

APPEL À COMMUNICATIONS

Journée d'étude

Cerlis, ED 267, Ircav, LabEx Icca, Sorbonne Nouvelle

1^{er} juin 2023

Images fixes : du support à l'émotion

Photographie, cinéma, vidéo

Dans les années 1850, Adolphe Disdéri invente un procédé permettant de disposer sur une même plaque plusieurs petites photographies au format « carte de visite ». Jusque dans les années 1920, ces portraits au prix abordable sont échangés selon différents usages : dans le monde professionnel, entre proches ou dans le but de séduire. Donner son portrait à l'être désiré était une marque d'affection et la carte reçue procurait ainsi contentement et émoi. Aujourd'hui, ce support suscite pourtant une émotion bien différente lorsque l'on trouve ces cartes de visite sur l'étalage d'une brocante ou que l'on observe et manipule ces photos anonymes de personnes désormais disparues. Ainsi donc la contemplation de photographies, ou de photogrammes, peut faire naître des émotions diverses liées aux images elles-mêmes, mais aussi à la façon dont elles se présentent, selon leur contexte et leurs supports : frustration de ne pouvoir s'approcher d'une œuvre prisée par le public dans un musée, saisissement face à un tirage en grand format, joie de partager un moment avec des proches et de pouvoir commenter des photos ensemble, agacement face à une image publicitaire intrusive ou répétée, etc.

Les images fixes sur lesquelles nous voulons porter nos réflexions peuvent être issues de la photographie mais également du cinéma et de la vidéo, car manipuler une pellicule, c'est avoir au bout des doigts une multitude d'images fixes. Par exemple, dans une vidéo ou un film, nous pouvons avoir affaire à des images fixes au sein même de l'espace filmé – comme la

photographie de chèvre montrée à des enfants par Agnès Varda dans son court métrage *Ulysse* (1982) – ou par des insertions de photographies parmi les photogrammes. Des « interruptions de mouvement » peuvent aussi conférer une impression de photographie, donner « l'illusion de lutter contre [le principe du cinéma], si on le définit comme image-mouvement » (Bellour, reprenant Deleuze, p. 110). Sur ce propos plus spécifique, Raymond Bellour distingue deux façons pour le cinéma d'atteindre ce non-mouvement, d'abord par ce que l'on appelle communément l'« arrêt sur image », où un photogramme est dupliqué à l'identique, donnant le sentiment qu'il s'est figé, que la bande s'est arrêtée, ou bien par l'immobilisation au sein de l'image elle-même de ce qui est filmé, ce qui peut donc donner l'illusion d'une fixité mécanique alors même que chaque photogramme est inédit.

Lors de cette journée d'études, nous vous invitons à explorer la place que prend le support dans les émotions que suscitent les images fixes, autour des trois axes suivants.

Comment le support sur lequel nous découvrons une image fixe influe-t-il sur les émotions qu'elle fait jaillir en nous ? Quel impact peut-il avoir sur notre réception, mais aussi sur nos usages ? Allons-nous stocker une photo de famille dans un disque dur, la poster sur un réseau social, la coller dans un album photographique ? Quel effet produira-t-elle sur nous selon que nous la découvrons accrochée au mur d'un salon, entassée parmi d'autres dans les paniers d'une brocante, intégrée au montage d'un film documentaire, projetée en tant que diapositive, etc. ? Parmi les paramètres qui entrent ici en jeu, il y a, à titre d'illustration, les dimensions du support : « Les photographies, qui bricolent l'échelle du monde, se voient elles-mêmes réduites, agrandies, recadrées, retouchées, manipulées, truquées » (Sontag, p. 17). Cela pourrait conduire à interroger les photographies géantes – par exemple celles publicitaires, que nous voyons couramment sur les échafaudages de monuments en travaux, ou encore celles à vocation artistique ou politique, collées sur les murs par l'artiste JR. Car c'est là l'une des particularités de la photographie et du cinéma, comme l'a démontré Walter Benjamin, que de pouvoir se décliner sous de multiples formes. Selon lui, chacune de ces reproductions, même si elle ne procure pas l'équivalent de l'expérience du *hic et nunc* de l'œuvre non-reproductible, permet la création d'une nouvelle relation, d'une nouvelle émotion potentielle pour la personne qui la reçoit : « En autorisant la reproduction future à entrer en contact avec le récepteur à l'endroit où il se trouve, elle actualise l'objet reproduit » (Benjamin, p. 22).

Comment la question du support se pose-t-elle et se décline-t-elle pour un·e artiste, un·e commissaire d'exposition, un·e journaliste ou un·e publicitaire ? Dans quelle mesure l'émotion qu'un créateur ou une créatrice peut chercher à susciter va-t-elle déterminer le support qu'il ou elle choisit pour son œuvre ? Réciproquement, un support donné influence-t-il les émotions qu'un créateur ou une créatrice peut chercher à produire ? Dans son ouvrage, François Soulages parle justement de l'aptitude de la photographie à être transposée sur différents supports et également de sa faculté à dialoguer avec d'autres arts : « On peut faire une photo sur n'importe quelle surface sensibilisée, grâce à une émulsion liquide que l'on couche sur ce support, et on peut projeter une diapositive sur n'importe quoi. L'ouverture de la photographie à d'autres arts n'est donc pas un accident, mais une de ses potentialités, une des façons d'explorer ce travail du négatif » (Soulages, p. 123). Des contraintes matérielles peuvent aussi cadrer l'idée de l'artiste, par exemple selon qu'une projection ou exposition s'effectue en intérieur ou en extérieur, qu'une impression ne puisse se faire qu'en quantité limitée ou doive au contraire être répliquée en de nombreux exemplaires. Nous verrons ce que peuvent nous apprendre les études génétiques sur ce sujet.

En dernier lieu, ces réflexions nous conduisent à interroger non plus l'émotion provoquée par l'image fixe en fonction de son support, mais l'émotion provoquée par le support en tant que tel. Quelle qualité artistique, quelle valeur gagne un objet une fois une image imprimée sur celui-ci ? Quels sentiments seront alors provoqués par la manipulation dudit objet ? Nous nous questionnerons sur les implications émotives de la préhension des images. Les photographies « vieillissent, sous le coup des maux qui frappent normalement les objets de papier ; elles disparaissent ; elles prennent de la valeur, et on les achète et on les vend ; on les reproduit. Elles qui emballent le monde, elles semblent inviter à l'emballage » (Sontag, p. 17). Que provoque le toucher, la manipulation d'une image que l'on peut punaiser au mur, mettre dans une boîte aux lettres, froisser, déchirer et jeter à la poubelle, ranger (voire dissimuler) dans un tiroir ? Il sera question de matière sensible, de qualité et de texture du papier, ou même du tissu. Le retour à la mode ces dernières années du polaroid et des appareils photos jetables témoigne également d'une affection renouvelée pour la photographie développée. Benjamin comme Sontag décrivent ce désir de possession de l'objet photo – qu'il soit matérialiste : « Chaque jour se fait plus irrésistiblement sentir le besoin de rendre l'objet possédable par une proximité toujours plus intime, dans une image, mieux, dans une illustration, dans sa reproduction » (Benjamin, p. 26), ou ait valeur de « talisman », témoignant « à la fois de

sentimentalisme et d'une croyance implicitement magique : ce sont des tentatives pour entrer en contact avec une autre réalité et se prévaloir de droits sur elle » (Sontag, p. 34).

Les propositions pourront ainsi s'inscrire dans les études de la photographie, du cinéma, de la vidéo, de la communication, de l'information et de la médiation culturelle, tant dans des disciplines touchant l'esthétique, la sociologie, l'histoire, l'économie, etc.

Modalités

La journée d'études se tiendra le 1^{er} juin 2023 à la Maison de la Recherche de la Sorbonne Nouvelle, salle Athéna, 4 rue des Irlandais, à Paris. Les communications seront d'une durée de vingt-cinq minutes.

Les propositions, comportant un titre, 5 mots-clés, une présentation de 500 mots maximum ainsi qu'une courte bio-bibliographie sont à envoyer **avant le 1^{er} février 2023** à l'adresse mail suivante : je.imagesfixes@gmail.com.

Comité organisateur

- Pierre-Antoine Bourquin (Ircav, Université Sorbonne Nouvelle)
- Matthieu Couteau (Ircav, Universités Sorbonne Nouvelle et Paris 1 Panthéon-Sorbonne)
- Olivia Guiragossian (Cerlis, LabEx Icca, Université Sorbonne Nouvelle)
- Sacha Peluchon (Ircav, Université Sorbonne Nouvelle)

Comité scientifique

- Quentin Gervasoni (Experice, LabEx Icca, Université Sorbonne Paris Nord)
- Judith Langendorff (Lira, Université Sorbonne Nouvelle)
- Coraline Refort (Ircav, Universités de Florence et Sorbonne Nouvelle)
- Noémie Rocques (Experice, LabEx Icca, Université Sorbonne Paris Nord)
- Ainsi que l'ensemble du comité organisateur

Bibliographie indicative

BARTHES Roland, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers du cinéma Gallimard », 1980.

BAZIN André (édition par Hervé Joubert-Laurencin, Pierre Eugène et Gaspard Nectoux), *Écrits complets*, Paris, Éditions Macula, 2018.

BELTING Hans (traduction par Jean Torrent), *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », 2004.

BELLOUR Raymond, *L'entre-images : photo, cinéma, vidéo*, Paris, La Différence, collection mobile matière, 1990.

BENJAMIN Walter (traduction par Lionel Duvoy), *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, 2^e éd, Paris, Éd. Allia, 2012.

BREDEKAMP Horst (traduction par Frédéric Joly), *Théorie de l'acte d'image*, Paris, la Découverte, coll. « Collection Politique et sociétés », 2015.

BRUNET François, *La naissance de l'idée de photographie*, Nouvelle éd., Paris, Presses universitaires de France, 2012.

KRAUSS Rosalind, *Le photographique : pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, coll. « Histoire et théorie de la photographie », 1991.

SONTAG Susan (traduction par Philippe Blanchard), *Sur la photographie*, Paris, C. Bourgois, coll. « Oeuvres complètes », titre 88, 2008.

SOULAGES François, *Esthétique de la photographie*, Paris, Armand Colin, 2^e éd., 2017