



ISSN 1768-2649

ISSN en ligne 2261-2769

Photographie et mise en scène : la fabrique de l'événement ou *Ce qui n'a pas été*

Arnaud Rykner

Université de la Sorbonne nouvelle-Paris 3

Institut Universitaire de France, France

arnaud.rykner@neuf.fr

<https://orcid.org/0000-0002-8655-1836>

Reçu le 19-03-2019 / Évalué le 06-05-2019 / Accepté le 17-10-2019

Résumé

On attend souvent de la photographie, y compris depuis *Photoshop* et les logiciels de traitement de l'image, qu'elle rende compte du réel, et par là qu'elle soit apte à traduire la brutalité de l'événement. En réalité, loin de capter l'événement, la photographie la plus « fidèle » *fabrique* ce dernier. Inversement, peut-être que la photographie ouvertement mise en scène est la plus à même de donner à voir ce qui dans le réel fait événement. Photographie mise en scène et photographie d'événement ne seraient alors que les deux facettes d'une seule pratique : la photographie elle-même.

Mots-clés : photographie, photographie mise en scène, événement, brutalité, mise en scène

Photography and Staging: the Making of Event or *That-has-not-been*

Abstract

We often expect photography, including that edited through *Photoshop* and other image processing software, to provide an account of the real because it is able to translate the rawness of the event. In reality, instead of capturing the event, even the most faithful photograph creates the event. In fact, perhaps the openly staged photograph is best positioned to show us what, in reality, makes an event. Staged photography and documentary photography of events are nothing more than two facets of the same practice: photography itself.

Keywords: photography, staged photography, event, rawness, staging

« Décrire l'événement implique que l'événement a été écrit. Comment un événement peut-il être écrit ? Qu'est-ce que cela peut vouloir dire que "l'écriture de l'événement" ? », se demandait Barthes en 1968 (p. 46)¹. Aujourd'hui que le smartphone et les logiciels de traitement de l'image concurrencent et parfois supplantent non seulement le stylo mais sans doute aussi le traitement de texte

lui-même, ne serait-il pas légitime de formuler la question différemment : peut-on photographier l'événement ? comment un événement peut-il être photographié ?

On ne sait que trop que *La Chambre claire* choisit pour « noème » de la photographie, le ça a été, dont l'instant décisif de Cartier-Bresson peut sans doute être considéré comme une autre formulation : la photographie attrape au vol quelque chose du réel qui s'inscrit ainsi sous la forme d'une trace supposée authentique, laquelle manifeste que le réel *est passé par là*. Dans cette perspective, l'événement est ce qui surgit soudain, de manière non totalement prévisible (comme une brisure dans la linéarité du temps), et ce dont la photographie, dans son instantanéité supposée, permet de rendre compte. Les commentateurs (André Gunthert, 2016, par exemple) ont toutefois beau jeu de remarquer que les réflexions qui s'appuient sur le ça a été barthésien prennent l'essentiel de leurs exemples dans la photographie documentaire ou le portrait. De son côté, et très significativement, pour illustrer la définition du terme « événement », le *Trésor de la Langue Française* prend, lui, le seul exemple suivant, bouclant en quelque sorte la boucle qui relie photographie et événement : « L'art photographique, aux yeux de la plupart des hommes, consiste surtout à capter l'événement fugace, l'accident, le sinistre imprévisible, à immobiliser la minute ou la seconde où le fantastique quotidien fait son apparition² ».

En réalité, on peut affirmer que, d'une certaine manière, la photographie efface l'événement proprement dit, et le remplace par une image qui, en retour seulement, peut, le cas échéant, *constituer* le fait en événement.

L'exemple hyperbolique de cet effacement préalable, c'est l'une des toutes premières photographies, ou plus précisément l'un des tout premiers daguerréotypes, celui du boulevard du Temple (par Daguerre lui-même³) ; c'est en effet un cliché qui, par sa condition technique (dont je postulerai ici qu'elle a posé symboliquement les conditions de possibilité de l'image photographique, *indépendamment des évolutions techniques ultérieures*), pousse à bout cette forme d'effacement : la vie, et ce qui fait effraction dans le temps, y disparaît au profit d'une image longuement *construite* par la pose ; peut-être a-t-on assassiné, ce matin-là, sur le Boulevard du Temple ? il n'en restera que l'image paisible d'une avenue quasi déserte⁴ - alors même que tout le monde semble d'accord pour y reconnaître paradoxalement une trace authentique du réel. En réalité, on sait bien que les premières « vraies » photos sont des mensonges qui relatent des non-événements, des sortes de *fake news* avant la lettre, mais dont la vérité paradoxale est qu'elles fabriquent - font advenir - l'événement, en disposant et immobilisant artificiellement devant l'objectif des corps ou des objets destinés à raconter des histoires : ainsi, le fameux autoportrait d'Hippolyte Bayard en noyé (Gunthert, 2013), dont le

principe même (encore aujourd'hui il paraît difficile à un noyé de faire un *selfie*) est le mensonge d'une fiction.

Autrement dit, dès l'origine, le medium censé être le plus transitif qui soit est, en réalité, une construction comme une autre (à la fois technique et symbolique), au point que, l'histoire et la critique progressant par mouvements de balancier, c'est presque devenu aujourd'hui un topos d'affirmer que la photographie relève de la mise en scène avant de relever de la trace ; même quand la sensibilité des papiers et la qualité de l'éclairage artificiel permettent une saisie sur le vif, on retient à présent que préexistent le cadrage, la position de celui qui cadre, le choix de l'instant où il appuie, bref le regard de celui qui n'est pas et n'a finalement jamais été qu'un *opérateur* - ou au contraire qui est un opérateur dans la mesure où il *opère* dans le réel une découpe et une forme de réparation, voire qu'il *opère le réel lui-même*, en se plaçant pour cela à distance de lui, sinon tout à fait à l'écart. Déjà, dans la *Petite Histoire de la photographie*, Benjamin expliquait à quel point la photographie suppose cette forme d'écart - tout au moins en ce qui concerne les premiers portraits photographiques, mais là encore, je souhaiterais extrapoler à une forme d'ontologie de l'image photographique, y compris, voire surtout, à l'ère numérique : « Ce qui supposait pour l'opérateur de s'installer le plus à l'écart possible, dans un endroit où rien ne dérangerait ses préparatifs. » (Benjamin, 1931⁵). D'un côté, la photographie se présente comme l'inscription d'une trace, de l'autre elle réclame, d'une manière ou d'une autre, des « préparatifs » et une forme de mise à distance par rapport à ce qui est (en quoi on pourrait presque la définir comme un *aparté* de l'événement).

Prenons l'une des photographies les plus célèbres au monde, *Le Baiser de l'Hôtel de ville*⁶, de Doisneau, en 1950. C'est une photographie « instantanée » du point de vue technique (prise de vue rapide), mais on sait depuis 1991 que c'est une photographie posée du point de vue de sa conception et de sa réalisation : l'homme et la femme qui s'embrassent sont des élèves-comédiens du cours Simon repérés par Doisneau deux jours plus tôt et qui *jouent* la scène pour lui ; ce sont des *acteurs* de l'image, et non de simples sujets. S'affirme ainsi, dans cette image iconique, le fait que le « noème » de la photographie, loin d'être le ça a été idéal, sinon idyllique, rêvé par Barthes, pourrait bien relever plutôt - alors même que les acteurs et le baiser *ont bien été* en dépit de tout - d'une sorte de ça n'a jamais été « *pour de vrai* » ; cette photographie « emblématique » est surtout emblématique du fait que toute photographie, y compris celle de la mère de Barthes dans le Jardin d'hiver, est nécessairement une construction, un « écart », sinon une franche manipulation du réel ainsi isolé, même sans *Photoshop* et consorts. Mais ici, c'est la manipulation qui fait advenir avec force l'événement qui sans doute sans elle n'advierait pas,

ou pas avec la même puissance. Autrement dit, la photographie n'est pas là pour *rendre compte* de l'événement mais pour le *construire* comme tel, en arguant, pour ainsi dire, de la force de la trace, tout en masquant ce qui, en elle, ressort de la pure fabrication.

Elle construit l'événement d'abord parce que, comme Zola l'a dit clairement⁷, on ne peut pas dire qu'on a vraiment vu quelque chose si l'on ne l'a pas photographié, alors même que la photographie modifie ce qu'elle saisit. L'arrêt sur image opère une sorte de cristallisation du réel qui donne consistance à ce dernier, tout en changeant du coup la nature, exactement comme l'instrument de mesure qui modifie cela même qu'il mesure. C'est l'envers de la métaphore que certains vulgarisateurs des théories quantiques utilisent pour illustrer la différence entre la physique newtonienne et la physique quantique : d'un côté, il est en quelque sorte impossible de photographier une chouette en vol ; on ne photographie jamais qu'une chouette artificielle, comme empaillée, et tétanisée par le flash ; mais d'un autre côté, c'est en l'arrachant aux virtualités infinies de la chouette en plein vol que l'on fait exister une chouette bien actuelle, ici et maintenant, que l'on peut regarder paisiblement. De la même manière, les chronophotographies du cheval au galop de Muybridge ou du vol de la mouche par Marey font exister le mouvement qui sans elles demeure insaisissable, mais qui avec elle n'est plus du mouvement mais une succession d'arrêts. Et le cheval se met à voler ou la mouche à planer... L'événement, dont on aurait pu croire que la nature était d'être une *venue* et donc un mouvement, s'avère être au contraire la déconstruction même du mouvement et son retournement en suspension du temps. On voit le mouvement en voyant son envers. L'artifice de l'arrêt est à la fois *la condition* pour qu'une image du mouvement se forme, et que le réel se cristallise en quelque sorte à travers cet artifice, et la raison pour laquelle le réel, au même moment, *se perd*. Au point qu'Albert Londe, qui fut un des premiers à photographier des spectacles non posés tout en étant un des pionniers de la photographie médicale, n'a pas hésité à proposer une autre solution. Il dénonce d'abord l'artifice de l'instantané (et corollairement de la chronophotographie) dans la photographie des mouvements : « Nous obtiendrons évidemment un document, mais nous ne pouvons admettre que cette épreuve unique puisse nous donner l'impression perçue par notre œil » (Londe, 1893 : 88) ; et il en conclut qu'au contraire « il y aura intérêt à obtenir sûrement et volontairement des épreuves comportant un flou relatif » (id. : 89) (ce qu'exploitent certains clichés de *L'Iconographie de la Salpêtrière*). Autrement dit, ce qui, selon les critères classiques, permet d'obtenir la bonne photo (en maintenant par exemple la tête au moyen d'un appui-tête) est récusé pour produire ce qui passe d'ordinaire pour une mauvaise photo ou une photo ratée : la photo floue⁸.

Mais ce qui compte finalement, c'est que dans chaque cas, avec la photographie, c'est bien l'image elle-même qui provoque une « restructuration de l'ordre sémantique et symbolique » (pour reprendre l'expression employée par Tanel Lepsoo dans l'appel à contributions) qui se substitue, ou au mieux se surajoute, à celle que l'on attribue à l'événement. En réalité, l'événement n'existe pas en tant que tel ; il est ici le pur produit d'une manipulation dans et par l'image qui le fait exister. Il est, à la lettre, purement virtuel. De ce point de vue, la photographie ne saisit pas le fait qui fait événement ; elle fabrique une représentation qui cristallise le fait en événement, et lui permet ainsi de faire sens.

L'une des plus terribles photographies qui soient de notre ère (peut-être la photographie qui, en un sens, nous fait entrer dans le XXI^e siècle) est celle de l'homme qui tombe du World Trade Center, le 11 septembre 2001, qu'on doit au photographe Richard Drew⁹. Parue le lendemain dans *Time*, elle fut reprise un nombre infini de fois, au point de devenir l'une des photos les plus iconiques de tous les temps, aux côtés par exemple de la petite fille dénudée courant sur une route du Vietnam. Quinze ans plus tard, le photographe donne un entretien vidéo publié sur le site du même journal¹⁰, significativement repris et traduit quelques jours plus tard par *Paris Match*, adepte du « choc des photos » à défaut, véritablement, du « poids des mots » :

« De son côté, Richard Drew n'a "jamais regretté d'avoir pris cette photo" : "C'est probablement l'une des seules images qui montrent quelqu'un qui meurt ce jour-là". "En tant que journaliste, on ne fuit pas un immeuble en pleine chute ou en flammes. On fonce droit devant car c'est notre métier d'enregistrer l'histoire" » (Sekkaï, 2016).

Deux choses me retiennent dans ce commentaire : d'une part la prétention du photographe d'« enregistrer l'histoire », prétention qui ne cesse de scander l'histoire de la photographie elle-même et qui relève du classique paradigme de la trace ; d'autre part, l'affirmation qu'on y verrait « quelqu'un qui meurt ce jour-là ». On peut bien sûr jouer sur les mots ; on peut aussi reconnaître que si la personne ne meurt pas, elle va mourir. On peut même se souvenir de la blague qui ouvre et ferme *La Haine*, le film de Matthieu Kassovitz (1995) : « C'est l'histoire d'un homme qui tombe d'un immeuble de cinquante étages. Le mec, au fur et à mesure de sa chute, il se répète sans cesse pour se rassurer : jusqu'ici tout va bien, jusqu'ici tout va bien, jusqu'ici tout va bien. Mais l'important n'est pas la chute, c'est l'atterrissage. ».

Pourtant, ici, c'est bien la chute, celle de l'image, et pas celle de la blague, qui compte ; ce n'est pas l'atterrissage qui est saisi, mais la chute. La chute est regardable ; elle est même *affreusement esthétique*, par la verticale parfaite du corps, qui répond à la verticale parfaite des lignes de la tour. On a envie de la retourner pour voir s'il ne s'agirait pas d'un homme non en train de mourir mais en train de courir (la position de ses jambes et de ses pieds). La photographie en est presque irréaliste, alors même qu'elle répond parfaitement à la citation d'André Lhote que le *Trésor de la Langue Française* donnait comme illustration du terme « événement », et qu'il faut citer de nouveau, pour en mieux mesurer à présent la portée : « L'art photographique, aux yeux de la plupart des hommes, consiste surtout à capter l'événement fugace, l'accident, le sinistre imprévisible, à immobiliser la minute ou la seconde où le fantastique quotidien fait son apparition ».

Un mot ressort particulièrement, cette fois, quand on confronte cette phrase et cette photographie : c'est la fugacité qui semble inhérente à l'événement, et qui est contradictoire avec la permanence de l'image photographique ; si l'événement est bien ce qui *fuit*, et la photographie ce qui *arrête*, jamais l'une ne peut rencontrer l'autre, sauf à en changer la nature. Et c'est bien ce qui se passe ici : aussi atroce que ce soit, le travail du photographe et de son appareil fait que la chute devient presque une performance artistique ; l'appareil, grâce à sa technicité extrême, à la qualité de son objectif, à sa sensibilité, à sa rapidité, capte ce que l'œil humain était incapable de voir, tandis que le photographe lui-même cadre puis sélectionne le « meilleur » cliché dans une série. La planche contact et le commentaire de Richard Drew le disent bien : pour attraper cette image, il en a fait au moins onze de cette même chute (et sans aucun doute il en aurait fait davantage si l'homme avait eu le bon goût de tomber moins vite) ; le temps que le corps tombe, il prend toutes les positions possibles, et les moins esthétiques qui soient ; Drew, dans l'entretien évoqué, avoue clairement qu'il ne savait même pas qu'il avait pris la photo qu'on connaît ; mais lorsque, regardant les résultats sur son ordinateur, il est tombé lui-même sur celle où l'homme est à la verticale absolue qu'il s'est écrié : c'est elle (*this is it*) ! ce sera *la photo* (*this is got to be the picture*) ! Et si ce sera en effet *la photo*, c'est que la photo en question répond à tous les critères esthétiques qui font une très « bonne » photographie, le poids du corps (c'est-à-dire du réel) en plus. La brutalité de la chute rencontre la sophistication du code, et permet à l'événement de rentrer dans une chaîne symbolique parfaitement maîtrisable et qui dépasse, voire sublime la sidération du choc. L'événement est ainsi moulé dans une forme qui le rend regardable et manipulable (le reportage de *Time* évoque symptomatiquement a « *graphic image* » ...), alors qu'il était tout sauf ça. C'est très logiquement que par la suite (au plus tard dans *The Esquire* de septembre 2003) un

titre a été donné à la photographie (*The Falling Man*) qui le rapproche d'une statue de Giacometti. *L'Homme qui tombe* devient ainsi une sorte de pendant à *L'Homme qui marche...*, ce qui le rapproche un peu plus d'une forme de synthèse artistique, l'un et l'autre conservant le mystère de leur anonymat par-delà la forme à travers laquelle ils se donnent.

Si j'emploie ce terme de « synthèse », c'est que ce que produit cette photographie documentaire, supposée « saisir l'événement sur le vif » (fût-ce la mort d'un homme) est un mouvement en réalité identique à celui que produit la « photographie mise en scène », précisément parce qu'il établit une continuité entre le regardable et l'irregardable, entre le code et le réel ; la seconde raison est que ce terme de « synthèse » est celui-là même qu'employait Benjamin dans la suite de la première citation précédemment faite de la *Petite Histoire de la photographie*, ou plus précisément celui qu'employait Orlik cité par Benjamin, et qui évoquait « la synthèse de l'expression, obtenue par la longue pose du modèle » qui, selon lui, « est la principale raison pour laquelle ces épreuves [des portraits, donc], malgré leur simplicité, produisent un effet plus pénétrant et plus durable que [la photographie instantanée¹¹] ». On voit bien pourtant ici que l'opposition entre photographie posée (et mise en scène d'une manière ou d'une autre) et photographie instantanée (prise au vol, littéralement) ne tient plus ; pour le dire autrement, davantage en termes de photographie, l'instantané lui-même rejoint le portrait en ce que l'un et l'autre sont en réalité toujours une forme de mise en scène, laquelle pourrait aujourd'hui trouver un équivalent technique dans la manipulation quasi systématique dont la moindre image photographique fait l'objet, avec ou sans *Photoshop*. C'est pourquoi la différence ontologique existant entre la photographie d'événement, comme on pourrait l'appeler, et la photographie mise en scène s'abolit dans la manière dont il s'agit, en fait, à chaque fois, de manipuler le réel pour en faire le véritable événement.

Supposons que nous ne connaissions rien des conditions de réalisation des différentes photographies évoquées, seraient-elles fondamentalement différentes des œuvres d'Edouard Levé ou de celle Mohamed Bourouissa ou encore de celle d'Yves Klein, si proche de *The Falling Man* de Drew ? Celle d'Yves Klein est bien connue ; elle est parue en 1960 dans un journal éphémère de sa composition et peut être comparée aux clichés à partir desquels elle a été réalisée¹².

Celles de Levé sont apparemment d'un tout autre ordre. Mais si l'on pense par exemple à sa série joliment appelée « Reconstitutions » (2008), et en particulier à la sous-série, tout aussi joliment nommée « Actualités », on peut considérer qu'il va plus loin encore, et sans truquage : mais cette fois, il ne s'agit plus de chute dans le vide, mais de chute dans l'horreur du réel (le réel de l'entreprise ou des

institutions publiques en l'occurrence) ; la terreur qu'inspirent certaines de ces photographies tient au fait qu'elles abolissent en réalité la frontière entre des types de photographies supposés différents (instantanée/mise en scène ; documentaire/de fiction) et, ce faisant, nous fait toucher, par la mise en scène, plus encore qu'une photographie d'événement proprement dite, l'essence-même de ce qu'elle prétend « reconstituer ». On aura beau jeu de dire que le fond neutre ou l'absence insistante de sourire des technocrates ou politiciens de Levé trahissent la mise en scène : ils ne sont là que pour nous dire, justement : « c'est mis en scène, mais c'est plus vrai que vrai », ou tout simplement : « c'est vrai, alors même que c'est faux » (quand Doisneau par exemple aurait pu dire : « c'est faux, alors même que c'est vrai » - mais on voit qu'en réalité peu importe ; ce qui compte, c'est le va et vient et le trouble nés de l'association entre ces pôles contradictoires de la photographie, à la fois trace et mise en scène, ou « parole » et « écriture », pour rester dans les termes de Barthes parlant de 1968.

D'autres exemples peuvent être trouvés chez Mohamed Bourouissa, notamment dans sa série « Périphérique¹³ », dont les photographies imposent tout autant leur « force d'inscription » et leur « pesée irréversible », à partir de ce qui fait pourtant l'envers du *ça a été* barthésien : une fiction artistique rejoint ainsi une fiction critique, pour atteindre une vérité qui est peut-être celle-là même qui fait événement, ou qui fait l'événement.

Michel Poivert, dans un colloque consacré à la photographie au théâtre¹⁴, parlait récemment dudit théâtre comme étant « le paradigme réprouvé de la photographie » ; ne pourrait-on le considérer plutôt comme le « paradigme retrouvé » de la photographie ? Celui peut-être qu'elle n'aurait jamais dû quitter pour les plaisirs exclusifs de l'indice et du *ça a été*. Quoi qu'elle fasse ou prétende faire, elle est inévitablement amenée à théâtraliser le fait ; mais c'est en le faisant qu'elle le constitue en événement à part entière.

Bibliographie

Barthes, R. 1968[2002]. L'écriture de l'événement. In : Œuvres complètes, tome III. Paris : Seuil, p. 46-51.

Benjamin, W. 1931. *Petite histoire de la photographie*. Traduction citée parue - sans précision de nom du traducteur - dans *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996 : Nouvelles pratiques, nouveaux sujets/La critique et ses modèles, p. 13-14. Correspond à la p. 303 du tome II des Œuvres de Walter Benjamin dans la collection « Folio essais », où le texte est traduit assez différemment par Maurice de Gandillac. [En ligne] : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/99> [Consulté le 15 mars 2019].

Chéroux, C. 1996. « Vues du train. Vision et mobilité au XIX^e siècle ». *Études photographiques*, n° 1. [En ligne] : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/101#tocto1n4> [Consulté le 15 mars 2019].

Chéroux, C. 2007. « Le déjà-vu du 11-septembre. Essai d'intericonicité ». *Études photographiques*, n° 20, p. 148-173. [En ligne] : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/998> [Consulté le 15 mars 2019].

Émile-Zola, F., Massin. 1990. *Zola photographe*. Paris : Hoëbeke.

Gunthert, A. 2013. « Les autoportraits d'Hippolyte Bayard ». In : *L'Atelier des icônes. Carnets de recherche d'André Gunthert*. [En ligne] : <http://histoirevisuelle.fr/cv/icones/2865> [consulté le 5 mars 2019].

Gunthert, A. 2016. « Une illusion essentielle. La photographie saisie par la théorie ». *Études photographiques*, n° 34, p. 32-51. Repris dans *Image sociale. Le Carnet de recherche d'André Gunthert*, blog. URL : <http://imagesociale.fr/3311> [consulté le 5 mars 2019].

Londe, A. 1893. *La Photographie médicale*. Paris : Gauthier-Villars et Fils.

Sekkai, K., 2016. « 11-Septembre : le mystère de "l'homme qui tombe" demeure. ». *Paris Match*, le 11 septembre 2016. [En ligne] : <http://www.parismatch.com/Actu/International/15-ans-apres-le-11-Septembre-qui-est-l-homme-qui-tombe-1065655> [consulté le 5 mars 2019].

Notes

1. Nous partons évidemment de cette citation de Barthes parce que l'article en question sert de fondement théorique à ce numéro sur « L'événement et l'image », et est cité et commenté par Tanel Lepsoo dans son argumentaire.

2. Citation d'André Lhote, *Peinture d'abord*, Paris, Denoël, 1942, p. 49, choisie par le TLF informatisé pour illustrer notre sens du mot « événement » : B. – 1. Tout ce qui se produit, tout fait qui s'insère dans la durée (voir <http://atilf.atilf.fr/>).

3. Le daguerréotype en question est souvent reproduit et commenté, notamment à la page suivante : <https://web.stanford.edu/~njenkins/archives/images/to%20use%20boulevard%20eight.jpg> [consulté le 5 mars 2019].

4. Outre le cireur de chaussures, certains sont tentés de voir quelques autres figures éparées, à l'arrière-plan, notamment sur l'autre trottoir (voir : <https://www.nouvelobs.com/photo/20170825.OBS3786/le-boulevard-du-temple-la-premiere-photo-ou-apparaît-un-humain.html>).

5. Correspond à la p. 303 du tome II des Œuvres de Walter Benjamin, dans la collection « Folio essais », où le texte est traduit assez différemment par Maurice de Gandillac.

6. Reproduit à des millions d'exemplaires notamment sous forme d'affiche, le cliché a fait l'objet, suite à son succès, à des batailles juridiques épiques, qui ne l'empêchent pas d'être visible sur de nombreux sites comme <https://loieldelaphotographie.com/fr/le-baiser-de-l-hotel-de-ville-de-doisneau/> [consulté le 5 mars 2019].

7. « À mon avis, vous ne pouvez pas dire que vous avez vu quelque chose à fond si vous n'en avez pas pris une photographie révélant un tas de détails, qui autrement ne pourraient pas même être discernés. », dans une interview pour la revue *The King*. Cité par F. Émile-Zola et Massin, 1990, p. 11.

8. Ayant écrit ceci, je tombe sur un bel article de Clément Chéroux (« Vue du train »), dans le n° 1 de la revue *Études photographiques* (nov. 1996) : « En 1892, lors d'une séance du Camera Club de Londres, Alfred Maskell attire l'attention de ses collègues sur ce problème. Il préconise de revenir à des obturateurs moins rapides "pour laisser voir un léger flou dans certaines parties de l'image [car] dans la photographie d'une locomotive lancée à pleine vapeur, si les rayons des roues paraissent absolument nets sur l'image, cette locomotive paraîtra arrêtée et ne donnera pas l'impression du mouvement." [Anonyme, « Instantanées », *Photo-Gazette*, 1892, p. 137]. Paradoxalement, en plein essor de l'instantané, le flou que les photographes s'étaient évertués à chasser de leurs images réapparaît comme l'unique manifestation visible du mouvement. » Et puisque je cite Clément Chéroux, je ferai mention d'un autre de ses articles, également découvert après la rédaction des présentes pages, qui aborde une question connexe à celle ici évoquée, et qui permet de l'envisager sous un angle complémentaire. Dans « Le déjà-vu du 11-septembre » (2007), C. Chéroux commente

l'étrange sentiment de « déjà-vu » provoqué par les images du 11 septembre, en l'occurrence celle des tours en feu puis celle des pompiers dressant fièrement le drapeau américain sur les ruines du WTC, qui reprend explicitement les principaux éléments de la photo de Joe Rosenthal montrant les *marines* plantant le *stars & stripes* sur la butte d'Iwo Jima : « Est-ce là le signe que "l'histoire se répète" comme l'affirme l'expression populaire, reprise par certains sites internet où apparaissent côte à côte les deux icônes de Rosenthal et de Franklin ? Certainement pas. L'histoire ne se répète pas, elle est répétée par les médias. » Ce que je préciserai ici en disant qu'elle est d'abord répétée *par les photographes* et leurs photographies, à moins que les hypo-icônes (si l'on veut bien me passer ce néologisme) ne soient elles-mêmes des manières de « répétitions » au sens théâtral du terme des images qui donneront le sentiment de les avoir copiées.

9. URL : <http://100photos.time.com/photos/richard-drew-falling-man> [consulté le 5 mars 2019].

10. « The Story Behind the Haunting 9/11 Photo of a Man Falling From the Twin Towers », *The Time*, le 8 septembre 2016. URL : <http://time.com/4453467/911-september-11-falling-man-photo> [consulté le 5 mars 2019].

11. Benjamin, 1931. La citation exacte est la suivante (on y comprend que l'expression « les photographies plus récentes » vaut pour « les photographies instantanées ») : « La synthèse de l'expression, obtenue par la longue pose du modèle, dit Orlik de la photographie ancienne, est la principale raison pour laquelle ces épreuves, malgré leur simplicité, produisent un effet plus pénétrant et plus durable que des photographies plus récentes, à l'égal de bons portraits dessinés ou peints. » Le procédé lui-même requérait que le modèle vive, non en dehors, mais dans l'instant : pendant que durait la prise de vue, il pouvait s'établir au sein de l'image dans le contraste le plus absolu avec les apparitions qui se manifestent sur une photographie instantanée. Celle-ci représente l'expression d'un environnement modifié [...] » (p. 14).

12. C'est cette comparaison que fait le site « La Boîte verte ». URL : <http://www.laboiteverte.fr/les-coulisses-du-saut-dans-le-vide-dyves-klein/> [consulté le 5 mars 2019].

13. URL : <http://www.mohamedbourouissa.com/peripherique/> [consulté le 5 mars 2019].

14. « La photographie au théâtre », sous la direction de B. Joinnault, INHA, 23-25 novembre 2017.