

LA PHOTOGRAPHICITÉ: COMME RÉFLEXION SUR LES IMAGES (D'IMAGES)

François Soulages
Universidade Paris 8

Soulages é professor doutor titular da Universidade Paris 8 e do Instituto Nacional de História da Arte, em Paris, na França. Seu livro Estética da Fotografia: perda e permanência, publicado na França em 1998, traduzido em 10 países, entre eles o Brasil [Ed. Senac, 2010], é obra de referência para o estudo da fotografia e das imagens. Fundador e presidente da cooperativa de pesquisa RETINA.Internacional, reunindo cerca de 200 professores membros ao redor do mundo, é professor convidado no Brasil, Chile, China, Estados Unidos, Malta, Tunísia. Editor e diretor de coleções na editora Klincksieck e L'Harmattan, de Paris, coordenou e publicou mais de 100 livros.

*Quand Lichtenstein montre un paysage,
il ne peint pas un paysage,
mais une image de paysage.
Et moi ce que je fais,
ce sont toujours plus ou moins
des images d'images.
[...] C'est une réflexion sur les images.*
Christian Boltanski¹

Boltanski a raison : images d'images chez Lichtenstein et chez lui.

Mais est-ce propre à Lichtenstein ? Non. À un premier niveau d'analyse, on pourrait dire qu'un certain nombre d'artistes partent non pas de la réalité, mais de tableaux déjà existants, d'images déjà existantes, soit pour s'en inspirer, soit en étant marqués par elles, soit pour les détourner, etc... Mais, à un deuxième niveau d'analyse, il serait intéressant de se demander si cela n'est pas le propre de l'art. À savoir, non pas de peindre la réalité, mais de s'inscrire consciemment dans le monde de l'art, dans l'histoire de l'art pour peindre ou faire image en fonction de ces deux réalités – monde et histoire de l'art. Est-ce que Malraux ne disait pas déjà cela ?

Ainsi, l'artiste serait artiste quand il n'aurait plus la tâche de peindre la réalité, mais de faire image en fonction de l'art. Ce serait ce changement de pratique qui signifierait l'entrée dans l'art. Donc, l'image serait le signe de l'artisanat, l'image d'images le signe de l'art.

Faire le portrait de quelqu'un en photographie ne serait donc pas de l'art, mais de l'artisanat. Travailler une image déjà faite, celle d'un autre ou la sienne, ce serait entrer dans l'art, choisir une nouvelle posture, celle de l'artiste, choisir un nouveau type de produit, le produit artistique. Véritable révolution copernicienne à la

Kant : non plus autour de l'objet, mais autour du sujet. Le sujet créateur serait le corrélat de l'image d'images ; il ne serait plus dépendant de l'objet-réalité ; il choisirait librement un objet-image déjà intégré dans un monde. Quel monde ? Celui de l'art ou du sans-art ? Là se pose une autre question.

Peindre à partir de la photographie

Remarquons que cette peinture d'une image d'un paysage et non d'un paysage pourrait s'entendre de différentes manières.

D'abord, l'artiste peindrait non directement dans la nature un paysage, mais à partir d'une image (photographique, picturale, cinématographique, vidéo, etc.) déjà existante. Depuis que la photographie existe, cela se produit : une photo est alors une image grâce à laquelle l'artiste crée son image d'image.

La position de Baudelaire peut alors être instructive. En effet, il reproche principalement deux choses à la photographie : son réalisme et son industrie. D'un côté, par son réalisme elle risque de devenir le modèle et la norme de l'art ; elle pourrait ainsi le mettre à mort. Baudelaire pressentait déjà à la fois l'image d'image et la photographie comme surmoi esthétique de la peinture et de tout art, ennemie de tout non-réalisme, non-vérisme : « Puisque la photographie nous donne toutes les garanties désirables d'exactitude (ils croient cela, les insensés !), l'art, c'est la photographie.² » Réécoutons cette formule paradoxalement très art-contemporain de Baudelaire : « l'art, c'est la photographie. » Entre art conceptuel et art hyper-visuel. Telle est, pour le poète, l'argumentation de ceux qui utilisent la photographie pour se dispenser de comprendre

¹ Cité par Michel Nuridsany, *Métamorphoses, Tom Drahos*, Paris, Créatis, 1980, p. 13.

² Charles Baudelaire, « Le public moderne et la photographie », in *Salon de 1859*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1971, p. 1034.

et de goûter l'art ; la photographie développe et garantit leur incompétence et leur erreur sur l'art. L'histoire de l'art et des images d'images nous oblige à lire au second degré les écrits de Baudelaire, non pas comme auteur ronchon et réactionnaire (« c'était mieux avant »), mais comme celui dont l'inconscient instruit quand il donne la parole à son adversaire.

D'un autre côté, par son industrie la photographie, pour le poète, devient la concurrente de l'art et risque de l'étouffer. Autant elle est utile pour le voyageur, le naturaliste ou l'astronome - elle est « le secrétaire et le garde-notes de quiconque a besoin dans sa profession d'une absolue exactitude, jusque là rien de mieux³ » (depuis plus d'un quart de siècle tout artiste contemporain digne de ce nom est archiviste et garde-notes !) -, autant la photographie est nuisible quand elle prétend concurrencer l'art : « L'industrie, faisant irruption dans l'art, en devient la plus mortelle ennemie, [...] la confusion des fonctions empêche qu'aucune soit bien remplie. [...] S'il est permis à la photographie de suppléer l'art dans quelques-unes de ses fonctions, elle l'aura bientôt supplanté ou corrompu tout à fait, grâce à l'alliance naturelle qu'elle trouvera dans la sottise de la multitude. [...] S'il lui est permis d'empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute de son âme, alors malheur à nous.⁴ » Nous verrons dans un moment comment justement l'imaginaire peut être l'allié de la photographie. Mais, pour Baudelaire, la photographie est l'ennemie de la poésie et du rêve : avec elle, la technique remplace l'âme de l'homme.

En fait, Baudelaire cantonne la photographie au statut de faiseuse d'images, images qui pour-

ront servir bien sûr pour le sans-art, pour l'artisanat et l'industrie, mais aussi pour les arts qui feront alors – ô surprise ! - des images d'images : « Il faut donc qu'elle rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie qui n'ont ni créé, ni suppléé la littérature.⁵ » La photographie n'est en rien un art, mais une simple technique matérielle de reproduction ; ne pas le comprendre contribue « à l'appauvrissement du génie artistique⁶ » et développe le narcissisme de la masse. On ne peut être plus critique à l'égard de la photographie.

Mais, par cette critique, Baudelaire fonde une pratique particulière, celle d'images d'images, et ce, paradoxalement en art.

L'image puissance deux

Mais il y aurait une deuxième lecture possible de la phrase de Boltanski : une lecture inverse. La photographie d'une œuvre d'art déjà réalisée : la pratique de l'art puissance deux⁷.

Avec une œuvre d'art, la photographie peut opérer comme avec les phénomènes visuels : elle peut non seulement l'enregistrer, mais aussi, à partir d'elle, faire une photo qui soit elle-même une œuvre d'art, non pas parce qu'elle serait la fidèle réplique de l'œuvre de départ - la photographie n'est jamais fidèle, mais toujours métamorphosante -, mais parce qu'elle peut créer une image, à savoir ici une image d'image quand l'œuvre de départ est une gravure, une peinture, un film, une vidéo, voire même une statue, une architecture, etc.

D'ailleurs, le droit ne s'y trompe pas quand il

⁵ *Ibidem*, p. 1035.

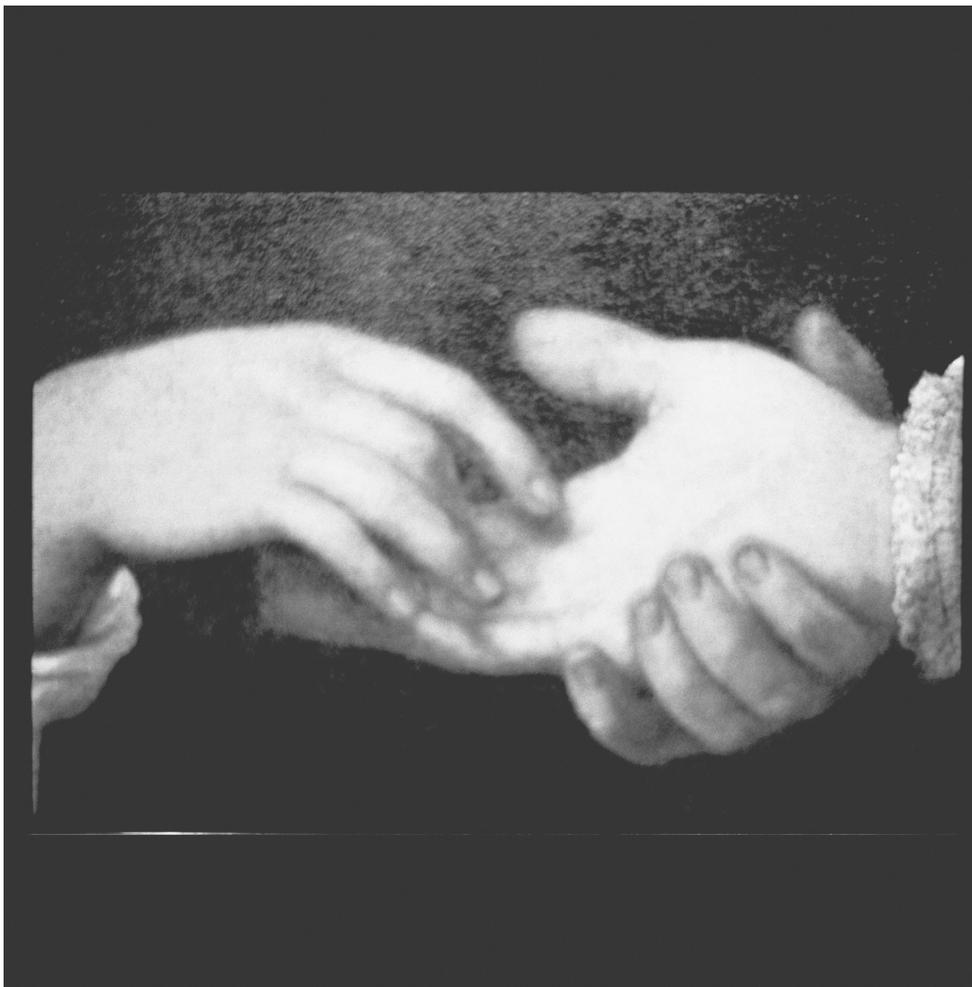
⁶ *Idem*.

⁷ Cf. François Soulages, *Esthétique de la photographie*, 1998, Paris, Armand Colin, 2017, ch. 12.

³ *Ibidem*, p. 1035.

⁴ *Ibidem*, pp. 1035-1036.

Bruno Zorzal,
Sans titre 12, in
Nous les voisins
de Pier Paolo,
2016



parle du droit à l'image : l'image est alors à la fois l'image physique et l'image au sens métaphorique, comme quand on parle de « l'image d'une entreprise ou d'un produit ». En conséquence, le concept d'image doit être enrichi : il faut non pas en rester au sens purement matériel, mais prendre en compte aussi les sens donnés par l'image poétique, l'image idéologique, l'image métaphorique, l'image littéraire, l'image psychique, etc. Ce sont tous ces sens qu'il faut intégrer dans le concept d'images d'images, qui est alors beaucoup plus riche que l'on croit ; pour l'artiste, les possibilités de modalités de création sont

alors immenses.

C'est en cela et pour cela que nous pouvons dire que la photographie est un *art puissance deux* : elle joue notamment avec le point de vue du photographe, avec le cadrage de la photo et avec le choix des paramètres photographiques. Un écart infini peut d'ailleurs séparer l'œuvre de départ et l'œuvre d'arrivée, à savoir la photo créée : telles sont la force et la valeur de la photographie. En photographiant une autre œuvre d'art, le photographe l'interprète et ainsi crée à son tour par cette réception créatrice. C'est aussi de cette manière que son œuvre s'inscrit dans

l'histoire de l'art - sa création étant engendrée par une autre création.

L'image puissance deux est donc le corrélat de l'art puissance deux.

Photographier une œuvre d'art

Mais qu'est-ce que photographier une œuvre d'art ? L'analyse que fait André Malraux est décisive. Ainsi, dans *Le Musée imaginaire*, il montre combien la photographie métamorphose ce qu'elle vise : la peinture ou la gravure photographiée n'est plus reçue comme elle l'était dans son lieu d'origine, ni comme elle l'est au musée : elle est, écrit Malraux, « dans un monde différent de celui du musée⁸ » ; déterritorialisée, décontextualisée, elle n'est plus la même. Ainsi, avec la photographie, un détail secondaire – le *punctum* – peut prendre de la valeur et engendrer une nouvelle réception, plus riche que la précédente, en tout cas toute autre, comme avec cette image d'image de Bruno Zorzal.

La photographie non seulement transforme la réception d'une œuvre, mais, de plus, rapproche les œuvres entre elles et instaure des liens là où jusqu'à maintenant il n'y en avait pas : cela est dû au travail de l'artiste photographe qui prend les photos et à celui qui les présente en les mettant en rapport de façon particulière et en les interprétant selon son point de vue : il les contextualise autrement ; d'où l'intérêt capital du concept opératoire d'image d'image pour tout commissaire d'exposition, pour tout faiseur de livres et de produits multimédia articulant des images déjà faites, pour tout récepteur.

Malraux met l'accent sur la richesse à la fois de la prise de vue, du travail de présentation et du travail du négatif - plus tard, ce sera le travail de la matrice numérique : « La photographie

en noir et blanc 'rapproche' les objets qu'elle représente, pour peu qu'ils soient apparentés. Une tapisserie, une miniature, un tableau, une sculpture et un vitrail médiévaux, objets fort différents, reproduits sur une même page, deviennent parents.⁹ » Une nouvelle géographie des arts remplace alors l'histoire de l'art ; par l'image d'image, la photographie devient le cœur de l'art, car elle peut contenir, à sa manière, tous les arts visuels, même ceux des images-mouvement. Elle fait unité articulatoire des arts, à sa manière : c'est ce que redoutait Baudelaire, c'est ce que comprend Malraux ; c'est ce que goûtent les artistes qui pratiquent l'image d'image.

Les conséquences sont importantes : « Les œuvres perdent leur échelle, écrit Malraux. C'est alors que la miniature s'apparente à la tapisserie, à la peinture et au vitrail. [...] La reproduction délivre leur style des servitudes qui le faisaient mineur.¹⁰ » La photographie transforme le monde de l'art, au point de modifier totalement la réception d'une œuvre d'art et de métamorphoser un art mineur en art majeur et de transformer le commissaire en créateur : « L'agrandissement fait de certains arts mineurs, depuis longtemps étudiés comme tels, des rivaux de leurs arts majeurs.¹¹ » Le travail de présentation des photos modifie en effet notre réception des œuvres : les détails, la grandeur, le style, la classification des arts, tout est changé. Avec la photographie, l'œuvre d'art peut appartenir à deux mondes : le monde réel où elle est née, celui que le musée réel tente de restituer, et le monde irréel où elle est métamorphosée et devient photographique, celui que le musée imaginaire peut instaurer ; ce « monde irréel qui le prolonge [...] n'existe que par la photographie.¹² » Conséquences capitales

8 André Malraux, *Le musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1965, p. 110. Le texte de 1965 est légèrement différent de celui de 1952, car il a été remanié et complété en 1963.

9 André Malraux, « Le Musée imaginaire », *op. cit.*, 1952, p. 19.

10 *Ibidem*, p. 20.

11 André Malraux, *Le Musée imaginaire*, *op. cit.*, 1965, p. 94.

12 *Ibidem*, p. 110.

pour l'artiste, le commissaire et même le récepteur : ils deviennent « comme maître et possesseur » (Descartes) de la situation. Et cela d'autant plus fortement avec internet et le *online*.

Les arts fictifs

En conséquence, la photographie crée des *arts fictifs*¹³ ; comme art puissance deux, elle crée de nouvelles œuvres, comme si elles appartenaient à un art fictif. L'image d'image nous fait passer du réalisme à la fiction, du mimétisme à la création : l'art devient adulte et relativement autonome, justement dans la mesure où, paradoxalement, il dépend d'autres arts et d'autres œuvres, où, paradoxalement, l'image dépend d'autres images et s'impose comme images d'images. Plus précisément, il acquiert une autonomie par rapport à la réalité au prix d'une dépendance par rapport à l'art, même s'il est en rupture avec l'art, en transgression, en séparation : la transgression est toujours un problème de filiation et de dépendance, ce qui relativise toute transgression. Et, par la fiction, l'image d'image entre dans l'imaginaire, celui de l'artiste, celui du commissaire, celui du récepteur : le temps du récit peut alors advenir.

Malraux comprend très bien ce que l'on peut lui objecter : « Expériences de revues spécialisées ? Sans doute, mais faites par des artistes, pour des artistes, et non sans conséquences.¹⁴ » Plus que toute pratique, celle d'image d'image est celle de l'artiste et de l'art ; c'est elle qui fait se déployer l'art, au point que « parfois, les reproductions d'œuvres mineures suggèrent de grands styles disparus ou possibles.¹⁵ » Le photographe est alors artiste, pleinement artiste. Avec lui, de nouveaux arts apparaissent et sont

inventés, des styles naissent, tout devient grand, noble et majeur. La notion d'« art fictif » désigne cette réunion, par la photographie, d'œuvres qui sont, dans leur essence, totalement différentes ; ce regroupement photographique fait qu'elles sont alors reçues comme appartenant à un même art ; or ce même art n'est pas réel, mais une fiction produite grâce à la force de la photographie. Mais cette fiction est réelle ; en conséquence, l'art fictif est réel, et ce, grâce à l'image d'image. Ainsi Malraux met bien l'accent sur le fait que la photographie engendre la fiction – il est de l'ordre du « ça a été joué¹⁶ » – et non la reproduction – le « ça a été » barthésien dont l'art, ici, se débarrasse. C'est parce qu'elle peut induire en erreur ou en fiction que la photographie peut être un art, et non parce qu'elle serait mimétique. En fait, ces arts fictifs peuvent être reçus soit comme de nouveaux arts, soit comme des sous-ensembles de l'art photographique : la remarque est capitale, car on peut ainsi comprendre de deux manières l'art-contemporain. C'est parce que la photographie est un art de la fiction, de l'image d'image qu'elle intègre en elle les arts fictifs.

Non seulement la photographie par sa pratique d'images d'images réunit tous les arts, mais surtout elle les intègre en elle, elle s'en nourrit : rien ne peut échapper à la photographie – la vie quotidienne, le sans-art, comme les arts, les paysages comme les portraits, etc. La photographie opère non seulement un premier déplacement du sans-art à l'art, mais aussi un second des arts et du non-art à l'art. Tout peut devenir photographique ; tout peut générer une image d'image, car tout peut devenir image ou être pris comme image, eu égard à l'agrandissement opéré précédemment du concept d'image. La photographie est l'art de cette totalité qu'elle

13 André Malraux, « Le Musée imaginaire », *op. cit.*, 1952, p. 22.

14 *Idem*.

15 *Idem*.

16 François Soulages, *op. cit.*, Ch. 2.



peut métamorphoser dans un même mouvement en fiction (photographique) et en art (photographique). Ainsi, avec la photographie, la question de la réception est deux fois posée : d'abord, comment une photo est-elle reçue ? Puis, comment la photographie est-elle déjà une réception particulière - des phénomènes visuels, mais surtout des autres arts ? C'est cette double réception qui explique ce double déplacement fondamental.

C'est pour les mêmes raisons que l'image d'image peut sortir de l'histoire pour accéder à l'éternité du musée et à l'omnitemporalité du récepteur. Ainsi, avec la photographie qui est image d'image, toute œuvre devient actuelle. La photographie actuelle rend ainsi actuel tout art, qu'il soit contemporain ou non : la notion d'actualité a donc pour corrélat celle d'omnitemporalité.

Avec la photographie, une coupure radicale s'installe dans l'histoire de l'art et l'histoire des hommes en général : nous pouvons recevoir les images de toutes les œuvres d'art. Universalité et fiction caractérisent cette réception ; ainsi pouvons-nous connaître les artistes réels et les « sur-artistes imaginaires¹⁷ », auteurs, grâce à la

¹⁷ *Ibidem*, p. 22.



photographie, des images d'images, des œuvres des arts fictifs.

La photographicité, Bernard K est

Par des voies diff erentes, des photographes ont montré, par leurs œuvres, que la photobiographie peut être un prétexte, un moteur à création et engendrer soit des légendes du photographe, soit des critiques de la photographie, en tout cas, des images d'images ; sa fonction n'est plus tant la vérité du passé que la réalisation d'une œuvre à partir d'une autre image. Ou, plus exactement, c'est tout à la fois les deux : superbe exemple de l'esthétique du «   la fois ».

Image d'image ? Reconstruction du passé ? Construction de l'œuvre ? La photographie s'y prête ; l'artiste s'y engouffre : «  a se murmure. On ne sait pas d'où ça vient, et on ne sait pas quand,  a re-murmure,  a ressouvient, ça se souvient. On y revient. Re-photographier c'est photographier. » écrit K est¹⁸ : re, re, re, re, est-ce suffisant pour re-construire ? En tout cas, ça l'est pour faire image, images d'images, pour faire œuvre.

¹⁸ Bernard K est, *J'aurais temps aimé ! Aux frontières d'Argenton*, Paris, L'Harmattan, collection RETINA.CRÉATION, 2015, p. 3. Voir dans ce livre le chapitre de cet artiste et celui de Sophie Armache Jamoussi qui lui est consacré.

Le travail de Køest est, en effet, pour la problématique de l'image d'images, un des plus lucides, efficaces et remarquables : il enregistre la remise en question du sujet photographiant-photographié, il fonde le sujet photographique et il indique que la véritable autobiographie en photographie est peut-être celle de l'humanité toujours menacée du pire ; nous passons alors du sans-art à l'art pour rejoindre le questionnement existentiel et éthique. En effet, Køest approfondit le problème de l'image d'image avec son livre *J'aurais temps aimé ! Aux frontières d'Argenton*¹⁹, notamment, en articulant images photographiques et images poétiques : « On s'amuse avec (l'histoire). Avec ses bribes, des cubes à placer dans le bon sens pour que se précise l'image qui contient d'un coup tout le récit. [...] Le photographe, époux naïf de ce qu'il croit être son sujet, habitué des illustrations immédiates, se prend à l'évidence pour un conteur. De toute sa bonne foi, il a pris le risque d'é luder le drame.²⁰ »

Le problème de l'image d'image d'une histoire personnelle est rejoué et déjoué : de l'air neuf arrive sur la photographie, sur l'image et sur le sujet. Car le sujet n'est pas sage comme une image, le créateur nous l'apprend par la tension entre images, images d'images et mots. L'image d'image du sujet est alors belle et rebelle : elle travaille les frontières, toutes les frontières : celles d'Argenton, celles de l'argentique et du numérique, celles du deuil impossible. Celles – plus temporelles que spatiales – entre Conlie, Argenton et Manosque : tripléité de l'existant ou bien de l'existence ?

L'existence ? La rattraper ou la vivre ? La reconstruire ou la créer ? C'était le problème de Rimbaud, poète de l'image d'image, poète d'une

nouvelle poésie ; Køest le travaille à sa manière : « C'est pareil qu'une première fois que nous ne pouvons raconter parce qu'elle nous dépasse. La surprise est perpétuelle et appelle donc une sur prise de vues. La vie est une vue quotidienne, et intime.²¹ »

Car l'image d'image de la vie est le problème de tous, mais particulièrement ici à la fois du vivant (ou de celui qui a vécu) et du photographe ; c'est l'expérience de l'irréversible et de l'inachevable. « La vie est-elle vraiment irréversible ? Et pourquoi pas, on retourne bien un film ? Et la photo ? On peut la regarder par derrière, enfin on essaye. C'est dingue ça, de se sentir toujours en retard sur l'événement, de toujours lire le journal de la veille.²² » Or l'articulation de l'irréversible et de l'inachevable, c'est la photographicité, qui se révèle ainsi être le cœur de l'image d'image : on photographie toujours deux fois, d'abord en faisant la matrice numérique, le négatif ou la plaque, ensuite en l'exploitant pour faire la photo, qui est donc dans son essence même déjà image d'image, de même que nos souvenirs ne sont que des souvenirs de souvenirs.

Et le concept d'après-coup, offert par la psychanalyse, semble une clé : « L'après-coup – un concept – résistera lui aussi. Pourquoi n'aurais-je pas le droit de le matérialiser, ce pont-là qui relie ce jour-là à celui-ci : au premier plan devant la barque sur la photo, je prends – presque – la place du sujet.²³ » Avec l'image d'image, Køest travaille l'esthétique de l'après-coup. Ce n'est pas tant l'image ou le « moi » que le temps qui œuvre pour Køest et son œuvre : rôle du souvenir, du passé perdu et retrouvé, du charme d'une époque révolue qui nous rappelle nos rêves autour de Proust. Le temps fait passer les photos du sans-art à l'art, de l'image à l'image d'image.

19 *Op.cit.*,

20 *Ibidem*, p. 5.

21 *Ibidem*, p. 8.

22 *Ibidem*, pp. 8-11.

23 *Ibidem*, pp. 40-41.

Parfois même, pour d'autres photographes, comme pour Lartigue, le papier jauni ou les autochromes désuets sont des agents de la mise en œuvre à leur tour et à leur manière ; l'anecdote disparaît au profit du photographique. Avec le temps, l'œuvre se réorganise, mieux s'organise *a posteriori*. L'image d'image et l'œuvre viennent après coup, après l'art ; l'après-coup désigne, chez Freud, le remaniement d'expériences, d'impressions et de traces mnésiques « en fonction d'expériences nouvelles (et) de l'accès à un autre degré de développement²⁴ » ; ainsi, grâce à ce travail de la photo, les photos accèdent à un nouveau sens et à une nouvelle dimension, celle de l'art.

Et cela permet une vie après-coup, après tout : « Vivre en différé l'événement, je dois m'y essayer. Et ça marche presque, ce sont bien nos trois silhouettes que l'on distingue.²⁵ » Les silhouettes ou les images d'images, comme chez Modiano.

Ainsi, grâce à son livre, Koest dessine et interroge les frontières des reconstructions artistiques, car il unit images, images d'images et écrits. Il utilise des images que d'autres ont faites et fait des images d'images ; mieux, il les crée. Car il s'approprie les premières images, plus pour se réapproprier son passé, ses images d'images, son histoire que pour les reconstruire : « Qui a pris cette photo ce jour-là où Maman m'accompagnait ? *Nobody knows*. Eh ! bien, ça sera moi. Oui, je me place, je nous précède et nous suis, et clic quatre fois.²⁶ » Il est dieu créateur grâce aux images d'images. En s'installant auteur de ces images, il avance vers son moi.

C'est pourquoi son livre est un livre d'images d'images qui nous questionne justement sur

les images du moi et des images, en mettant en cause les frontières image/images d'images, corrélats des frontières (image du moi / moi de l'image) : ainsi, se forme un tout énigmatique et réflexif. Images d'images visuelles, scripturaires, littéraires, imaginaires, inconscientes. Et toujours le langage, la langue et l'écrit. Écrits qui jouent avec ces images d'images, de même que les images d'images travaillent toujours avec ces écrits.

Et ce livre est une création, jamais un recueil d'images ou d'écrits, encore moins un agrégat d'images et d'écrits, mais toujours une œuvre totale et autonome faite avec des images d'images et des mots. Et ce, en questionnant les frontières²⁷ des rêves et des images en général.

Le problème est que le sujet est non pas double, mais au moins triple... Moi, image, image du moi..., sans oublier les cris et l'écrit ; bref, image d'images d'images, etc.

Images d'images : nous sommes donc face à une réalité généralisée et un problème important.

Une réalité généralisée : il y a de plus en plus d'images d'images, que ce soit dans le monde du sans-art ou dans le monde de l'art. Dans le monde du sans-art : les images de la publicité sont retouchées pour faire d'autres images, les affiches combinent plusieurs images pour en faire une nouvelle, chacun d'entre nous fait des images à partir d'autres images, c'est technologiquement facile et peu cher. Mais cela est vrai aussi dans le monde de l'art : on connaît les collages, les photomontages, les détournements d'images, les (ré)appropriations d'ima-

24 Laplanche (J.) et Pontalis (J.-B.), *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1973, p. 33.

25 Koest, *op. cit.*, p. 40.

26 *Ibidem*, p. 55.

27 Cf. *Les frontières des rêves*, François Soulages (codir.), Paris, L'Harmattan, collection *Eidos*, série RETINA, 2015, et *L'homme qui rêve*, François Soulages (codir.), Paris, L'Harmattan, collection *Eidos*, série RETINA, 2015.

François Soula-
ges, Palimpseste
d'images 53,
Paris, 2017



ges, etc²⁸. Cette réalité différenciée doit être pensée pour des raisons anthropologiques, sociales, politiques et esthétiques.

Raisons anthropologiques, car les hommes doivent savoir ce qui se joue quand il regarde une image : est-elle une image d'image et, si oui, quelles conséquences peut-on en tirer ? Raisons sociales : qu'en est-il d'une société qui utilise les images d'images ? Le fait-elle en toute transparence ou bien s'en cache-t-elle plus ou moins ? Raisons politiques donc : quels liens y-a-t-il entre ces usages et d'un côté l'exercice du pouvoir, de l'autre le gouvernement des hommes ? Raisons esthétiques : en quoi la généralisation des images d'images transforme-t-elle

l'art et le marché de l'art ?

Boltanski a raison : « des images d'images. [...] C'est une réflexion sur les images. »

Vitoria, Brésil, le 11 septembre 2017.

44 ans après ou bien 16 ans après ?

11 septembre 1973, coup d'Etat à Santiago du Chili,

11 septembre 2001, attaque du World Trade Center à New York.

Image d'image, histoire d'histoire, répétition et différence.

²⁸ Cf. Bruno Zorzal, *Les photos, un matériau pour la photographie et Esthétique de l'exploitation photographique des photos déjà existantes*, tous les deux édités à Paris, L'Harmattan, coll. *Eidos*, série Photographie, 2017.