Les enjeux d'une génétique photographique

Monique Sicard

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/genesis/1448>

DOI : 10.4000/genesis.1448

ISSN : 2268-1590

Éditeur :

Presses universitaires de Paris Sorbonne (PUPS), Société internationale de génétique artistique littéraire et scientifique (SIGALES)

Édition imprimée

Date de publication : 15 avril 2015

Pagination : 11-31

ISBN : 978-2-84050-992-9

ISSN : 1167-5101

Référence électronique

Monique Sicard, « Les enjeux d'une génétique photographique », *Genesis* [En ligne], 40 | 2015, mis en ligne le 28 mars 2017, consulté le 16 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/genesis/1448> ; DOI : 10.4000/genesis.1448

Les enjeux d'une génétique photographique

Monique Sicard

Les expositions de photographie se multiplient, les salons attirent des foules innombrables, les scientifiques de toutes disciplines font un usage quotidien des images photogéniques (nées de la lumière) et malgré cela, le domaine reste marqué d'une forme de méconnaissance. Certes, des anthropologues, des historiens, des philosophes, des sémiologues, des historiens de l'art ou de la photographie ont développé des méthodes et des concepts visant à prendre en compte à leur juste valeur les enjeux cognitifs, sociaux, culturels des photographies, mais ce n'est qu'à une date récente que l'enseignement de la photographie et son histoire se sont imposés en France au sein des universités, le plus souvent en relation avec l'histoire de l'art.

Un déficit théorique

Le champ souffre encore d'un déficit théorique. Le milieu critique limite souvent ses analyses à l'œuvre exposée, publiée, négligeant la dynamique de création. Il est vrai que les opérations de tri, de sélection, rendent les analyses délicates : elles caractérisent pourtant les pratiques photographiques modernes, argentiques ou numériques, où le nombre des prises de vue excède amplement celui des œuvres achevées.

Nous proposons de retracer ces processus de création afin de mieux les comprendre. Nous prendrons appui sur les traces matérielles laissées par la pratique des auteurs-photographes. Lorsque cela sera possible, nous pratiquerons des entretiens, nous réaliserons des documents filmiques et photographiques.

L'entreprise sera délicate, toujours imparfaite car l'accès aux archives n'est guère aisé, mais elle vaut la peine d'être tentée. Il en va d'une approche systémique, d'une création photographique dont la reconnaissance comme pratique artistique eut longtemps grand mal à s'imposer. Rappelons que la première galerie photographique française ne s'est ouverte que dans les années 1970 et que le marché de l'art n'a pleinement inclus la photographie et la reconnaissance de ses auteurs que dans les années 1980.

Celle que nous nommons, par facilité, « la » photographie, invention majeure née de la première moitié du XIX^e siècle, a très tôt diffusé au sein d'un vaste public. Naviguant dans les premiers temps dans d'incertaines terminologies, sous les noms d'héliographie,

de daguerréotypie, voire de photographie¹, elle s'est peu à peu cantonnée à cette dernière appellation. Elle a plus tard ouvert la route au cinéma, à la vidéo, aux images numériques.

L'image projetée dans les chambres noires photographiques obéit aux règles de la perspective albertienne des architectes et des peintres de la Renaissance. De ce fait, pour le regardeur, la plus grande partie des photographies s'inscrit dans une continuité de la représentation. Cela ne devrait pas masquer la prodigieuse rupture culturelle que constitua l'arrivée des images photogéniques. À l'instar de la perspective albertienne, la projection photographique conféra une vigueur nouvelle au dialogue entre art et science. Elle fit communiquer des domaines très divers du savoir. Comme la première, elle déplaça les modalités de la perception, du jugement, de la mémoire. Mais surtout, affectant profondément l'expérience phénoménologique, le fait photographique marque aujourd'hui de son empreinte directe ou indirecte l'ensemble des activités humaines.

Pour une science des genèses photographiques

Il manquait une approche qui réintroduirait l'amont de l'œuvre, le projet, les processus ; une analyse qui redonnerait leur importance aux matrices (positifs directs, négatifs, fichiers numériques d'origine), porterait une belle attention aux archives (négatifs, planches-contacts, albums, tirages intermédiaires, carnets et notes de terrain, textes d'accompagnement, etc.) invitant dès lors à leur protection. Car trop de collections photographiques furent négligées, trop de négatifs furent jetés après tirage des positifs.

L'étude des genèses photographiques, leur « science », est amenée à occuper un espace vacant. Elle prend place dans la lignée de la génétique littéraire, née à la fin des années soixante ; au voisinage d'une génétique des formes² et des arts plastiques.

La critique génétique littéraire « analyse les processus de création, s'intéressant aux tout premiers moments de la conception de l'œuvre en remontant le plus loin possible dans l'avant-texte³ ». L'étude des genèses photographiques invite, quant à elle, à se pencher sur les repérages, les déplacements, les mises en scène, les dispositifs, les gestes des auteurs, les interventions préalables à l'œuvre achevée. Elle remonte le plus loin possible dans l'avant-image, retrace au mieux les processus de création sans négliger leur part expérimentale ni l'attente et le surgissement de l'imprévisible.

Effectuer de telles analyses est un défi face à la doxa, tant l'utopie de l'anéantissement du temps, celle de sa maîtrise absolue, sous-tendent l'idéal omniprésent d'une instantanéité. La photographie tend à devenir un « instant sans réalité, un instant d'intellectuel » selon les expressions de Gaston Bachelard⁴. Ainsi ne cessent de s'opérer des réductions rassurantes évacuant toute référence technique, toute médiation, toute longueur de temps.

La plus célèbre d'entre elles reste celle qui fut opérée par le photographe Henri Cartier-Bresson, fondateur de l'agence Magnum, dans une courte préface intitulée « L'instant décisif⁵ » :

1. Dans les années 1850, le mot « photographie » est réservé aux images nées d'un négatif papier et donc reproductibles. La photographie s'oppose alors au daguerréotype, positif direct sur métal, non reproductible.

2. *Genesis*, n° 24, « Formes », 2004.

3. Pierre-Marc de Biasi, *Génétique des textes*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Biblis », 2011.

4. Gaston Bachelard, *La Flamme d'une chandelle*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1961.

5. Henri Cartier-Bresson, « L'instant décisif », *Images à la sauvette*, Paris, Éditions Verve, 1952.

Une photographie est pour moi la reconnaissance simultanée, dans une fraction de seconde, d'une part de la signification d'un fait, et de l'autre, d'une organisation rigoureuse des formes perçues visuellement qui expriment ce fait.

Parce qu'il met en question la limitation des pratiques au seul acte de prise de vue, le chercheur s'affronte à de vigoureux obstacles épistémologiques s'il veut décrire et nourrir les temps longs de la création photographique. Il fournit, de ce fait, les éléments critiques d'une survalorisation de l'« instant décisif⁶ » comme habile et géniale saisie du hasard ; comme oubli des phases préparatoires. Enfin, comme confusion entre le temps de la perception avec ceux de la conception et de la fabrication de l'image ; le tout tenant au mieux en un trentième de seconde !

Ce serait oublier qu'une photographie est un artefact, une matière lumineuse façonnée, sorte de fétiche moderne dont on sait bien qu'il est fabriqué mais que l'on fait volontiers parler au nom d'une nature. Rendre lisible ce statut d'artefact invite à rendre à leurs auteurs ce qui leur appartient : leurs rêves, leur désir de donner à voir autrement le monde, leurs gestes et leurs mouvements, leur habileté dans la maîtrise des paramètres techniques, indispensables à ces écritures de lumière.

Les témoignages des auteurs photographes sont innombrables, qui traduisent la nécessité d'une prise en compte du temps dans sa longue durée. Citons quelques phrases, choisies parmi tant d'autres :

« Il faut deux ans pour réaliser un portrait » (Marc Pataut).

« La mise en place du décor et des personnages m'a demandé une année. En vingt ans, j'ai réalisé vingt photographies » (Hsieh Chun-Te).

« J'utilisais des temps de pose d'une durée d'une heure, alors la mer semblait s'évaporer » (Jozef Bury).

« J'ai attendu neuf ans avant d'exposer les visages des prisonniers » (Philippe Bazin).

« J'étais dans les neiges d'Afghanistan, une phrase d'André Malraux m'est revenue en mémoire⁷. Après quatre ans de préparatifs, je revenais photographier la dernière caravane du Pamir » (Roland Michaud).

« Pour les gestes des personnages, il s'agit de tant de préparation que je peux parler d'antithèse de l'instantané » (Valérie Jouve).

Un récit de genèse n'est pas une science de la genèse. Il faut à cette dernière, comme à toute science, des objets, des méthodes, des concepts et des objectifs précisément définis. Le domaine est nouveau, balbutiant. Prometteur, il ne demande qu'à être approfondi.

Le dossier génétique rassemble les textes et documents préparatoires, les photographies de repérage, les carnets de terrain, les négatifs, les planches-contacts, les différents types de tirages, les livres, albums, portfolios et expositions. Mais il n'est fermé ni à la mémoire

**Des objets,
des méthodes,
des concepts,
des objectifs**

6. Voir sur ce sujet l'analyse de Christiane Vollaire, « Le mythe de l'instant décisif. L'exercice médical comme tension entre esthétique et politique », thèse de doctorat en philosophie soutenue le 6 septembre 2014, Univ. Paris VIII (Dir. Alain Brossat), p. 229-232.

7. « En descendant du Pamir où les chameaux errants blâtèrent à travers les nuages... » (voir ici même, rubrique *Inédits*).

des gestes et déplacements des photographes, ni à celle des outils et appareils (de prise de vue, de développement, de tirage, etc.), des procédés techniques, des supports et produits chimiques, celle des lieux de la création.

Les méthodes utilisées relèvent des consultations et analyses d'archives (images et textes), des enquêtes et entretiens, des films et photographies (montrant les techniques de prises de vue, les travaux de laboratoire, la mise en forme des images, la constitution des archives...). L'empirisme, la logique et l'éthique de la recherche en sont aujourd'hui les principaux guides.

Les concepts fondateurs principaux de cette science de la genèse sont ceux d'avant-image, de déplacement, de dispositif, d'image (négative, positive, latente), de trace, de document, de fiction, de chambre, de cadre, de point de vue, d'appareil, d'automatisme, de développement, de tirage, d'impression, d'épreuve, de copie, de reproductibilité, de légende, d'archive, de retouche, d'indexation... Il conviendrait de leur adjoindre ceux de création libre, de commande, de résidence.

L'analyse de ces genèses photographiques a pour objectif la reconstitution la plus complète possible des dispositifs, gestes, pratiques et étapes de la création de tirages d'art ou des fichiers qui en tiennent lieu, des albums, des livres, des expositions, des installations photographiques. Elle a pour finalité une meilleure compréhension des processus de la création photographique et de leurs enjeux.

De manière collatérale, elle invite à une autre réception des images.

Si les œuvres des auteurs photographes – c'est-à-dire des artistes engageant tout ou partie de leur vie dans la réalisation photographique – sont privilégiées dans ces recherches, elles ne sont pas les seules concernées. La méthode s'applique aux travaux photographiques d'autres professionnels, à ceux d'amateurs éclairés.

Elle concerne toute œuvre photographique des XIX^e, XX^e et XXI^e siècles. Les enquêtes excluent de fait l'entretien avec les auteurs lorsque ceux-ci ont disparu, mais il reste délicat d'opposer une génétique du contemporain à une génétique classique à l'instar des usages de la science historique. En effet, dès l'invention de la photographie, les situations créatives ont été marquées par la fulgurance des évolutions techniques. Il est difficile pour le chercheur de concevoir le même type de dossier génétique, la même démarche de pensée lorsque l'image est un daguerréotype, un négatif sur verre, un ektachrome, un fichier numérique..., lorsque la prise de vue a été réalisée avec une chambre lourde, un Leica léger, un réflex numérique... Les projets, les gestes, les opérations successives ne sont pas les mêmes. Les résultats portent ainsi, par de multiples caractères, la marque de leur époque.

Avant l'image

Cette photographie couleur (fig. 1) n'est pas seulement celle de plantes grasses poussant sous une verrière face à un océan sous ciel gris. Elle est un tirage argentique couleur contrecollé sur aluminium, de format 100 × 100 cm, fruit d'un travail de l'artiste Florence Chevallier.

Fig. 1 : Florence Chevallier, 1955, *Casablanca*, 2000 (100 × 100 cm)
© Florence Chevallier

Intitulée 1955, *Casablanca*, ce tirage est issu d'une série de prises de vue qui eurent lieu en l'an 2000 dans la ville de Casablanca, où naquit l'artiste en 1955. L'océan était bien là, mais les plantes étaient mortes ou s'étaient développées ; la verrière du grand hôtel avait rouillé depuis l'indépendance du Maroc et le départ des colons.

Cette photographie a été publiée dans un livre portant le même titre, 1955, *Casablanca*⁸, avec une quarantaine d'autres images réalisées au même moment, dans le même lieu.

Interrogée⁹, Florence Chevallier situe le début du travail un an avant la prise de vue, lors de la visite d'une exposition parisienne sur l'architecture de Casablanca. Insistant sur la valeur du voyage comme dispositif créatif, elle met en cause l'idée d'instantanéité :

[...] ce déclic, ce microgeste d'une si courte durée est seulement possible par le déplacement d'un corps dans le monde. [...] c'est grâce à une expérience corporelle de longue durée que nous avons des saisies photographiques de courte durée¹⁰.

Les photographies de la plage d'Aïn Diab à Casablanca sont apparues étrangement vides aux critiques :

Il plane un silence éloquent sur ce groupe de photographies, comme si ces piscines vides, ces réverbères, ces plantes vertes, ces flaques d'eau endormies au milieu des rochers n'existaient que pour eux-mêmes, sans se soucier de celui qui est passé ou qui repassera par là¹¹.

8. Florence Chevallier, 1955, *Casablanca*, Paris, Filigranes Éditions, 2003.

9. Entretien avec Florence Chevallier réalisé le 25 septembre 2013 par Laragh Sheridan Horn, inédit. Documentation ITEM (CNRS-ENS).

10. Laragh Horn, « Matérialités photographiques : une étude génétique de l'œuvre de Florence Chevallier », Mémoire de Master, ENS, 2014, p. 41.

11. Entretien avec Laragh Horn, *op. cit.*

Les commentateurs se sont lancés dans des analyses psychanalytiques et hypothétiques. Ils ont simplifié les processus créatifs, sous-estimant leur complexité, ignorant les étapes de la genèse de l'œuvre marquées pourtant par des épurations et des ajouts importants. Or, les entretiens conduits avec l'artiste, l'analyse de ses archives nous apprennent que les photos de la plage d'Aïn Diab ont été réalisées par confrontation avec les anciennes images de l'album de famille.

J'avais avec moi un petit dossier de photographies de famille, dans lequel on me voit en maillot de bain avec ma grand-mère devant le plongeur, dans lequel on me voit avec mes parents – pas mon père, mais ma mère¹².

Cet album, complété par l'ensemble des photographies non retenues par Florence Chevallier, constitue la palette photographique de l'œuvre finale. Les prises de vue, dit l'artiste, ont duré dix jours pleins au cours desquels il s'agissait de faire « *énormément* de photos, *énormément* ». Elle voulait, reconnaît-elle, photographier « les jeunes gens du pays ». Ils jouaient au foot sur la plage. Mais la sélection sur planche-contact l'a finalement conduite à ne conserver que les lieux vides de toute présence humaine. Ces processus de tri, d'abandon, de regroupement, sont riches de sens. L'élaboration de séries joue en effet un rôle important dans la construction d'un regard d'auteur.

Ignorer ces démarches préparatoires peut conduire à s'interdire l'accès à certaines dimensions de l'œuvre. Pire, cela mène parfois au contresens. Ainsi les œuvres de plasticiens-photographes sont-elles parfois reçues comme les manipulations d'un logiciel (Photoshop) quand elles résultent de longs voyages, de mises en scène complexes, de lourds travaux de transformation d'un espace... D'autres artistes, qui se plaignent d'être victimes des tentations numériques de leurs visiteurs, se voient obligés d'ouvrir leurs chantiers, d'exposer leurs carnets de dessin, de repérages, leurs textes préparatoires, leur chambre photographique. Il s'agit d'apporter la preuve des corps et des matérialités de la genèse.

Rien ne dit que les photographies non retenues par Florence Chevallier resteront à l'état de planches-contacts. Nombreux sont les artistes contemporains qui recyclent ces images qu'ils avaient délaissées dans un premier temps. Ainsi s'exprime l'artiste :

Il existe aussi des pans entiers de travaux laissés de côté, qui semblent appartenir à une autre histoire que celle qui se déroule dans le cours principal de l'œuvre, des photographies secrètes, hors temps, en creux. Elles ne sont pas moins « réussies », juste un peu décalées, nous laissant perplexes : des images qui ont soutenu notre attention, notre désir, un certain temps, et qui restent en suspens, jusqu'au jour où quelqu'un les réclame, et demande à les voir, se met à les aimer et à les exposer¹³.

Il serait illusoire cependant de penser que seuls des choix personnels guident le regard de l'auteur. 1955, *Casablanca* est un travail professionnel et technique né de la longue expérience de l'artiste. On y décèle une belle connaissance des esthétiques, des genres et des registres propres à la photographie d'art, révélés par une grande maîtrise technique. L'analyse génétique tend à prendre la mesure des enjeux esthétiques propres à l'époque.

12. *Ibid.*

13. Florence Chevallier, 12 septembre 2013, Espace Jemmapes, 116 quai de Jemmapes, 75 010 Paris. Texte d'introduction à l'exposition du 25 octobre au 21 janvier 2014.

Elle ne s'oppose pas à une démarche diachronique mais, à l'inverse, s'insère pleinement dans une histoire de la photographie.

Si l'avant-texte est un concept central des recherches génétiques sur la littérature, l'attention est ici logiquement portée sur l'avant-image. Elle se définit comme une suite de tentatives, d'essais et de retours en arrière en vue de parvenir à un résultat, que celui-ci ait été prévu dans sa totalité ou que seules aient été prises en compte les conditions de réception d'un hasard.

Cette avant-image est constituée par les étapes matérielles de la réalisation d'une photographie, d'une série, d'un ouvrage, d'une exposition... Elle inclut les différents objets photographiques (négatifs, diapositives, planches-contacts, tirages de travail, de presse, d'exposition, images utilisées dans des montages), les textes (carnets de terrain écrits sur le vif, journaux intimes, textes plus tardifs, entretiens enregistrés du vivant de l'auteur), les instruments (appareils de prise de vue, d'éclairage, de développement ou de tirage, d'agrandissement...). Les lieux et milieux de la création importent (ceux de la prise de vue, ceux du développement et du tirage, ceux de la postproduction...). Ils font pleinement partie du dossier tant leurs caractéristiques conditionnent l'écriture « photo-graphique », tant ils sont susceptibles de fonctionner comme facteurs de l'énonciation.

Pour bien des auteurs, les étapes préalables à la prise de vue constituent des phases plus importantes que la prise de vue ou le tirage. Ce sont les voyages, les repérages de terrain, les recherches documentaires, la mise au point d'un projet. Pour Jean-Michel Fauquet, ce seront des dessins et le façonnement d'objets en carton ondulé. Pour Georges Rousse, celui de lieux en déshérence :

Ce qui est décisif est donc à la fois l'image de la photographie et la position du corps dans l'espace. L'architecture est, pour moi, comme une pâte à modeler que je façonne comme j'en ai envie, et, souvent, selon des préoccupations qui me sont personnelles. [...] la photographie est plutôt une contrainte [...]. Ainsi, en Italie, j'ai réalisé une série d'images intitulée « les Embrasures ». On y voit un espace entièrement peint en rouge, mais ce n'est pas seulement l'espace devant l'appareil photographique qui a été peint en rouge, c'est le lieu tout entier. Je n'ai fait cela que pour moi-même car il n'y avait pas de public, personne ne venait dans cet endroit. Je voulais vivre l'expérience de la couleur totale¹⁴.

Si, pour une génétique littéraire, le texte peut constituer un point d'aboutissement relativement bien identifié, retracer les processus de la création photographique oblige à fixer un terme, même provisoire, à l'activité des auteurs photographes ; s'agit-il d'une unité biographique, d'une image, d'une série photographique, d'une exposition, d'un livre, d'une œuvre écran, de l'œuvre entier ? Il arrive qu'une même image figure au sein de différents projets, que l'auteur reconstitue des collections qui font sens en puisant dans ses archives, quitte à bouleverser la chronologie du travail, à modifier les légendes.

La méthode d'investigation reste à élaborer dans une large mesure. Si le travail relatif aux genèses photographiques implique de retracer la naissance d'une œuvre plastique de

14. « Entretien avec Georges Rousse », ITEM [en ligne], mis en ligne le 5 septembre 2011 : <www.item.ens.fr/index.php?id=577815>.

L'avant-image

type photographique, il ne se limite pas à cela. Il reste animé d'une réflexion permanente sur ses objets, ses méthodes, les imperfections, les problématiques et les enjeux de ses reconstitutions.

L'adhérence du référent

L'analyse génétique des images photographiques ne se limite pas à identifier ni même à interpréter leur référent – ce qu'elles figurent ou représentent – mais elle prend en compte le médium dans sa totalité. Percevoir ainsi le signifiant photographique¹⁵, le comprendre dans l'élan de la création d'une image, requiert un entraînement, des compétences. Cela exige de s'arracher à l'observation exclusive de l'objet figuré pour se tourner vers tout ce qui fait signe, informant l'acte de façonnement lui-même.

Or le référent – le mot est emprunté au vocabulaire de la linguistique – barre l'accès du regardeur aux enjeux et pratiques de la création.

Ainsi s'exprime Roland Barthes dans *La Chambre claire*¹⁶.

On dirait que la Photographie emporte toujours son référent avec elle, tous deux frappés de la même immobilité amoureuse ou funèbre, au sein même du monde en mouvement : ils sont collés l'un à l'autre, membre par membre, comme le condamné enchaîné à un cadavre dans certains supplices : ou encore semblables à ces couples de poissons (les requins, je crois, au dire de Michelet) qui naviguent de conserve, comme unis dans un coït éternel.

Pour un non professionnel des supports photographiques, il est difficile mais non impossible de prendre en compte les effets symboliques des formats, des écrits figurant au dos ou dans les marges des images, du grain, du contraste et des dégradés de gris, du cadre, de la profondeur de champ, de la vitesse d'exposition, de l'ouverture du diaphragme, de la focale utilisée, du papier de l'album, de la qualité du tirage, du contre-collage, de l'encadrement, de l'accrochage, de la mise en page...

De fait, un objet photographique cristallise, grâce à tous ces paramètres, les processus de sa propre création. Il constitue ainsi, par lui-même, une remarquable mise en abîme. Les restaurateurs de photographies d'art le savent qui sont tenus de comprendre et reconstituer les étapes de fabrication avant de proposer des stratégies de restauration et de préservation.

Prendre la mesure du signifiant, ce n'est pas ignorer les émotions du créateur ni les approches sensibles des regardeurs, mais plutôt comprendre comment les auteurs les font naître, à l'aide de quelles postures, quels gestes, quels outils, quels dispositifs, en abandonnant quelles traces, en déposant quelles archives.

Peu nombreux cependant sont encore les théoriciens à prendre pleinement en compte le caractère matériel des photographies. Les œuvres, cependant, ne sauraient être réduites à l'état de doubles analogiques, d'empreintes exactes, d'outils d'enregistrement dont seule importerait la valeur indicielle, dans une grande confusion entre l'image mentale et l'image matérielle.

15. L'expression est utilisée par Roland Barthes dans *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Éditions du Seuil, 1980.

16. *Ibid.*, p. 17.

La langue anglaise effectue la distinction, mieux que la nôtre. W.J.T. Mitchell¹⁷ donne sans nuances mais clairement les clés d'une meilleure compréhension :

Vous pouvez accrocher une *picture*, mais vous ne pouvez pas accrocher une *image*. La *picture* est un objet matériel, une chose que vous pouvez brûler ou abîmer. L'*image* est ce qui apparaît dans une *picture* et survit à sa destruction.

La dénomination d'« image fixe » pour caractériser une photographie prête elle-même à confusion. Elle en masque la dynamique, laissant entendre qu'une photographie n'est que l'enregistrement frontal d'une réalité posée là, face au photographe.

Or, tout bouge dans la création photographique. En témoignent les parcours et déplacements des auteurs, leurs danses autour des scènes à photographier, leur passion pour la saisie du mouvement, les gestes et les enthousiasmes qui préludent intentionnellement au choix d'un cadre, à celui d'un point de vue. Les œuvres sont des objets façonnés, parfois infiniment remaniés, non de simples images. Et sur cette distinction fondamentale repose, comme une empathie, la compréhension des passions photographiques.

L'étude des gestes du photographe reste héritière d'une histoire qui relégua longtemps l'objet photographique au simple statut d'image, lui ôtant une partie notable de sa valeur. Dès l'annonce de l'invention, en 1839, l'image argentée apparut comme le fruit d'un processus magique, sans durée, sans technique.

Le botaniste Jean-François Turpin fit partager son enthousiasme aux académiciens des sciences¹⁸ :

Nous sortîmes de l'atelier presque magique de M. Daguerre fortement préoccupés de tout ce que nous venions de voir et du sentiment particulier que nous avons éprouvé. Nous étions dans une position physique et morale dont nous cherchions à rendre compte. Ce que nous avions ressenti était tout autre chose que ce que fait éprouver la vue de nos salons d'exposition et de peinture. En y réfléchissant quelques instants, nous nous aperçûmes bientôt que la différence entre ces deux sensations était due à ce que l'une des productions appartenant presque entièrement à la nature, tandis que l'autre était toute de convention, toute de fabrication humaine [...].

Les photographies, « nées sans la main de l'homme », furent reçues comme les outils irremplaçables de l'accès à l'objectivité par des scientifiques alors maîtres d'un pouvoir symbolique bien supérieur à celui des artistes. La légitimation de la valeur probatoire des images domina très longtemps la scène savante.

Nicéphore Niépce lui-même, alors qu'il voyait enfin l'aboutissement de longues et laborieuses années de recherches sur la fixation de l'image formée au foyer de la chambre noire, insistait sur le caractère spontané de la création de ses héliographies :

**Ancrés
dans une histoire**

17. W.J.T. Mitchell, *Iconologie : image, texte, idéologie*, trad. M. Boidy et S. Roth, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. « Penser/Croiser », 2009, p. 21.

18. CRAS [Compte rendu de l'Académie des sciences], 13 avril 1840.

La découverte que j'ai faite et que je désigne sous le nom d'héliographie, consiste à reproduire *spontanément*¹⁹ par l'action de la lumière, avec les dégradations de teintes du noir au blanc, les images reçues dans la chambre obscure²⁰.

Et cependant, de 1806 à la mort de l'inventeur, en 1833, plusieurs centaines de lettres, souvent signées de Nicéphore, supportent le récit de la création de la première épreuve photogénique. Elles s'adressent notamment à son frère Claude qui habitait l'Angleterre. Ces manuscrits à l'écriture soignée, quasiment sans ratures, ponctués d'humour, émaillés de citations latines et d'expressions populaires révèlent un expérimentateur attentif, modeste, passionné, doué de grandes qualités éthiques et, par bien des aspects, héritier des Lumières. Ayant chaque fois trop à dire pour la surface impartie par la feuille de papier qu'il pliait en deux avant de tremper sa plume dans l'encre, il remplissait les bas de pages et les marges de *post-scriptum* généreux, remontant ainsi de la dernière à la première page. Il ajoutait parfois un feuillet intermédiaire. Pliant de nouveau l'ensemble en deux, afin que le papier serve d'enveloppe, il écrivait en toute hâte l'adresse de l'expéditeur, scellait le tout d'un cachet de cire et courait vers la grand-route de Paris confier le tout à la malle-poste.

L'attention portée aux mots, la précision des descriptions sont l'un des atouts de ces récits, véritables *ekphrasis* de l'image héliographique. Ainsi, de 1816 à 1824, Nicéphore n'a cessé d'œuvrer en vue de parvenir à la réalisation de la vue, devenue célèbre, de la cour de sa ferme du hameau du Gras, non loin de Chalon-sur-Saône. À force de patience, il parvint à surmonter les deux difficultés principales : la réalisation d'une image positive où les zones éclairées apparaissent claires et non sombres, la fixation de ces images. Sa correspondance témoigne des essais, des difficultés techniques, des erreurs, des attentes, des enthousiasmes, des drames de la vie, des succès et du désastre financier terminal. Elle est, en soi, l'extraordinaire analyse critique d'une genèse qui devait par la suite ouvrir la voie de la réalisation de toutes les images « photo-graphiques » du monde.

Les scientifiques du XIX^e siècle contribuèrent à la négation des processus créatifs en s'exclamant, contre toute évidence : « L'image et l'objet sont tout pareils ! » ou « C'est la nature qui parle d'elle-même ! » La remarque référait à une nouvelle forme de causalité – une genèse – située aux confins de l'art (*technê*) et du hasard (*tuchê*). Fait extraordinaire : quelque chose d'extérieur à l'être humain fabriquait un objet technique ! Des bouleversements d'ordre philosophique relatifs à cette *provenance des choses* si chère aux présocratiques, accompagnait la naissance des images photogéniques. De ce congé donné au labeur, à la sueur, naquit l'émerveillement qui conduisit à nier l'existence de phases antérieures successives, alors même qu'elles avaient été le fruit de tant de combats, de tant de victoires sur l'obstacle.

Vers la fin du siècle s'accrut la négation des temps longs du processus. Elle fut concomitante de ce que François Brunet nomme « la révolution Kodak²¹ ». Alfred Stieglitz

19. Souligné par N. Niépce.

20. Joseph Nicéphore Niépce, « Notice sur l'héliographie », Manuscrit autographe, Chalon-sur-Saône, 1829, BnF, département des Estampes et de la Photographie. Visible sur Gallica (<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8593641q>>).

21. François Brunet, *La Naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2000.

protesta : « Le comble fut atteint lorsqu'une firme inonda le marché avec un appareil à main très ingénieux et la proposition "Appuyez sur un bouton, nous ferons le reste !" ». »

L'industrialisation de la photographie eut pour conséquence le déclin des expérimentations, l'abandon des archives, la méconnaissance de l'effet des formats, des supports, des qualités de tirage et d'impression ; enfin, la dénomination sous le même vocable déceptif, « la photographie », d'objets très divers dont la singularité fut à peine remarquée.

De ces paradoxes, nous commençons peu à peu à nous remettre. Peut-être s'agit-il des effets d'un marché de l'art invitant à une fine typologie des tirages positifs... L'objet photographique décrit par Anne Cartier-Bresson²² dans ses recherches sur la restauration des œuvres prend la place de la simple image. Lui, est conçu, façonné, défini par sa propre histoire. Elle, se limite souvent à ressembler.

L'époque est favorable à ces réinsertions matérielles, préludes aux études scientifiques de genèse. En décrochant le contenu du contenant, les bouleversements numériques ont fait naître une photographie en rupture avec les usages documentaires et mémoriels qui furent souvent les siens jusqu'à l'aube du XXI^e siècle. Hans Belting parle d'une « crise de l'analogique²³ ». D'autres évoquent, peut-être trop hâtivement, la « fin de l'indicialité²⁴ ».

Peu à peu s'affaiblit la croyance innocente, voire inconsciente, dans la valeur de preuve de ces photographies artificiellement réduites à de simples transparences.

Les bouleversements numériques ont eu l'effet paradoxal de conférer un nouvel intérêt aux techniques « anciennes ».

Ainsi, l'artiste Jean-Marie Fadier, estimant que l'argentique n'avait pas révélé tous ses secrets, s'est emparé de sa collection de papiers sensibles et de produits. Abandonnant toute velléité figurative, il crée des œuvres abstraites, des « argentypes » (fig. 2), comme une philosophie expérimentale qui se construirait sur les paramètres de l'argentique. Ses photographies prennent naissance sans appareil de prise de vue, sans boîte noire, sans négatifs, sans autre thématique qu'elles-mêmes.

Pourquoi les images électroniques ne libéreraient-elles pas les images argentiques ? [...] Profitant de la fascination générale pour la nouveauté, j'ai pu conduire mes expérimentations photographiques en toute tranquillité. [...] L'argente est issu d'une potentialité du médium argentique qui n'avait peu ou pas été exploitée mais qui préexistait. Il est né avec et par la venue du numérique ? Il lui est donc indissociable. Il enrichit la photographie, parce qu'il l'interpelle dans ce qu'elle a de plus intime : ses outils, ses usages, sa lecture²⁵.

Une époque favorable

22. Anne Cartier-Bresson, *L'Objet photographique, une invention permanente*, Arles, Actes Sud, coll. « Photo Poche », 2012.

23. Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004 (pour la traduction française).

24. André Gunthert, « L'expérience de la photo numérique », *Revue des Sciences humaines*, n° 310, « Photographie et littérature. Frictions de réel », février 2013.

25. Entretien avec Jean-Marie Fadier, en ligne : <www.item.ens.fr/index.php?id=578649>.

1. L'Aubrac, lieu de la création des œuvres

2. Découpe du papier sensible

3. Les produits : révélateur et fixateur

4. Projection directe des produits sur le papier sensible

5. Un argentype en cours de réalisation

6. Rinçage de l'œuvre dans l'eau de la rivière

Fig. 2 (1 à 7) : Jean-Marie Fadier, *Argentype n° 1798*, 2011 (médium : photographies argentiques noir et blanc ; technique : positif direct – photogrammes, sans référent ; support : Fomatone classic MG 131 Baryté Warmtone ; format : 108 × 92 cm)
Pour tous les photogrammes : © Jean-Marie Fadier

7. Une œuvre achevée

La rupture numérique est communément valorisée comme une facilité d'usage. En corollaire, une pression nouvelle s'accroît sur les auteurs professionnels : ils se doivent de devenir meilleurs encore. Ils approfondissent enquêtes et réflexions, argumentent leurs démarches, écrivent ou font écrire des textes de qualité. Les photojournalistes, hélas, prennent parfois des risques accrus. À tout cela, le spécialiste des genèses ne reste pas indifférent.

Simultanément, la frénésie d'usage que font naître les techniques numériques renforce, pour les artistes, les amateurs, les collectionneurs le besoin d'une image rare, aux dispositifs profondément pensés, aux tirages limités. Les moments sacrés de la pratique photographique, qui vont du repérage de terrain aux travaux de laboratoire en passant par le réglage de la chambre au cœur du paysage ou l'inauguration de l'exposition, peuvent être consciemment recherchés. Les auteurs interrogés par l'équipe de recherche de l'ITEM²⁶ hésitent de moins en moins à dévoiler leurs pratiques, à révéler leurs exigences, à témoigner de leurs doutes. Les engagements d'une vie dans la création photographique sont plus étudiés, plus affirmés, plus nets.

26. Équipe de recherche « Genèse des arts visuels », ITEM (CNRS-ENS).

Il est de plus en plus fréquent que les recherches en histoire de la photographie prennent en compte les négatifs, les planches-contacts, les écrits annexes, les lieux de la création, la matérialité des images. D'intéressantes analyses critiques de génétique prennent naissance, ponctuellement, ici ou là.

L'étude du *scrap book* d'Henri Cartier-Bresson²⁷ est l'une d'elle. Cet album vierge fut acheté par l'auteur à son arrivée à New York, en 1946, afin d'y coller plusieurs centaines de ses petits tirages. Il s'agissait pour lui de présenter ses travaux de manière convaincante, en vue d'une exposition au MoMA initiée par Beaumont Newhall juste avant son départ en 1946. Le *scrap book* connut une histoire mouvementée. Il fut finalement « redécouvert », remis en valeur, analysé, exposé, à la fin des années quatre-vingt. Confronté à des planches-contacts et des négatifs « resurgis » en 1968, il a permis, plus récemment, de comprendre les stratégies de prises de vue et les choix sélectifs d'Henri Cartier-Bresson²⁸. En montrant visuellement les attentes du photographe, le *scrap book* nuance fortement la notion d'instant décisif, tout au moins pour certaines des photographies de l'auteur.

La prolifération des images numériques conduit ainsi rarement, mais régulièrement, à de belles « redécouvertes par hasard » de fonds photographiques de type argentique. Reçus avec enthousiasme par les musées, comme une invitation pour les collectionneurs à enquêter sur les processus de création, des recherches de type génétique s'initient. Dès lors s'éloigne une tradition critique qui privilégiait l'usage représentatif des images. Ainsi la redécouverte par le collectionneur John Maloof, dans une salle des ventes de Chicago, de films super-8, négatifs noir et blanc et diapositives couleur réalisés par Vivian Maier dans les années soixante et soixante-dix. Ou même la belle redécouverte au Mexique des négatifs de la guerre d'Espagne qui ont commencé, eux aussi, à donner lieu à des études de type génétique²⁹.

Les textes

Les auteurs photographes des ^{xx}e et ^{xxi}e siècles ayant développé parallèlement une œuvre d'écrivain d'une certaine ampleur sont peu nombreux. Citons Gisèle Freund et, plus près de nous, Hervé Guibert, Alain Fleischer, Denis Roche. Chez eux, aucun des deux médiums n'est moins important que l'autre ; aucun d'eux n'est au service de l'autre.

Rares sont cependant les photographes contemporains qui ne portent pas une attention aiguë aux textes d'accompagnement de leurs œuvres. L'explosion du livre de photographie monographique a soutenu le phénomène. Jean-Michel Fauquet (fig. 3), Bernard Plossu ont choisi de s'entourer de nombreux écrivains. D'autres, tel Philippe Bazin, ont opté pour l'accompagnement par un petit nombre d'écrivains ou philosophes. Tous ont recherché les écrits textuels comme fondements d'une compréhension à laquelle les images seules semblaient ne pas suffire.

27. Henri Cartier-Bresson, *Le Scrap book*, Göttingen, Steidl, 2006.

28. Voir notamment Michel Frizot, « D'imprévisibles regards. Les leçons de photographie d'un scrap book », Henri Cartier-Bresson, *Le Scrap book*, op. cit.

29. Voir ici même, rubrique *Document*.

Fig. 3 : Jean-Michel Fauquet, *L'Œil du signe*, 2013 (photo argentique, 40 × 50 cm)
© Jean-Michel Fauquet

À l'opposé, nous formons l'hypothèse qu'aucun des grands écrivains du XIX^e siècle – *a fortiori* des XX^e et XXI^e siècles – n'a échappé à la photographie. Émile Zola a réalisé ce que l'on nomme, avec quelque légèreté, des « photos de famille », si nombreuses qu'elles constituent une œuvre en soi. Gérard de Nerval est parti en Orient avec son matériel de daguerréotypie. Gustave Flaubert a participé bon gré mal gré aux réalisations photographiques de son ami Du Camp lors de leur voyage en Égypte, Nubie, Palestine et Syrie. Baudelaire, Balzac se sont fait photographier par les meilleurs portraitistes. Théophile Gautier se définissait comme « daguerréotypiste littéraire » ; Victor Hugo possédait un cabinet noir dans sa maison de Guernesey ; la photographie faisait pleinement partie de l'univers de Marcel Proust ; Léon-Paul Fargue la pratiquait en amateur assidu ; Pierre Mac-Orlan fut un grand collectionneur et un critique ; Pierre Albert-Birot a réalisé des photographies de 1900 à 1919 ; les surréalistes ont préféré des pratiques ludiques et collectives ; Victor Segalen fut certainement un « poète-photographe » ; Tristan Tzara, Max Ernst, Paul Éluard se sont intéressés à la question. Plus près de nous, Jean Baudrillard, Claude Lévi-Strauss ont créé chacun leur collection, aujourd'hui éditée, exposée.

D'une manière générale, ces écrivains n'ont pas engagé leur vie dans la photographie comme ils l'ont fait pour la littérature. Ils sont devenus de bons amateurs, voire des experts sérieux, mais sont restés loin des auteurs photographes professionnels. Maxime Du Camp constitue à cet égard une exception remarquable : de tous ces auteurs cités, il fut peut-être le seul à chercher fermement à s'inscrire dans l'histoire de la photographie.

Cependant, l'imbrication des écritures textuelles et photographiques reste un passionnant objet d'étude pour les spécialistes de génétique. Photographie et littérature s'informent mutuellement lors de mécanismes coévolutifs qui restent encore à étudier.

La planche-contact

Les planches-contacts, liées aux appareils argentiques légers, de petit format, sont l'un des outils privilégiés du chercheur. Elles résultent du tirage positif par simple contact, de bandes négatives difficiles à lire sans cet artifice. Offrant une vue d'ensemble comparative sur toutes les images d'une même pellicule argentique, elles permettent à l'auteur d'évaluer la qualité de ses travaux, d'effectuer des sélections, des recadrages, de prévoir les modalités du tirage. Liée originellement aux appareils de format 6 × 6 ou 24 × 36, la planche-contact reste l'enregistrement des choix esthétiques de l'argentique nés de la légèreté des appareils de prise de vue ; elle se décline aujourd'hui sous des formes numériques.

La naissance des « bandes » contacts, dans les années trente, est corollaire de l'éloignement du concept d'image unique. Le « bande à bande » laissera bientôt place au tirage simultané de toute une pellicule, la « planche-contact » au sens strict³⁰.

Celle-ci conserve les tracés ultérieurs, au crayon gras rouge ou blanc, témoins des choix et recadrages. Pour le chercheur, elle constitue une mine de renseignements. Elle offre accès aux doutes du photographe, à ses déplacements, ses postures, aux hésitations du choix d'un point de vue, d'un cadre, à l'ajustement d'un diaphragme ou d'une profondeur de champ, ainsi qu'aux sélections finales, intentions de recadrage, sélections de tirage. Aisément manipulables, plus lisibles que les bandes négatives dont elles sont souvent issues, facilitant l'indexation, les planches-contacts et leurs dérivés numériques sont l'objet d'une attention particulière de la part des photographes. À ce titre, elles rendent compte avec finesse de leurs approches esthétiques. Que ceux-ci aient cherché, comme dit Lewis Baltz³¹, « une façon de créer qui ne repose pas sur la chance, la grâce d'un moment, mais sur l'analyse méticuleuse d'un processus », ou qu'à l'inverse ils se soient abandonnés à l'impulsion, à l'envie de conserver la trace d'un instant exceptionnel.

La sélection des photographies par l'auteur se déplace ainsi de la prise de vue vers la lecture à la loupe de la planche. Il ne s'agit là que d'un prélude au glissement des choix en direction des fichiers écrans que consacreront les outils numériques³². La série filmée *Contacts* initiée par William Klein³³ témoigne de la diversité des usages de l'objet par une trentaine de photographes.

Les planches-contacts de la photographie argentique et leurs dérivés numériques ne sont cependant pas de simples étapes intermédiaires du processus de création, mais constituent pour les auteurs une véritable pépinière, une source créative stimulante. Elles sont, selon les expressions de Gilles Mora³⁴, un « lieu générateur de nouvelles images », « la clef

30. Voir Michel Wiedemann, « La planche-contact et sa préhistoire », *Les Cahiers de la photographie*, n° 10, 2^e trimestre 1983, p. 77-82.

31. Lewis Baltz, cité par Diane Dufour et Dominique Païni, dans « Lewis Baltz, *common objects* », Exposition Le Bal, Paris, 23 mai-24 août 2014.

32. Julie Noirot, « De la genèse photographique à la photographie génétique. Le temps de la planche-contact d'après une étude du fonds Cardot-Joly », *Temporalités* [en ligne], 14/2011, mis en ligne le 15 novembre 2011 : <<http://temporalites.revues.org/1745>>.

33. William Klein, *Contacts*, vidéo 4 mars, durée 14', ARTE France, RIFF Production.

34. Gilles Mora, Claude Nori, *L'Été dernier. Manifeste photobiographique*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1983.

d'ensemble d'une œuvre », finalement « gestation et gestion de l'œuvre³⁵ », soit, ce qui la constitue, la nourrit en permanence et l'organise. Ces planches-contacts sont l'objet de toutes les attentions. L'auteur les regarde attentivement, les annote. Des années plus tard, il redécouvre là, d'un œil neuf, des merveilles jadis passées inaperçues.

Les négatifs, planches-contacts, tirages divers, textes d'accompagnement, fournissent d'infinis renseignements sur les processus de conception et de réalisation. Mais les lieux mêmes sont des aides précieuses. Les photographies sont inéluctablement, d'une manière ou d'une autre, associées aux lieux de leur création. Non seulement par l'effet indiciel, mais encore par le rôle indirect joué par la lumière et les ombres, les architectures ou les frondaisons, les variables climatologiques, les météores. L'auteur interagit finement avec les sites de la prise de vue, ceux de la chaîne de fabrication. Le site de l'exposition n'est pas neutre. Il intervient sur le choix et l'organisation des œuvres sélectionnées.

Se déplacer sur les lieux mêmes de la création peut se révéler productif. Ce n'est qu'une fois conduit sur les bords de la rivière Danshuei que le photographe taïwanais Chun-Te Hsieh a livré le sens de sa grande photographie *The Tears of Danshuei River*, mimant les gestes de sa réalisation. C'est là seulement, confrontés au paysage, que nous avons reçu l'explication de ces traces noires, à peine perceptibles, qui semblaient flotter sur les eaux boueuses de la rivière : des nageurs professionnels avaient été appelés pour figurer les corps jetés à la rivière lors des événements dramatiques du 28 février 1947. La rébellion populaire contre le gouvernement en place du Kuomintang avait alors été réprimée violemment, causant la mort de milliers, voire de dizaines de milliers de personnes.

La visite des ateliers, des laboratoires de développement et de tirage en compagnie des artistes photographes joue dans le même sens : celui des retrouvailles avec les matériaux, les métiers, les outils, les machines, les pratiques et les secrets de la création des images. La démarche de recherche mime alors les reconstitutions de crimes.

Il n'est pas indifférent, pour le spécialiste des genèses, de savoir si la prise de vue s'est effectuée à l'aide d'un appareil lourd, sur pied, ou léger ; si le tirage a été réalisé par contact, en plein air ou à l'aide d'un agrandisseur en laboratoire. Il doit savoir si l'auteur a utilisé des négatifs papier, des plaques de verre, des pellicules celluloïd ou des capteurs électroniques. Qu'elles soient intentionnelles ou non, ces orientations conditionnent les gestes des auteurs, leur rapport au monde, les écritures photographiques qui en résultent. La génétique photographique soulève la question technique, « question philosophique par excellence³⁶ ».

Dès sa naissance, l'écriture photographique fut marquée par un extraordinaire bouillonnement de procédés dont nous n'avons pas encore aujourd'hui achevé le recensement. Sont concernés non seulement les appareils de prise de vue, mais aussi les supports, les substances sensibles, les produits d'arrêt et de fixage, les techniques, outils et matériels de développement, d'agrandissement, de tirage. Ils conditionnent et orientent les

Les lieux

La question technique

35. L'expression est de Claude Nori.

36. Bernard Stiegler, *Passer à l'acte*, Paris, Galilée, 2003.

Fig. 4 : Véronique Ellena, *Natures mortes* (2008, Rome, 100 × 120 cm)
© Véronique Ellena

esthétiques photographiques sans jamais les contraindre totalement. Vilém Flusser suggère volontiers que l'instrument de prise de vue est l'outil d'une liberté retrouvée³⁷. Jouer avec ces limites irrigue, de fait, les passions créatrices. Le choix d'un appareil n'est pas anodin : les conséquences n'en sont pas seulement pratiques, mais également psychologiques et symboliques. Ainsi Véronique Ellena (fig. 4) :

[...] j'ai voulu utiliser un appareil reflex numérique 24 × 36 afin de faire des photos de repérage, comme l'on ferait avec un Polaroid. Mais quelle erreur ! ce qui devait arriver est arrivé : j'ai shooté, shooté... mille fois plus qu'avec la chambre. Je shootais trop, je perdais pied avec le temps de la photographie, le temps qui me convenait. C'est fini, je ne recommencerai plus. Depuis toujours en effet, j'utilise la chambre, je porte mes négatifs au labo. Ce moment-là est sacré, sacralisé³⁸.

La même artiste témoigne ainsi des liens qu'elle entretient avec l'appareil de prise de vue et, d'une manière générale, avec la technique :

J'aime beaucoup travailler à la chambre. J'en recense quatre raisons principales :

1. la chambre nous raccorde au passé, à ceux qui nous ont précédés et dont nous sommes redevables ;
2. elle nous installe dans la beauté. L'objet métallique est splendide ;
3. elle est hors du commun. Avec elle, je suis sûre que rien de banal n'aura lieu ;
4. elle est lourde, il faut la porter, en effectuer la mise au point. Les gestes du photographe sont importants. Ils remettent l'auteur en condition, l'obligent à prendre le temps. Lorsqu'il déclenche, c'est que quelque chose se déclenche dans son cerveau. Les gestes du réglage sont effectués comme

37. Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, Strasbourg, Circé, 2004 (pour la traduction française).

38. Entretien avec Véronique Ellena, auteur photographe, inédit, 2014, documentation ITEM (CNRS-ENS).

un rituel. Cette chambre photographique, c'est un talisman. L'autre jour, je suis allée la faire réparer, j'avais perdu un niveau qui permet de la caler horizontalement. Le décentrement vertical, horizontal ne fonctionnait plus. Malheureusement les vis remises par l'artisan étaient trop longues ; elles frottaient contre le tube de la chambre. Ce grincement, je l'ai senti dans ma chair. Je fais tellement corps avec cette chambre que la griffure de la vis m'a fait physiquement mal.

À l'évidence « la technique » ne se limite pas à un simple ajustement en vue d'une fin. Elle est une relation particulière que l'auteur entretient avec son milieu de vie et qui s'étend bien au-delà du référent même de l'image. Derrière l'appareil, le photographe n'engage pas seulement son œil mais son corps tout entier. Bernard Plossu suggérait par boutade que ses chaussures soient conservées dans un musée, puisque sans elles l'œuvre n'aurait jamais existé.

D'une manière générale, la génétique photographique propose une analyse critique du concept d'auteur. Le caractère probatoire apparent de toute photographie, l'automatisme de la prise de vue, les héritages historiques, ont pu conduire à retarder la reconnaissance des auteurs. Si les artistes professionnels intéressent à ce point les travaux des chercheurs, c'est qu'ils conduisent des réflexions approfondies sur l'écriture en images. Plus peut-être que pour toute autre pratique artistique, la création photographique implique un engagement de terrain, une immersion à vie dans un contexte, un environnement, un milieu. L'engagement photobiographique est souvent profond.

Pour Claude Nori³⁹, l'écart qualitatif entre vie et création est très réduit pour les photographes de l'argentique qui ont, généralement, fréquenté les lieux qu'ils ont photographiés :

L'ouvrage de Robert Frank, *The Americans*, emprunte ainsi sa forme aux aventures personnelles du photographe, le long de milliers de *miles* de routes, de froid, de colère qui constituèrent sa trame photographique. Aucune œuvre photographique d'importance ne peut exister sans ces ancrages de terrain. C'est la raison pour laquelle le voyage constitue une dimension majeure de la photographie.

Il y a, derrière cette « image pauvre⁴⁰ » de la photographie, autre chose que ce que nous imaginons spontanément. Et cette « autre chose » est infiniment plus vaste, plus riche. C'est une expérience de l'espace, de l'autre et de l'humanité. Une photographie ne se réduit pas à n'être qu'une empreinte, la découpe cadrée d'un monde préexistant, duquel nous n'aurions pour prise qu'une captation furtive, honteuse, haletante et frontale. Au chercheur d'enquêter, de dévoiler, de faire resurgir, de décrire, de faire savoir. Cette quête du camouflé au-delà du visible est au fondement de ses travaux.

Il arrive ainsi que certains photographes clament leur haine de l'image, celle qui ressemble et renvoie trop directement au référent. « Mon Dieu, délivrez-nous du sujet ! » s'écrie Jean-Michel Fauquet, d'une voix presque inaudible. Plus radicalement peut-être, mais moins ouvertement, un Bernard Plossu (fig. 5) pourrait le suivre sur ce terrain. Lui a pu, à l'occasion, préférer les décadrages, les horizons en bascule, les éclairs de lumière que

La haine de l'image

39. Gilles Mora, Claude Nori, *L'Été dernier...*, op. cit.

40. Collectif, *La Photographie est-elle une image pauvre ?*, *La Recherche photographique*, n° 18, Maison européenne de la photographie, printemps 1995.

laisse passer l'appareil jouet de son enfance. Pour Fauquet, ce seront les outils abandonnés du sculpteur de lumière, les lampes qui traînent, les pinces de l'atelier, bien visibles dans ses images. Ces imperfections qui font parler la photographie rendent manifeste le médium.

Et si l'un comme l'autre ne photographiaient jamais que l'acte photographique, cette photographie en train de se faire ?

L'usage désormais quasi général des outils numériques de prise de vue ou de tirage peut laisser craindre la disparition des traces. Mais les traces existent toujours. Elles changent simplement de forme. Le danger serait surtout de ne pas prendre la mesure des changements d'époque. L'évolution extrêmement rapide des procédures photographiques conduit à faire des traces matérielles, inévitablement abandonnées par les auteurs, des indicateurs de la Grande Histoire, celle de chacun, celle de tous. Une photographie dit l'époque, elle nous la révèle, presque malgré nous. Pour qui sait les observer, les comprendre, ces matérialités nées de la lumière en disent bien plus que nous ne l'imaginons sur ces procédés et processus qui leur donnèrent forme.

La singularité s'imposera face aux généralités hâtives. Les photographies prendront le pas sur « La » photographie.

La démarche est fragile, vacillante, mais elle a le mérite de générer l'émerveillement.

Fig. 5 : Bernard Plossu, *Route d'Acapulco*, 1965
(tirage argentique noir et blanc, 24 x 30 cm)
© Bernard Plossu

MONIQUE SICARD est spécialiste d'histoire et de philosophie de la photographie. Elle est, par ailleurs, réalisatrice de films documentaires et commissaire d'expositions. Chercheur CNRS, ancienne élève de l'École normale supérieure, elle dirige au sein de l'ITEM (CNRS-ENS) l'unité de recherche « Genèses des arts visuels » et codirige le programme « Photopaysage ». Elle a publié notamment « Genèses photographiques en Afrique » (revue en ligne *Continents manuscrits*, 2014) ; « Gestes et images du voyage en Orient », *Flaubert. Revue critique et génétique*, n° 12 [en ligne], 2014 ; *Arago* (Actes Sud, 2012) ; *La Fabrique du regard* (Odile Jacob, 1998).

monique.sicard@item.cnrs.fr

Résumés

Les enjeux d'une génétique photographique

L'entreprise est neuve. Il s'agit de fournir des clés théoriques pour une meilleure compréhension de la création artistique photographique, qu'elle soit contemporaine ou passée. À partir des traces matérielles abandonnées par le processus de création, le projet vise à élaborer un nouvel objet de recherche : l'avant-image et ses étapes. L'article propose les prémices d'une génétique « photo-graphique » s'inspirant de la génétique littéraire. Il en examine les enjeux. En exhumant ce temps long de la photographie si souvent passé sous silence, l'approche réintroduit la main, le geste, le corps et le « pro-jet », soit la part humaine dans l'analyse.

This is an unprecedented project. Its purpose is to provide theoretical tools for a better comprehension of creative photography, either past or present. By studying the material traces of the creative process, the project aims at developing a new research object: the "avant-image" and its various stages. This article provides the beginnings of "photographic" genetics, on the textual genetics model, and examines the issues involved. By digging up the time element in photography, so often overlooked, this approach restores the hand, the gesture, the body and the "pro-ject", that is, the human side of the analysis.

Das Unternehmen ist neu. Es handelt sich darum, die theoretischen Hilfsmittel für ein besseres Verständnis des künstlerisch-photographischen Schaffens zu liefern, und zwar sowohl für die Photokunst der Vergangenheit wie auch der Gegenwart. Ausgehend von den materiellen Spuren, welche im Schaffensprozess verworfen wurden, setzt sich das Projekt zum Ziel, einen neuen Forschungsgegenstand zu erarbeiten: das „Avant-image“ und seine Stufen. Der Artikel legt die Anfänge einer „photographischen“ Genese frei, welche sich an der literarischen Genese orientiert. Die dabei auftretenden Herausforderungen werden untersucht. Indem wir diese so oft übergangene Phase der Photographie ans Licht bringen, richtet sich die Analyse nun wieder auf die Hand, die Geste, den Körper und den „Ent-wurf“ also auf die Rolle des Menschen.

Se trata de una iniciativa nueva : brindar las claves teóricas que ayuden a comprender mejor la creación artística fotográfica, de ayer y de hoy. A partir de las huellas materiales que ha dejado el proceso de creación, este proyecto trata de elaborar un nuevo objeto de estudio: la pre-imagen y sus etapas. El presente artículo propone las primicias de una genética "fotográfica", inspirada en la genética literaria, y examina su problemática. Recuperando ese tiempo largo de la fotografía, el enfoque reintroduce la mano, el gesto, el cuerpo y el proyecto, es decir, la esfera de lo humano, en el análisis.

È un'impresa nuova; si tratta di fornire le chiavi teoriche per comprendere meglio la creazione artistica fotografica, sia contemporanea che del passato. Partendo dalle tracce materiali lasciate dal processo creativo, il progetto mira ad elaborare un nuovo oggetto di ricerca: l'avant-image e le sue fasi. L'articolo presenta gli esordi di una genetica "fotografica" che si ispira alla genetica letteraria e ne esamina le problematiche. Riesumando i tempi lunghi della fotografia, molto spesso passati sotto silenzio, l'approccio reintroduce la mano, il gesto, il corpo e il "pro-getto", ossia la parte umana nell'analisi.

O empreendimento é novo: fornecer pistas teóricas para melhor compreender a criação artística da fotografia, contemporânea ou antiga. A partir dos vestígios materiais que o processo criativo vai abandonando, o projeto visa estabelecer um novo objeto de pesquisa: a ante-imagem, com suas etapas. Este artigo propõe bases para uma genética "fotográfica" inspirada na genética literária e examina as suas implicações. Tal abordagem, ao exumar um tempo longo que, a maior parte das vezes, é passado sob silêncio, acaba por revalorizar como objeto de análise a mão, o gesto, o corpo, em suma a participação do homem.