieurs images prises à l'aide d'un appareil argentique et dont les négatifs ont été numérisés afin de permettre leur réunion en des sortes d'images de synthèse semblant cependant appartenir au monde de l'analogique.

Dans le travail récent de Serge Tousignant, la relation entre analogique et le numérique est abordée par leur juxtaposition brutale. Dans *Liquides* (2009-2010), chaque image de la série est divisée en deux parties : sur la gauche, un bol d'une couleur donnée – par exemple le bleu – est posé sur un fond de couleur identique et contenant un liquide coloré dans la même tonalité; sur la droite, un plan monochrome parfaitement uniforme montre le même bleu dans sa matérialisation numérique. Au sein d'une

seule image, Tousignant résume ainsi la mutation contemporaine de la nature de la couleur en photographie. D'une part, la couleur analogique doit encore son existence à la réfraction des longueurs d'onde de la lumière selon la nature des objets photographiés; d'autre part, l'existence de la couleur numérique, procédant d'un simple encodage informatique, ne dépend plus de la quantité et de la qualité de lumière disponible au moment de la prise de vue, mais bien du dosage équilibré de pigments lors de l'impression.

L'examen de ces quelques œuvres est, bien entendu, insuffisant pour rendre compte de la diversité des enjeux qui animent aujourd'hui la photographie artistique, examen qui, de ce fait, mériterait d'être enrichi de plusieurs autres cas. Cependant, il rend déjà compte de l'esthétique hybride qui, souvent à mi-chemin entre l'image de synthèse (au sens strict du terme) et l'image analogique, domine désormais la photographie actuelle. On aurait cependant tort d'y chercher une visée commune partagée par plusieurs artistes qui auraient pour ambition d'énoncer clairement les bases d'un programme esthétique résolument nouveau. En grande partie tributaire de la reconfiguration de l'économie de la photographie et, par conséquent, des conditions de production de l'art photographique, l'esthétique hybride dont il vient d'être question est au contraire de nature protéiforme, les principales tendances de la photographie actuelle relevant moins de considérations d'ordre esthétique que de sa catégorisation par genres – photographie de mise en scène, conceptuelle, documentaire, etc. Si la photographie artistique a, au cours de la dernière décennie, considérablement bénéficié de l'apport des nouvelles technologies, il semble cependant que la pratique photographique – tous genres confondus – a souvent valorisé la



production d'images constituant en quelque sorte des postulats théoriques, par opposition à ce qui définissait en grande partie l'art photographique sous le règne de l'analogique : son caractère expérimental. Alors que la dynamique de la chambre noire recevait une forte dimension intuitive laissant une place considérable à l'accident et cherchant à tirer le maximum de la lumière et des chimies, la photographie à l'ère du numérique semble souvent marquée par la poésie froide des algorithmes informatiques. Si on peut comprendre celle-ci comme un trait dominant de la culture du nouveau millénaire, de nouveaux bouleversements survenant actuellement dans l'économie de la photographie laissent cependant présager la renaissance prochaine de la photographie analogique.

En effet, on assiste présentement à un retour en force de l'analogique sur le marché de la photographie, principalement orchestré par *Lomography*, une entreprise viennoise commercialisant d'anciens appareils argentiques de basse qualité (Lomo, Holga, Diana, etc) et animant une « communauté globale » de photographes amateurs ayant en partage une sensibilité commune pour l'image

analogique. Alors même que la vertu du numérique consiste à optimiser le contrôle du photographe sur l'image qu'il produit, les adeptes de la « lomographie » affectionnent tout ce qui échappe à la maîtrise technique de la photographie : vignettage, sur ou sous-exposition, usage exacerbé du flash, sursaturation des couleurs (souvent grâce au *cross-processing*), cadrage approximatif, films périmés, etc. Faute de satisfaire encore la sensibilité esthétique dominante, la production des « lomographes » n'a pas encore fait son entrée dans les principaux lieux de diffusion de la photographie actuelle et reste souvent considérée comme une mode passagère affectionnant avec nostalgie une esthétique photographique dépassée. Pourtant, c'est aux artisans de la lomographie que l'on doit la résurrection récente des films instantanés de type polaroid, dont la production avait cessé en 2008. Cette renaissance de la photographie instantanée, jadis affectionnée par des artistes influents tels Andy Warhol, Robert Mapplethorpe ou Evergon, est symptomatique du regain d'intérêt contemporain pour l'analogique qui, c'est à espérer, fera mentir le constat de Michel Campeau et Martin Parr concernant la mort imminente



Romeo Gongora, *André, Emmanuel, Steve*, 2007-2008. 3 épreuves numériques couleur.

Serge Tournant, *Liquide bleu* (2009-2010). Impression jet d'encre, 38,6 cm x 101,6 cm.





de la photographie argentique et démontrera au contraire que son histoire est bel et bien sans fin.

ALEXIS DESGAGNÉS

Alexis Desgagnés est historien de l'art et de la photographie (PhD, Université de Montréal, 2009). Ses recherches portent sur les relations entre art, politique et économie. Il s'intéresse particulièrement aux fonctions du portrait photographique et à l'incidence de l'économie de la photographie sur les esthétiques photographiques. Auteur d'articles publiés dans *Les cahiers du monde russe*, *Canadian Slavonic Papers* et *ETC*, il est coordonnateur aux communications à VU PHOTO, à Québec. En 2010-2011, il sera commissaire en résidence au centre d'artistes L'Œil de poisson, à Québec.

NOTES

- ¹ National Film & Television School, *Mr. Pixel & Mrs. Grain : A Never-Ending Story*, c2008. En ligne : <http://motion.kodak.com/US/en/motion/Hub/PixelGrain/pixelgrain.htm> [consulté le 24/03/2010].
- ² Par exemple, le Dye Transfert, procédé de tirage couleur introduit par Kodak en 1945 et abandonné en 1993. Au sujet de ce procédé, voir Sarah Kennel, *In the Darkroom. An Illustrated Guide to Photographic Processes before the Digital Age*, New York, Thames & Hudson, p. 41.

- ³ « *These images therefore show the passing of an era, and as digital production takes hold we will look back at these images and mourn the darkroom's passing.* » Martin Parr, « The darkroom, RIP », in Michel Campeau, *Darkroom*, Portland, Oregon, Nazraeli Press/JGS, 2007, n/p.
- ⁴ À cet égard, le cas de VU, centre de diffusion et de production de la photographie (Québec) est exemplaire. En 2007, le centre d'artistes, qui bénéficie de plusieurs chambres noires, décidait de transformer son studio de prise de vue en un studio d'impression numérique à jet d'encre.
- ⁵ Au sujet de l'inscription de la photographie dans l'espace public et en particulier dans l'espace urbain, voir Suzanne Paquet, « La ville, d'ores et déjà photographique... » et Stephen Horne, « At Play in the Frame », *Ciel Variable*, n° 82 (été 2009), p. 38-42 et 43-46.
- ⁶ Pierre Bourdieu (dir. de l'éd.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éditions de Minuit, 1965.
- ⁷ *Ibid.*, p. 26.
- ⁸ Après s'être désengagée de la production d'appareils argentiques que le petit format destinait principalement aux amateurs, celle-ci continue cependant à proposer sur le marché des appareils moyen et grand formats destinés à une clientèle qui, à tort ou à raison, considère l'argentique comme le gage d'une certaine qualité de l'image photographique, potentiellement appréciée des connaisseurs et des collectionneurs.