

# Photographie et création

Hélène Virion

Diplômée d'un Doctorat en Arts et Sciences de l'Art à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne sous la direction de Richard Conte, Hélène Virion interroge l'essence de la création photographique. Dans le prolongement de ses recherches doctorales, intitulées « L'instance photographique : Pour une requalification de la création en photographie », elle poursuit ses recherches théoriques, poétiques et plastiques sur l'image numérique à l'ère de la manipulation du réel. En tant que photographe plasticienne, elle élabore une forme photographique en sursis qui tend à susciter une appréhension ([www.helenevirion.fr](http://www.helenevirion.fr)). Elle en questionne le référent, comme l'expérience qui en émane. Elle pousse d'ailleurs le propos jusqu'à mettre en paradigme suspens photographique et suspense cinématographique. Elle est également chargée de cours à l'Université Paris 1.

---

## Mots clés :

Ambiguïté, création, expérience, indice, manipulation, photographie, post-traitement, précarité, punctum, trouble.

## Sommaire :

- |   |      |
|---|------|
| 1. La manipulation comme acte photographique      | p.3  |
| 2. Les nouveaux enjeux du rapport indiciel        | p.5  |
| 3. Entre indice et icône, une présence incertaine | p.6  |
| 4. Notes de bas de page                           | p.9  |
| 5. Bibliographie                                  | p.10 |

## Abstract

Par une mise en paradigme des termes de création photographique et de manipulation, le présent article se propose d'aborder une ambiguïté visuelle. Pour cela après être revenu sur l'importance de l'indicialité avancée par Charles Sanders Peirce et Rosalind Krauss pour les nouvelles pratiques de l'image, il réaffirme la place de l'acte créateur dans la photographie indicielle. Une place évincée par l'idée de trace et qu'il convient de réhabiliter avant d'étudier la création photographique. L'intention est d'aborder grâce à l'indice et l'icône, la manière avec laquelle la photographie plasticienne de ces cinq dernières années use du caractère indiciel de l'image. Le propos vise à préciser les usages de plus en plus imperceptibles du post-traitement permettant aux artistes d'insérer dans l'image photographique une précarité visuelle à la source de nouvelles expériences du visible.

## I. La manipulation comme acte photographique

Les perfectionnements et les améliorations de la technique comme des usages de l'image photographique, n'ont jamais été aussi généralisés et tolérés. Dans un même temps, le débat sur la manipulation est plus que toujours d'actualité. Le licenciement en janvier 2014 de l'agence Associated Press du photographe Narciso Contreras, pourtant détenteur du prix Pulitzer de photojournalisme, pour post-traitement abusif sur un cliché de reportage de guerre en est un exemple flagrant. Son renvoi doublé des réactions virulentes du monde professionnel imagent en effet les controverses toujours existantes dans le domaine photographique. Certes le débat n'est pas le même pour la photographie documentaire que pour d'autres domaines de la prise de vue, mais une même question sur les libertés créatives du photographe et sur la véracité des images se pose. La mise en paradigme des termes de création et de manipulation tend à en éclairer les interrogations. Elle est l'occasion, à partir d'une approche de l'image indicielle de clarifier la posture de créateur ; tout comme le terme de manipulation que nous privilégions dans cet article à celui de retouche dont le traitement est plus localisé ou moins pernicieux. Surtout, à terme, elle est l'opportunité d'en venir aux questions clés liées à l'ambiguïté perceptive attachées aux nouvelles pratiques de l'image, en vue desquelles il est nécessaire de revenir sur les bases théoriques de la prise de vue comme transmission analogique du sujet.

Dès la fin des années 1970, les historiens et théoriciens de l'image photographique, s'emparent des travaux sémiotiques du philosophe Charles Sanders Peirce. Rosalind Krauss, puis Jean-Marie Schaeffer et Philippe Dubois y puisent le rapport à l'index ou à l'indice pour éclairer la technique photographique. Ils s'appliquent à l'étude du rapport d'analogie lié à l'empreinte, à la trace. Ils puisent notamment de l'article *The Art of Reasoning* datant de 1895, une approche éclairante pour la technique photographique.

« Les photographies, et en particulier les photographies instantanées, sont très instructives parce que nous savons qu'à certains égards, elles ressemblent exactement aux objets qu'elles représentent. Mais cette ressemblance est due aux photographies qui ont été produites dans des circonstances telles qu'elles étaient physiquement forcées de correspondre point par point à la nature. De ce point de vue, donc, elles appartiennent à la seconde classe des signes : les signes par connexion physique. » (Peirce, *The Art of Reasoning*, chap. II, V (2.281), in Deledalle, *Ecrits sur le signe*, p. 151)

Le rapport indiciel, contrairement au lien physique associé à l'index, pose une relation d'analogie entre le sujet et son empreinte photographique. En ce sens, la photographie atteste d'un état présent. Elle détermine une forme d'existence dans l'instantané selon Walter Benjamin ou fige l'état du « ça-à-été » (Barthes, 1980, p. 148) chez Roland Barthes. Elle assure un certificat d'existence au moment de la prise de vue, du sujet figé sur le papier photographique. Mais qu'en est-il de la présence du photographe, comme évincée du rapport de transmission entre le sujet et sa trace ? L'image-indice se trouve réduite à une preuve du sujet photographié, sans auteur. Or comment exclure d'emblée de l'idée d'empreinte, tout geste créateur lorsque le cadrage lui-même pose l'intention d'une manipulation du visible ? Aborder l'instantané c'est penser, en marge de l'indicialité, quelle place est laissée au photographe. L'interrogation doit être résolue, avant de poursuivre le propos, car elle détermine la mise en paradigme de la création photographique à la manipulation.

L'indicialité photographique comme certificat d'existence ne peut être exercée sans auteur. Chez Peirce une trace dans la neige par exemple est l'attestation d'une présence au sens d'un index. Pour l'image photographique elle intervient par le biais d'un déclenchement. L'instant choisi par le photographe est déterminant dans le résultat photographié. Il en est de même du cadrage ou de la composition qu'il détermine. Ce pourquoi le terme de photographie manipulée doit être perçu comme une tautologie. Qu'il s'agisse de photographies amateurs, comme de professionnels ou d'artistes, chacune est régie par les décisions de celui qui se trouve derrière le viseur. La manière dont le sujet est photographié dépend de fait de celui qui photographie. Même si la prise de vue n'est pas toujours réussie, il en est à l'initiative. Il offre ainsi une vision orientée du sujet. Les propos du photographe et théoricien Joan Fontcuberta qui se joue de l'image et de son indicialité dans sa pratique, en confortent d'ailleurs l'intention.

*« Toutes les photographies sont manipulées. Cadrer est une manipulation, viser est une manipulation, sélectionner le moment du déclencheur est une manipulation. Créer c'est accepter cette confrontation. »*  
(Fontcuberta, 1996, p. 159-160).

Créer c'est en effet composer avec la nécessité de donner à l'image une intention. Se trouver derrière l'appareil c'est effectuer des choix dans la prise de vue, c'est donc orienter la perception du sujet. Pour autant toutes les manipulations n'ont pas le même impact et ne se valent pas. De fait, les interventions sur l'image effectuées avant ou après la prise de vue n'auront pas le même effet. Les choix opérés par le photographe modifieront ou non le caractère radicalement indicial de l'image. S'il effectue des décisions de manière antérieure à la prise de vue, le photographe offrira uniquement un cadrage, une composition spécifique au sujet. Par contre, s'il les réalise de manière postérieure, il interviendra directement sur l'image comme indice, la retouchera, voire la transformera à l'instar de l'usage de piqûres ou du coloriage déjà d'usage dès l'invention du daguerréotype.

Sans pour autant dénigrer l'acte du photographe lors de la prise de vue, la mise en paradigme des termes de création photographique et de manipulation interroge cette seconde dimension du traitement de l'image. Elle en questionne le caractère indicial lorsque l'acte créateur, par le biais d'une mise en scène, d'un développement en laboratoire pour la photographie analogique ou d'un post-traitement numérique par des logiciels de retouche, transforme la perception du visible ou l'image source. L'approche de Paul Nougé, particulièrement les photographies que Marcel Mariën publia en 1968 sous l'intitulé *La Subversion des images*, sont à ce propos particulièrement éclairantes. Il exigeait en effet « non la photographie, mais [...] une réalisation photographique », (Nougé, 1968, p. 13-14). Le lien à la création en devient de fait d'autant plus pertinent. Il prend un sens déterminant et intervient comme acte de production d'un ordre nouveau, comme le révélateur d'un procédé donnant à l'image une nouvelle forme d'existence. Créer c'est en effet engendrer, produire si nous nous référons à son étymologie. La mise en paradigme des termes de création et de manipulation intervient dans cette voie. Elle offre une approche éclairante à la conception de l'image photographique comme pratique liée à l'élaboration, à la conception.

## 2. Les nouveaux enjeux du rapport indiciel

Les détournements de l'image photographique d'usage dès l'invention du médium, tendent à se radicaliser face à de nouvelles pratiques de la photographie numérique. Les intentions sont certes bien différentes mais se basent toutes deux sur un besoin de détourner le rendu photographique. Qu'il s'agisse de manipulations antérieures ou postérieures à la prise de vue, une même intention tend à offrir une vision particulière du sujet. Pour autant, offrent-elles au caractère indiciel les mêmes effets, voire des dommages analogues ? En bénéficiant toutes deux de ce certificat tacite qui tend à légitimer toute photographie comme image du réel, elles troublent la véracité de son empreinte. Pour autant, elles usent de cette forme indicielle et ne nous laisse que très peu douter de la « puissance de crédibilité » (Bazin, 1974, p. 15) dont André Bazin fait l'état dans son « Ontologie de l'image photographique » (Bazin, 1974, p. 15). Les usages que nous pourrions considérer comme déviants, face aux modalités d'une transmission sans manipulation, ne changent fondamentalement pas la nature de l'image. Ils ne remettent pas en cause la trace, l'empreinte du réel, mais en usent pour tromper la perception. Ce pourquoi il est nécessaire d'interroger la nature de l'image captée lorsqu'elle ne tend plus à figer le réel, mais à le repenser par une intention créatrice.

La manipulation exercée dès la prise de vue oriente le rapport à l'image photographique. Pour autant, elle n'en change pas fondamentalement la nature car elle n'offre qu'une perception inédite du sujet. La question par contre pourrait se poser lorsque l'acte créatif intervient de manière postérieure, directement à la surface de l'image par un post-traitement. Le propos a d'ailleurs fait polémique lors de la gratification de Paul Hansen par le prix World Press Photo 2013 pour sa photographie d'un enterrement à Gaza. Le simple développement de son image brute sur un logiciel de retouche avait suscité une vive réprobation du monde de la photographie professionnelle. Certes, le cas est particulier, car il s'agit d'une photographie de reportage, mais le problème de la frontière flottante entre image radicalement indicielle et création est posé. Ce pourquoi il est nécessaire de dissocier deux types d'interventions dans l'action du photographe. Il est indispensable de séparer celle qui tend à retoucher les imperfections du fichier source, de celle qui intervient sur sa structure. De fait, la première est généralement admise, contrairement à la seconde qui intervient sur le certificat de présence et fait quasi inmanquablement débat dans le domaine du reportage. La controverse est d'ailleurs d'autant plus présente, lorsque l'image use de la manipulation mais en nie son recours.

Les nouveaux usages de la photographie tendent en effet à rendre encore plus imperceptibles les procédés de post-traitement déjà d'usage dès l'apparition du médium. De fait seulement un an après la découverte du daguerréotype, soit en 1840 débutaient les premières pratiques du coloriage. Puis très rapidement après l'invention du négatif apparaissaient la juxtaposition d'image, puis de véritables photomontages, comme en 1865 l'hybridation du visage d'Abraham Lincoln au corps de John Calhoun, attribuée à Thomas Hicks. Dès lors la photographie entrait pleinement dans une falsification du visible photographié. Elle servait d'ailleurs à Hitler, Staline ou Mao d'outil de propagande en leurs offrant notamment la possibilité de faire disparaître des photographies officielles, les indésirables tombés en disgrâce. Elle était également l'occasion de donner l'illusion d'avoir photographié des faits surnaturels. Comme elle laisse une place grandissante à l'artifice, à l'embellissement, en troublant la perception du visible. A mesure que les logiciels de traitement d'image deviennent de plus en plus poussés, la fusion entre manipulation et indicialité pure devient de plus en plus

sophistiquée et indétectable. La frontière entre une image purement indicielle et une photographie retouchée tend à s'amoinrir. Empreinte et manipulation tendent même à s'associer pour troubler la perception. Dans le sillage de ces pratiques de manipulation, de jeunes artistes s'emparent des potentialités offertes par les nouvelles technologies et usent du crédit accordé à l'image pour en troubler la perception.

Dans cette veine certains photographes à l'instar Yang Yongliang, Noémie Goudal ou Alain Delorme par des méthodes subtiles de post-production, modifient, créent des visuels agencés, remaniés sous couvert d'une apparence indicielle. Le premier recompose une imagerie urbaine aux allures d'estampes japonaises. La seconde compose par des univers épurés et aquatiques délibérément ambigus des sortes d'hétérotopies. Alors que le troisième crée dans sa série *Murmurations* des envolées, des nuées éphémères de poches plastiques aux apparences volatiles. Par ces trois univers très différents, toujours sur le terrain de l'indicialité, ils constituent des scènes à la fois familières et déroutantes. Ils troublent ainsi plastiquement le sujet de la prise de vue, le manipulent sans pour autant disqualifier l'idée d'une image indicielle.

La photographie, dont nous resserrons l'étude autour d'une pratique plasticienne actuelle ne serait alors plus seulement indice d'un sujet photographié, mais interrogerait la teneur de l'image, sa nature. Dans le prolongement de l'essai sur la photographie *Habiter l'image* de Régis Durand (1994), la prise de vue par l'intervention du photographe ne serait plus uniquement l'indice du « coup de la coupe » de Philippe Dubois (1990). Il dépasserait la simple trace d'un sujet pour faire « signe » (Durand, 1994, p. 49).

*« la photographie [...] modifiée par diverses opérations de transfert, fait signe non pas vers quelque chose qui aurait été, mais vers quelque chose à venir. Ce n'est plus une trace ou une empreinte, c'est un artefact qui prend place dans une nouvelle forme de dramaturgie visuelle. »* (Durand, 1994, p. 49)

La photographie comme artefact se servirait de la nature de l'image-indice, pour y incérer une faille. Mais de quel phénomène perceptible ou observable Régis Durand fait-il état exactement ? En opposition à l'usage documentaire d'une pratique artistique de la photographie largement rependue dans les années 70, il aborde une création photographique prise entre « un sentiment de réalité, et une lecture allégorique » (Durand, 1994, p. 49). Il prolonge le propos sur la pratique photographique des années 90 en positionnant l'image dans un état indéterminé entre icône et indice. Il soumettrait ainsi la photographie à une nature flottante entre deux notions issues de la trichotomie du signe : icône, indice et symbole de Charles Sanders Peirce.

### 3. Entre indice et icône, une présence incertaine

La mise en paradigme des termes de création et de manipulation éclaire un pan de la photographie qui se confronte au rapport indiciel du médium. En émane un état d'ambiguïté susceptible de troubler l'expérience des images numériques dans le sillage des pratiques de montage ou de photomontages déjà d'usage en photographie argentique. La pratique plastique de l'image photographique puiserait dans le certificat de présence la possibilité de tronquer le réel. Elle mettrait ainsi le regardeur à l'épreuve d'un visuel tout à la fois tangible et ambiguë. Sans lui promettre un cliché authentique pris en plein conflit comme le fait le reporter Narciso Contreras dont nous parlions au début de cet article, le photographe immiscerait un doute sur la

véracité des faits captés. Il lui imposerait ainsi à une expérience nouvelle de l'indice, à l'instar de celle proposée par exemple par Nicolas Dhervillers qui perturbe la perception de l'image en intégrant de manière quasi imperceptible à ses propres réalisations photographiques des fragments de clichés d'archive ou prélevés sur internet. Il charge ainsi d'une intensité dramatique des paysages digitalement remaniés en une intention tout à la fois vraisemblable et déroutante.

Le regardeur ne se trouverait plus dans la posture d'un sujet regardant, mais d'un sujet scrutant le visible en quête de signes, de détails, pouvant l'aider à juger ou non de la véracité du cliché. Surtout, il ne pourrait s'empêcher d'être saisi par lui. Il deviendrait le captif d'une image entre indice et icône, qui semblait pourtant au premier abord, n'être que l'empreinte d'un réel. Il serait ainsi heurté dans sa lecture, sa perception de la photographie par ce que Roland Barthes avance par des « points sensibles » (Barthes, 1980, p. 49), par ces éléments susceptibles de troubler les sens, qui pourraient être assimilés chez Nicolas Dhervillers à ces silhouettes, à ces extraits prélevés à d'autres clichés pour être intégrés à de nouveaux paysages. Certes les « points sensibles » (Barthes, 1980, p. 49), évoqués par Barthes, sont antérieurs aux propos de Régis Durand et ne font pas référence à la photographie numérique, encore moins aux photographies retouchées, mais son propos est éclairant.

Roland Barthes dans son essai sur *La Chambre Claire* (Barthes, 1980) propose un éclaircissement sur la nature de la photographie. En tant que non initié au médium, il se base sur la posture du sujet regardé puis regardant. A partir de cette seconde position il ouvre la perception de l'image à un élément qui nous échappe, qui trouble la perception et pourrait éclaircir la manière avec laquelle la création actuelle se joue du certificat de présence lié à l'image photographique. L'idée du *punctum* dont Roland Barthes fait l'état en ces termes, offre une vision éclairante de cette ambiguïté.

*« Un mot existe en latin pour désigner cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu ; ce mot m'irait d'autant mieux qu'il renvoie aussi à l'idée de ponctuation et que les photos dont je parle sont en effet comme ponctuées, parfois même mouchetées, de ces points sensibles [...] je l'appellerai donc le punctum ; car punctum, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés. »* (Barthes, 1980, p. 48-49)

La photographie, plus encore l'acte photographique dans le cas présent exercerait « cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu » (Barthes, 1980, p. 49). Il conditionnerait ainsi la perception de l'image d'une expérience poignante qu'il convient de dépasser de la forme stricte du *punctum* barthien. Pour cela, il est nécessaire de la penser en dehors de tout hasard, car il n'y a pas de coups de dés dans les photographies ayant subi un post-traitement, mais bien une création minutieuse de chaque œuvre. La manipulation du visible entendue comme intervention sur la structure du sujet photographié et employée par des intentions artistiques diverses, avance une tentative commune d'en perturber l'authenticité, plus encore la perception.

La force d'expansion du *punctum* de Barthes, prendrait à cet égard un sens nouveau. Elle prolongerait l'œuvre d'une forme d'émanation troublante qui proviendrait de l'acte créateur. Le photographe par une manipulation

entendue comme intervention sur les pixels de l'image, en intervenant directement sur son caractère indiciel, contraindrait le regardeur à faire face à une ambiguïté visuelle. Il lui imposerait un rapport inédit au signe, le confrontant à une photographie tout à la fois vraisemblable et déroutante. Par un report sur l'expérience, il attiserait une appréhension, voire une inquiétude chez le regardeur en quête de certitudes. Il le pousserait ainsi à sortir de l'état contemplatif pour le contraindre à éprouver la perturbation du visible capté. La précarité abordée par le biais des manipulations photographiques ne serait alors pas sans évoquer l'intitulé de l'essai *L'image précaire. Du dispositif photographique* de Jean-Marie Schaeffer et son propos (Schaeffer, 1987). Toutefois, détachée de la manipulation elle nécessiterait d'être prolongée d'une approche des nouvelles pratiques de l'image, bien plus poussées qu'à la fin des années 80. Car l'indicialité de l'image photographique puiserait de ce dérangement perceptif une opportunité artistique, une profondeur nouvelle à l'image photographique mêlant indice, icône et symbole, en regard de l'approche sémiotique de Peirce.



#### 4. Notes de bas de page :

[1] La thèse de Philippe Dubois est discutable et d'ailleurs discutée par Bernard Darras dans son article « Sémiotique pragmatique et photographie numérique. Le cas de la retouche photographique », in Baetens. J., Pezzini. I., Van Gelder. H. (Dir). (2008). *Photographie/Photography*. Montréal : Éd. Association canadienne de sémiotique/Canadian Semiotic Association, p. 153 - 175.

[2] Exception faite des prises de vue aléatoires ou automatiques qui nécessiteraient d'être étudiées plus précisément en regard de leurs déclenchements arbitraires ou programmés.

[3] Roland Barthes structure la pensée de *La Chambre Claire* autour des termes de *studium* et de *punctum*. Le premier est à comprendre comme un intérêt pour ce qui est photographié. Le second intervient comme élément troublant. Il est défini par l'auteur par ce qui « point », « poigne » (Barthes, 1980, p. 49) dans l'image photographique. Il s'agit d'un élément, d'un détail, d'une coprésence qui attire le regard et capte l'attention en introduisant une dissonance dans le *studium*. Pour cela et contrairement à l'histoire de la peinture, il doit être lié au hasard de la prise de vue, car comme l'auteur le souligne, « Certains détails pourraient me « poindre ». S'ils ne le font pas, c'est sans doute parce qu'ils ont été mis là intentionnellement par le photographe ». (Barthes, 1982, p. 79).

## 5. Bibliographie :

- Barthes, R. (1980). *La Chambre Claire: Note sur la photographie*. Paris: Gallimard/Seuil.
- Bazin, A. (1974). « Ontologie de l'image photographique », *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Cerf.
- Bellour, R. (2002). *L'Entre-Images : Photo-Cinéma-Vidéo*. Paris: La Différence.
- Bellour, R. (1999). *L'Entre-Images 2 : Mots, Images*. Paris: P.O.L.
- Couchot, E. (1998). *La technologie dans l'art: De la photographie à la réalité virtuelle*. Nîmes : Éd. Jacqueline Chambon.
- Darras, B. (2008). « Sémiotique pragmatique et photographie numérique. Le cas de la retouche photographique », in Baetens, J., Pezzini, I., Van Gelder, H. (Dir) *Photographie/Photography*. Montréal : Éd. Association canadienne de sémiotique / Canadian Semiotic Association.
- Dubois, P. (1990) *L'acte photographique*. Paris : Nathan Université, réédition.
- Durand, R. (1994). *Habiter l'image: essais sur la photographie 1990-1994*. Paris : Éd. Marval.
- Fontcuberta, J. (1996). *Le Baiser de Judas: Photographie et vérité*. Arles : Éd. Actes Sud.
- Fried, M. (2013). *Pourquoi la photographie a aujourd'hui force d'art*. Malakoff : Hazan.
- Krauss, R. (1990). « Note sur la photographie et le simulacre », *Le Photographique, Pour une théorie des écarts*. Paris : Éd. Macula.
- Lavoie, V. Dir. (2003). *MAINTENANT. Images du temps present/NOW. Images of Present Time*. Montréal : Le Mois de la Photo à Montréal.
- Mitchell, W. J. (1992). *The reconfigured Eye: Visual Truth in the Post Photographic Era*. Cambridge : MIT Press.
- Nougé, P. (1968). *La Subversion des images*. Bruxelles : Les Lèvres nues.
- Passeron, R. (1989). *Pour une philosophie de la création*. Paris : Klincksieck.
- Peirce, C. S. (1978), *Écrits sur le Signe*. Trad. et commentaires de Gérard Deledalle. Paris : Seuil.
- Rouillé, A. (2005). *La photographie: entre document et art contemporain*. Paris : Gallimard.
- Schaeffer, J. M. (1987) *L'image précaire. Du dispositif photographique*. Paris : Seuil.

## Pour citer cet article :

Hélène Virion, Photographie et Création, publié le 20 juin 2016  
URL : <https://www.wikicreation.fr/photographie-creation>