La photographie à l'épreuve du vide

Caroline Bach

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/lcc/4299>

DOI : 10.4000/lcc.4299

ISSN : 2430-4247

Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

Référence électronique

Caroline Bach, « La photographie à l'épreuve du vide », *Les chantiers de la création* [En ligne], 13 | 2021, mis en ligne le 12 juillet 2021, consulté le 14 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/lcc/4299> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.4299>

Ce document a été généré automatiquement le 14 juillet 2021.

Tous droits réservés

La photographie à l'épreuve du vide

Caroline Bach

Introduction

- 1 La photographie est l'enregistrement mécanique d'une situation lumineuse à un moment donné (une coupe spatio-temporelle). L'acte photographique comprend aussi les choix techniques du photographe : le cadrage et le traitement de la matrice obtenue (négatif ou fichier numérique), le plus souvent sous la forme de tirage. Le vide sera ici défini comme l'absence de matière. Or, la photographie a besoin de capter un élément du réel :

elle ne semble donc pas capable de saisir l'absence de réel. Néanmoins, les photographes peuvent jouer avec le vide, en agissant sur les différents paramètres techniques qui caractérisent la mécanique photographique, interrogeant ainsi, par leurs pratiques, la substance de la photographie. À la prise de vue, ils peuvent agir sur le champ *versus* le hors-champ, sur la profondeur de champ, sur la mise au point et sur l'exposition. Une image totalement floue ou fortement sous-exposée s'est-elle vidée de son lien au réel pour devenir une image d'une autre nature ? De même, au tirage, le photographe peut choisir d'interrompre le processus ou d'agrandir l'image au point de la rendre illisible. Autrement dit, une photographie « pleine » assumerait sa fonction documentaire quand une image vide s'en écarterait. Et qu'en est-il d'une photographie non tirée, demeurée sous la forme de matrice (négatif ou positif argentique, fichier numérique), ou non visible ?

- 2 Nous ferons l'hypothèse que la mise au point de la photographie instantanée a marqué un accomplissement technique et a ouvert sur une pratique pleine de la photographie. Si le vide est défini comme l'absence de matière et si la maîtrise technique, avec l'instantané, caractérise la substance photographique, nous verrons alors comment certains photographes déploient différents *modi operandi* : la simplification, la suppression, le poinçonnage, la soustraction et la dissimulation, pour vider la photographie de cette plénitude. Nous étudierons, à travers leurs gestes et leurs démarches, le rôle de la technique et la nature des images photographiques.
- 3 C'est ainsi que nous opérerons un retour vers une pratique primitive, simplifiée, avec Yannick Vigouroux, puis analyserons la suppression de l'appareil photographique avec Adam Fuss. Ludovic Sauvage, de son côté, agit sur la matrice en la perforant. Isabelle le Minh et Pavel Maria Smejkal se réapproprient des photographes ou des clichés photographiques célèbres en éliminant des éléments dans les images. Enfin, Alfredo Jarr retire les images de notre champ de vision.

4 La mécanique photographique

- 5 La photographie est un procédé technique qui, grâce à la lumière, produit une image sur un support sensible. Cette empreinte lumineuse indique une connivence avec le réel – sa valeur indicielle. La photographie est une combinaison physico-chimique nécessitant un dispositif optique. Du fameux *Point de vue d'une fenêtre du Gras*, première photographie réalisée par Nicéphore Niépce en 1826 ou 1827 (plaque d'étain enduite de bitume de Judée, 16,5 x 20 cm), en passant par 1839 et son invention officielle par Arago, et jusqu'à nos jours, la photographie n'a cessé de se réinventer. Dès le XIX^{ème} siècle, les deux principales quêtes techniques sont de gagner en rapidité de prise de vue et de pérenniser les supports sensibles. Les années 1870 marquent un tournant dans le

développement des techniques photographiques. Jusqu'alors, l'utilisation de plaques humides (au collodion, solution de coton-poudre dans un mélange d'alcool et d'éther) et d'appareils encombrants et lourds était contraignante. Les plaques devaient être enduites et sensibilisées juste avant la prise de vue puis exposées et développées aussitôt après. Le photographe devait donc apporter toutes sortes d'accessoires et de produits chimiques. Par ailleurs, la faible sensibilité des plaques au collodion humide imposait de très longs temps de pose, et par conséquent, des sujets immobiles et immobilisés pendant un certain temps. Or, en 1871, l'Anglais Richard Leach Maddox a l'idée de remplacer le collodion par une émulsion composée de bromure de cadmium, de gélatine et d'eau, sensibilisée au nitrate d'argent, étendue et séchée sur une glace. Toutefois, le résultat présente l'inconvénient d'être moins sensible que le collodion. En 1878, Charles Bennet ajoute à la préparation de Maddox du bromure de potassium. Le gélatino-bromure d'argent ainsi obtenu permet alors de réduire considérablement les temps de pose, jusqu'à 1/1000 de seconde. Et sa mise en œuvre est beaucoup plus rapide et simple que le collodion : il s'emploie sec et peut donc être préparé à l'avance. L'instantané photographique est né.

- 6 Le gélatino-bromure d'argent remplacera aussi le papier albuminé pour les tirages positifs. Vers 1880 commence la fabrication industrielle des plaques sèches, ce qui contribue fortement à l'essor de la photographie. Parallèlement, les appareils photographiques connaissent aussi une évolution : ils deviennent plus petits, plus légers, plus faciles à transporter. En 1887, le Révérend Hannibal Goodwin découvre le moyen de plastifier le celluloid, ce qui permet de produire des films en bobine. Au même moment, en 1888, Georges Eastman lance un appareil photographique très simple, le « kodak » accompagné du célèbre slogan : « Appuyez sur le bouton, nous faisons le reste ». L'acquisition de l'instantané, renforcée par l'amélioration des appareils photographiques (plus légers et offrant de nombreuses possibilités techniques) et des objectifs (verres plus performants et traitement antireflet) ainsi que la fabrication de films en bobine, réalisent la promesse portée par l'annonce officielle du 19 août 1839 ; celle de l'invention d'un procédé mécanique capable d'enregistrer la réalité avec précision. Du côté des tirages, les supports aussi ont gagné en qualité. A partir des années 1960, le Cibachrome, procédé de tirage photographique de film positif, au rendu de très grande qualité, garantit une longue conservation des tirages.
- 7 La photographie a atteint sa maturité technique : elle produit une image pleine accomplie, au sens où elle est maîtrisée par l'opérateur et où elle porte toutes les possibilités techniques du médium photographique. Au moment de la prise de vue, le photographe dispose d'un matériel performant avec des appareils photographiques offrant de nombreuses possibilités. Il peut contrôler le temps d'exposition. Il peut changer d'objectifs, agir sur la profondeur de champ en jouant sur l'ouverture du diaphragme, régler la netteté. Il peut choisir différents types, différents formats et différentes sensibilités de film. Il peut opter pour la couleur (en négatif ou positif) ou le noir-et-blanc. Disposant d'un large éventail de possibilités techniques, le photographe fait des choix qui résonnent avec ses intentions. C'est ainsi que de l'objet qui réfléchit les rayons lumineux jusqu'au tirage ou à la projection photographique, il prend un grand nombre de décisions techniques : cadrage, choix de l'objectif (de la focale), de la vitesse et de l'ouverture, de la sensibilité de la pellicule, de la durée du développement de la pellicule et du traitement du négatif.

- 8 Par ailleurs, la photographie opère une double coupe : « la coupe temporelle » et « la coupe spatiale » comme les nomme Philippe Dubois (82-104). Elle extrait et fixe un moment, qui sera conservé comme tel. Par le cadrage et la composition, elle sélectionne et retire une portion d'espace. Elle accomplit une ponction spatio-temporelle. C'est une image-acte, une image à étapes, à leviers. De l'opérateur au spectateur se succèdent différentes étapes qui s'échelonnent dans le temps. Enfin, l'acte photographique produit une matrice – sous la forme d'un négatif ou d'un positif – reproductible théoriquement indéfiniment. Indicialité, coupe spatio-temporelle, temporalité échelonnée et reproductibilité caractérisent la photographie.

La simplification ou revenir à une pratique primitive

- 9 Au premier plan, nous apercevons deux baigneurs improbables. Plus loin, un cerf-volant tente de décoller et un groupe de promeneurs semble aller vers la mer, au loin. L'horizon est plus ou moins net, plus ou moins absorbé par le flou de l'arrière-plan. Le vignetage obscurcit les coins de la photographie. Sur une autre image en couleur, un personnage vêtu de rouge contemple la mer ; nous devinons au loin un petit bateau blanc. Il est difficile de situer la saison, il n'y pas de baigneur. Sur une troisième photographie, le parasol rouge capte le regard. La scène montre des baigneurs. Les écarts de lumière, le vignetage et les anneaux de Newton visibles à certains endroits rendent l'image atemporelle. Enfin, sur une quatrième photographie, la présence de la chaise en bois intrigue, comme le fil blanc qui traîne au sol. Les traces rouges sur le film indiquent qu'il a été voilé, c'est-à-dire que la pellicule a pris la lumière à cause du manque d'étanchéité de l'appareil-photographique. Nous apercevons trois promeneurs. D'autres images de cette série représentent des bâtiments avec des affiches qui indiquent cependant que ces photographies sont récentes. Le rendu est parfois incertain, la technique est difficile à cerner. Ces images demandent un certain effort pour saisir ce qu'elles montrent.
- 10 La série *Littoralités* comprend des photographies en couleur et en noir et blanc : Yannick Vigouroux photographie les bords de mer et les zones portuaires. Pour la réaliser, il a utilisé un appareil photographique simple et léger, l'Agfa Clack, produit par Agfa de 1954 à 1965 – un appareil pour amateur éclairé. C'est une *box* (une sorte de boîte noire avec un trou) qui accueille des films de format 120 (noir et blanc ou couleur) et qui donne des vues de 6 x 9 cm. C'est un appareil qui ne possède pas de cellule pour mesurer la lumière, qui n'a pas de diaphragme pour jouer sur l'ouverture, qui propose une mise au point fixe et deux vitesses d'obturation : 1/50 s ou la pause B. Le cadrage se fait très approximativement dans le minuscule dépoli servant à visualiser l'image. Le choix technique est significatif. L'utilisation d'une *box* est un moyen, pour le photographe, de s'alléger techniquement, de faire le vide. Le choix de Yannick Vigouroux de travailler avec ce type d'appareil n'est pas anodin : il en a en effet commenté l'usage dans *Les Pratiques pauvres, du sténopé au téléphone mobile*, co-écrit avec Jean-Marie Baldner.
- 11 Le titre de la série est emprunté au lexique de « géopoétique » de Kenneth White : pour le poète écossais, c'est la forme poétique qui nous place dans un rapport profond à la terre. La « littoralité » « enlève à la littérature son caractère trop "littéraire", redonne à l'écrit une force orale. Aussi, situe la pensée sur un littoral, à la limite des terrains habituels, face au vide » (White 17). Il s'agit de se mettre en contact avec le monde, mais

sans le figer dans des mots, sans l'alourdir par un récit qui l'enfermerait. Au contraire, il s'agit bien de suivre le monde, d'errer avec lui, de s'accorder à lui, comme la mer et la terre s'harmonisent, dans le littoral. C'est ce qu'expérimente Yannick Vigouroux avec sa *box*, en s'affranchissant des multiples décisions techniques que doit prendre un photographe, en se libérant de l'emprise technique pour s'en remettre à la rencontre entre le monde et sa *box*. C'est cette simplification qui lui permet de faire le vide :

J'aime me promener au bord de la mer avec ma *box* [...]. Je fais des photos quand cela est possible ; j'ai le sentiment que, désormais, c'est en réalité le monde que je laisse entrer dans la boîte qui prend lui-même l'image. De ce parti pris de lâcher prise résultent ces vues intemporelles et immatérielles. Je ne crois pas à la vérité du document. Selon moi, le document ment toujours, l'imaginaire jamais. (Vigouroux, site du photographe).

- 12 Enfin, ce retour à une pratique primitive de la photographie, avec ce rendu imprécis et un format de tirage limité au 18 x 24 cm voire au 24 x 30 cm, indique aussi une posture critique de la part de Yannick Vigouroux à l'égard d'une certaine pratique photographique contemporaine, s'appuyant sur l'utilisation de la chambre photographique et sur la forme-tableau. Dans les années 1990, convenant aux discours des centres d'art et au marché des galeries d'art, cet usage de la photographie devient institutionnalisé. La série *Littoralités* en prend clairement le contre-pied, proposant une « pratique pauvre » de la photographie.

La suppression ou limiter les décisions

- 13 L'exposition *Shadow Catchers : Camera-less photography* qui s'est tenue au V&A, à Londres, en 2010, rassemblait cinq « photographes » (Pierre Cordier, Susan Derges, Gary Fabian Miller, Adam Fuss et Floris Neusüss) qui ont fait le choix de produire des images photographiques sans utilisation d'appareil photographique, supprimant un grand nombre de décisions prises entre l'objet et le tirage. La mécanique photographique se trouve ainsi nettement allégée, vidée d'un moment décisif : celui de la prise de vue. Il n'y a plus d'intermédiaire entre l'objet et son image. Du procédé physico-chimique demeure principalement le traitement chimique du papier sensible. Chez Pierre Cordier, par exemple, c'est bien le processus chimique, c'est-à-dire les expérimentations qu'il effectue directement sur le papier photographique sensible, qui se trouve au centre de sa pratique. « Chimigramme » est le terme élaboré par le « photographe » pour désigner sa technique mêlant matières picturale et photographique. Adam Fuss est connu pour ses photogrammes de papillons, révélant la délicatesse des ailes et déclinant un camaïeu de bleus pour les fonds.
- 14 Un photogramme est une image photographique obtenue sans utiliser d'appareil photographique, en posant un objet sur un papier sensible et en l'exposant directement à la lumière. Le papier est ensuite développé, c'est-à-dire trempé dans trois bains successifs : le révélateur, qui va faire apparaître l'image, en développant les sels d'argent touchés par la lumière ; le bain d'arrêt, qui va interrompre l'action du révélateur et le fixateur, qui va éliminer les sels d'argent qui n'avaient pas été exposés à la lumière. Adam Fuss travaille dans sa chambre noire : il utilise même des serpents vivants traçant des ondulations sur le papier. Il passe de l'objet à l'image sans sortir de cet espace clos. Il fabrique des images photographiques sans avoir besoin du monde extérieur comme sujet perçu à travers le cadre d'un appareil photographique. C'est

presque comme si l'image se révélait toute seule, comme si la surface sensible – le papier photographique – avait directement capté le réel, sans intervention humaine.

- 15 En choisissant de réaliser des images sans l'intermédiaire d'un appareil photographique, Adam Fuss ne reprend-il pas les oppositions exacerbées par l'invention de la photographie, entre imagination et réalisme, art et industrie, évoquées par Charles Baudelaire dans « Le Public moderne et la photographie » ? Le poète français attaque la photographie, jugeant qu'elle est une « prosternation devant la réalité extérieure » et une « irruption » désastreuse de « l'industrie dans l'art » (Baudelaire 285-291). Le photographe britannique souhaite d'ailleurs que ses photogrammes ne soient pas regardés comme des photographies, mais comme des peintures. C'est-à-dire comme des objets révélés et enrichis par l'imagination, portant la singularité de l'artiste et dont l'unicité – autrement dit, la rareté – garantit la valeur. L'appareil photographique est pourtant un objet essentiel en tant qu'il vaut comme prolongement du corps du photographe lors d'une prise de vue. Élaborer des photogrammes, concevoir des images photographiques sans cet ensemble de décisions et sans l'engendrement d'une matrice originale reproductible, n'est-ce pas finalement vider le médium photographique de l'acte – porté par le déclenchement et le cadrage – qui le constitue ?
- 16 Le photogramme fait référence à l'histoire de la photographie et aux pionniers comme William Henry Fox Talbot. Talbot était un scientifique, ouvert sur de nombreuses disciplines, et ses expérimentations photographiques s'inscrivent alors dans cette démarche d'ouverture. Il expérimente d'abord le dessin photogénique, puis met au point le calotype, breveté en 1841, qui inaugure la photographie argentique : Talbot obtient un négatif, préparé à partir de sels d'argent, reproductible. En revenant aux origines de l'invention de la photographie, Adam Fuss restreint le nombre de décisions, il s'allège, il s'émancipe de la réalité et de la technique, pour résonner avec la « magie naturelle » évoquée par Talbot.

Le poinçonnage ou prolonger la matrice

- 17 L'image photographique possède la particularité d'être potentiellement transformable à l'infini. La matrice originale (négatif ou positif) obtenue après la prise de vue est riche en potentialités. Il existe une multitude de traitements, de re-traitements, de recyclages. L'acte photographique n'est pas accompli au moment de la prise de vue, il peut se prolonger indéfiniment. Et ce prolongement peut être mené par celui qui a pris la photographie, mais aussi par n'importe quelle autre personne en possession de la matrice. C'est ce que déploie Ludovic Sauvage, avec sa série *Plein Soleil* (2014), qui est un diaporama composé de 81 diapositives récupérées auprès d'un particulier et perforées à l'aide d'une poinçonneuse, soit un carrousel complet. La projection est rythmée par le son du projecteur.
- 18 Chaque image projetée est composée de deux parties : une masse circulaire et éblouissante, au centre, et le reste d'un paysage en couleur autour. Cette trouée lumineuse est intensifiée par le dispositif de projection, lequel produit un camaïeu de blancs sur le mur. Elle vibre vers le spectateur, se plaçant au premier plan, le reste de l'image se retrouve en retrait. Nous reconnaissons les motifs photographiés : bord de mer, arbres ou roches, des diapositives d'origine, bien qu'elles aient été tronquées. En trouant le film inversible, en vidant la matrice d'une partie de sa matière, ce qui

manque permet de libérer le passage de la lumière, laquelle devient l'objet de la série. Nous jetons un coup d'œil rapide aux motifs réels et reconnaissables pour nous concentrer sur les variations de blanc, le motif central prenant une dimension solaire.

- 19 La série *Le jardin des pieuvres* (2016) répond à *Plein Soleil*. C'est un diaporama composé de 33 vues : des films inversibles découpés, colorés avec des encres et projetés sur un mur préparé avec de la poudre de Mica, matière minérale qui produit un effet pailleté, givré. Ludovic Sauvage a récupéré les pastilles issues du poinçonnage des diapositives de *Plein Soleil* ; il les a trempées dans des encres colorées et ré-enchâssées dans des supports de diapositives, pour pouvoir les projeter. Ce traitement produit un rendu microscopique : des motifs se répètent, il y a des cavités et des surfaces tachetées parfois étranges. C'est un peu comme si nous voyions le monde sous lamelles. Le geste de départ, qui consiste à ponctionner un peu de matière, un geste très simple, renforcé par le jeu avec les échelles, modifie profondément les images de départ, évoquant le soleil dans la première série ou les bactéries dans la seconde.
- 20 Avec le poinçonnage (puis l'encrage), l'artiste transforme et recycle la matrice originale, laquelle, après manipulations, se scinde en deux parties. En déclinant le vide et le plein, les deux séries traitent du hors-champ, de ce qui est présent mais n'apparaît pas dans le cadre, de ce qui manque et nous invite à interpréter : nous comblons les vides pour reconstituer l'image et, à travers cette action, pour reconstituer le réel.

La soustraction ou se réapproprier les images

- 21 Isabelle Le Mihn et Pavel Maria Smejkal interrogent la photographie à partir d'images devenues célèbres, appartenant à l'histoire de la photographie et avec lesquelles nous sommes familiers. Ils retirent de ces images certains éléments caractéristiques pour produire de nouvelles images. En ce sens, ce geste pourrait être interprété comme un évidement du contenu de l'image visant à en contrarier la lecture. Grâce à ce processus, Isabelle Le Minh, avec le projet *After photography* et Pavel Maria Smejkal, avec la série *Fatescapes*, proposent une troisième présentation du réel : « La photographie est bien une re-présentation, une deuxième présentation devant nos yeux du réel transformé en image photographique. La conscience du spectateur projette sur elle son interprétation » (Verneret 33). Dans un premier temps, le réel s'est présenté ; puis il a été capté le photographe, qui l'a sélectionné par le biais du cadrage et de la composition ; enfin, Isabelle Le Minh et Pavel Maria Smejkal ont enrichi cette « re-présentation » en l'interprétant et l'ont retransformée pour offrir une nouvelle version du réel.
- 22 Isabelle le Minh s'intéresse à l'histoire de la photographie et aux caractéristiques de ce médium. Formée à la photographie argentique, elle confronte sa pratique d'origine aux changements apportés par le numérique et la circulation frénétique des images. En 2007, avec la série *Trop tôt, trop tard* (*After Cartier-Bresson*), elle efface des parties des images du célèbre photographe français Henri Cartier-Bresson. Dans *Aquila Degli Abruzzi*, (Italie, 1952) les nombreux personnages, en particulier des femmes en robes noires ont été supprimées. Il ne reste que les escaliers vides. Dans *Derrière la Gare Saint-Lazare* (Paris, 1932), Cartier-Bresson avait saisi ce personnage enjambant le sol mouillé. De nouveau, dans la version d'Isabelle le Minh, les personnages ont disparu. C'est encore plus saisissant avec *Salerno* (Italie, 1933) : l'organisation des lignes mène notre regard vers le personnage au fond, qui se tient droit, en bordure de l'ombre au sol et

ressort sur le mur blanc en arrière-plan. C'est lui qui capte notre attention. La recomposition, élaborée en 2007, montre un espace vide, où l'attention se porte maintenant vers l'ombre. Isabelle Le Minh s'est emparée de différents maîtres de la photographie argentique, mais la série à partir des photographies de Cartier-Bresson est particulièrement significative. Dès 1880, les photographes ont compris les possibilités de l'instantané et cherchent à saisir le « bon » moment. Il s'agit de savoir décider quand l'instant est important, de « se situer, en somme, par rapport à ce que l'on perçoit. Le sujet ne consiste pas à collecter des faits, car les faits en eux-mêmes n'ont guère d'intérêt. L'important c'est de choisir parmi eux ; de saisir le fait vrai par rapport à la réalité. » (Cartier-Bresson 10). Ce que le photographe français synthétisera dans sa célèbre formule « l'instant décisif ». Adéquation parfaite entre un fait et une composition visuelle, « l'instant décisif » traduit la capacité de la photographie à organiser les formes de la réalité et par le biais de cette construction, à saisir un fait à son point d'acmé. En brisant « l'organisation rigoureuse des formes perçues visuellement qui expriment ce fait » (17), Isabelle Le Minh vide le geste de Cartier-Bresson, elle le rend bien moins décisif. Les photographies ont perdu cette tension qui nous captait immédiatement et qui était générée par les personnages. C'est la présence humaine, saisie sur le vif, qui concentre l'intensité de la situation photographiée.

- 23 Isabelle Le Minh analyse aussi la nature des photographies ainsi obtenues. Le numérique a introduit une nouvelle pratique dans laquelle le fichier RAW, qui n'a pas de matérialité, est déjà une retranscription en langage binaire de l'image originale, la première qui s'est formée. Et la postproduction permet encore de nombreuses modifications. Parmi les différents formats de d'images numériques (RAW, JPEG ou PNG, pour en citer trois), le format RAW (« brut » en anglais) est un type de fichier numérique qui présente l'avantage de contenir les données directement enregistrées par le capteur du boîtier numérique : il s'apparente au négatif argentique. Tandis que le format JPEG, par exemple, contient des traitements des données par l'appareil-photographique. Avec son procédé physico-chimique, la photographie argentique établit un lien avec l'objet photographié, à travers la notion d'empreinte. Certes, les retouches, les découpages / montages ou les recadrages au moment du tirage sont possibles – c'est pourquoi certains photographes, au moment du tirage, maintiennent le bord noir autour de l'image pour garantir qu'il n'y a pas de recadrage. Mais la photographie argentique produit un négatif, qui demeure la matrice originale. Les images qui composent la série *Trop tôt, trop tard* (After Cartier-Bresson) n'ont pas de matrice originale : elles n'entretiennent plus de lien physico-chimique avec l'objet photographié. Quelle est leur nature ? La pratique numérique modifie la pratique de la photographie. Elle pose de nouveau la question du réalisme et de la technique : « Si l'image numérique est un leurre et la photographie une illusion, toutes deux participent paradoxalement à la certification du réel. Le tout est désormais de savoir si l'illusion est plus vraie que le leurre » (Verneret 21).
- 24 Avec Pavel Maria Smejkal et la série *Fatescapes*, c'est l'histoire commune qui est travaillée. L'artiste s'empare de clichés célèbres réalisés lors de grands conflits. Grâce à la retouche numérique, il les détourne en supprimant de nombreux éléments, en particulier les personnages. La photographie *Napalm Girl*, réalisée par Nick Ut au Vietnam, le 8 juin 1972, montrant une fille, nue, marchant et hurlant sur la route, a fait le tour du monde. Elle continue d'être insoutenable. Pavel Maria Smejkal a supprimé tous les personnages, il a conservé l'arrière-plan, ces nuages de fumée indiquant le largage des bombes au napalm sur le village de Trang Bang : Kim Phuc avait neuf ans et

sera terriblement brûlée. Elle sera aidée par Nick Ut et sauvée par un autre photographe présent sur les lieux, Christopher Wain, un journaliste de la chaîne britannique ITN, qui interviendra pour qu'elle soit bien soignée. Nick Ut opère une première soustraction : il recadre le cliché original pour supprimer, à droite, le photographe de Life David Burnett, qui recharge son appareil. En cela, il simplifie l'organisation de l'image : dans l'arrière-plan, on aperçoit un écran de fumée qui semble arriver sur les personnages ; puis une rangée de soldats et enfin, les cinq enfants qui fuient vers le premier plan avec, au centre, Kim Phuc. Par le recadrage, *Napalm Girl* devient une mise en scène.

- 25 La soustraction opérée par Pavel Maria Smejkal produit un autre effet : elle nous oblige à faire un effort. Les images de la série *Fatescapes* nous paraissent à la fois familières et étranges. Nous avons l'impression de les reconnaître tout en étant dérangés : nous sentons qu'il manque quelque chose. Nous cherchons à retrouver l'original, à reconstituer mentalement l'image. C'est ainsi que nous apparaissent retouchées, c'est-à-dire privées des éléments principaux (personnages, drapeaux, chars, etc.) : *Un milicien républicain mortellement touché pendant une attaque près de Cerro Muriona, Cordoue, front d'Andalousie* (1936) ou 6 juin 1944, *Omaha Beach* de Robert Capa ; *l'Installation du drapeau américain sur le mont Suribachi, île japonaise d'Iwo Jima, le 23 février 1945* de Joe Rosenthal ; *Berlin, 2 mai 1945* de Evgueni Khaldei ; *Saigon Execution (février 1968)* de Eddie Adams ou *Tank Man, place Tiananmen, Pekin, 1989* de Charlie Cole et Jeff Widener. Toutes ces photographies symbolisent un moment important de grands conflits du XX^e siècle. En fabriquant de nouvelles images (de fausses images) à partir d'anciennes (les authentiques ?), Pavel Maria Smejkal, rappelant qu'une photographie est toujours une construction du réel – « une re-présentation » – nous alerte sur notre attitude face à la valeur documentaire de la photographie et nous incite à renseigner les images photographiques, à revenir à la source, avant de les interpréter.

La dissimulation ou cacher les images pour renforcer leur présence

- 26 Alfredo Jaar, artiste chilien, soulève aussi la question de la valeur documentaire de la photographie, en particulier dans le champ de la presse. L'exposition *La Politique des images*, présentée à l'église des Frères-Prêcheurs, à Arles, en 2013, était saisissante. Jouant de l'obscurité et de l'éblouissement, avec ses tubes néon qui nous aveuglent dès l'entrée, l'installation nous plonge au cœur des images, révélant les effets qu'elles peuvent produire. La dimension théâtrale de l'exposition était renforcée par la chaleur au sein du lieu, en tout cas en juillet, rendant la visite inconfortable, ce qui avait finalement pour effet de renforcer le saisissement.
- 27 *Real Pictures* (1995 - 2012) est une installation composée de 291 boîtes noires en lin comprenant 291 photographies dont le nombre et le type d'installation varient en fonction des lieux. Sur chaque boîte a été sérigraphié un texte, en lettres blanches, qui décrit l'image contenue. Lequel indique le lieu et la date de la prise de vue, les personnes photographiées, leur âge, leurs vêtements, ce qu'ils font ; et relate parfois l'interaction entre l'artiste et l'individu photographié, comme lorsqu'Alfredo Jarr photographie Benjamin Musisi, le 29 août 1994 : « Benjamin regarde directement l'appareil, comme s'il enregistrait ce que l'appareil a vu. Il a demandé à être photographié parmi les morts. Il voulait prouver à ses amis de Kampala, Ouganda, que

les atrocités étaient réelles et qu'il en avait perçu les conséquences¹ ». Certaines boîtes sont posées à même le sol, formant un quadrillage de plusieurs colonnes et lignes. Il n'est pas possible d'accéder aux boîtes du milieu, donc de lire le texte en blanc. D'autres sont empilées, dissimulant celles qui sont en dessous. Les boîtes sont fermées. Aucune photographie n'est visible.

- 28 Alfredo Jarr s'est rendu au Rwanda en août 1994 pour tenter de comprendre ce qui se passait dans ce pays. À son retour, en regardant ses négatifs, il s'aperçoit, d'une part, que ses images ressemblent à celles diffusées en grand nombre dans la presse pour documenter la violence du monde et d'autre part, que cette violence est abrupte, souvent difficilement soutenable et que cela n'a pas de sens de la livrer ainsi. Il choisit d'enfermer chaque photographie dans une boîte. Les formes noires ainsi posées au sol évoquent des pierres tombales, entre lesquelles nous circulons. L'installation est dense et produit de la tension. Elle nous incite à agir et à réagir. Les photographies sont là, tout proches, mais absentes. Physiquement présentes, mais invisibles. Le monde est là, dans ces boîtes, mais nous ne pouvons le voir. En revanche, nous pouvons l'imaginer, le reconstituer, à partir des textes. Nous pouvons aussi convoquer notre savoir pour compléter cette reconstitution. Alfredo Jarr utilise la dissimulation pour nous forcer à voir, pour renforcer notre participation en tant que spectateur. La photographie déploie une temporalité en plusieurs étapes : l'image finale diffère de la prise de vue, laquelle a produit d'abord une image latente puis une matrice originale, puis un traitement sous forme de tirage ou de projection. Avec la série *Real Pictures*, l'artiste chilien rappelle aussi toutes les possibilités de la photographie comme outil critique d'observation et d'analyse du monde. Ce dispositif est aussi une réponse à la banalisation d'un certain type d'images. Est-il toujours possible de faire des images pour rendre compte du monde ? Est-ce que cela a toujours du sens ?

Conclusion

- 29 La photographie est liée à sa dimension technique. Ces différents *modi operandi* portent une dimension autoréflexive : ils intègrent une réflexion sur la nature même de la photographie et sur ce que signifie ce passage par un procédé mécanique. Certaines séries s'apparentent plus à une forme de recherche, comme la série *Fatescapes* de Pavel Maria Smejkal, qui nécessite de connaître les images d'origine, ou à des expérimentations, avec l'usage d'une box.
- 30 L'exposition *La Photographie à l'épreuve de l'abstraction* qui se déploie actuellement sur trois lieux (Centre photographique d'Île-de-France, Frac Normandie Rouen et Micro Onde) avec, par exemple, les photographies de Sébastien Reuzé ou de Laure Tiberghien, permet de découvrir d'autres modes opératoires. Isabelle Le Minh y prolonge d'ailleurs le projet *After photography* avec les photographies *Iphone 1*, *Iphone 2*, *Iphone 3* et *Ipad 2*.
- 31 Dans tous les cas, ce qui émerge à travers ces différents usages de la photographie, c'est la dimension magique qu'a pu conserver ce médium – dimension déjà présente dans la photographie de Niépce, *Point de vue d'une fenêtre du Gras...*

BIBLIOGRAPHIE

Yannick Vigouroux

Textes cités

Baudelaire, Charles. « Le Public moderne et la photographie ». *Écrits esthétiques*, Union générale d'éditions, 1986, pp. 285-291.

Cartier-Bresson, Henri. *Images à la sauvette*. Éditions Verve, 1952.

Dubois, Philippe. *L'Acte photographique*. Nathan, 1990.

Verneret, Gilles. *Le Discours sur la fenêtre*. Éditions Loco, 2020.

Vigouroux, Yannick. <http://yannickvigouroux.fr/fr/accueil.html>. Consulté le 05 septembre 2020.

White, Kenneth. « Lexique géopoétique ». *Poésie* 98, octobre, n°74. http://geopoetique.nt2.ca/dictionnaire/l_ Consulté le 05 septembre 2020.

Références des photographies citées

Niépcé, Nicéphore *Point de vue d'une fenêtre du Gras*, in *Histoire de voir*, Photo Poche n°40, CNP, 1989, p. 10.

Vigouroux, Yannick. Série *Littoralités*, <http://yannickvigouroux.fr/fr/portfolio-35535-0-40-littoralites-2.html>

Sauvage, Ludovic. Série *Plein Soleil* : <http://ludovicsauvage.fr/plein-soleil/> et série *Le Jardin des pieuvres* : <http://ludovicsauvage.fr/le-jardin-des-pieuvres/>

Le Minh, Isabelle, <https://galeriegaillard.com/artists/144-isabelle-le-minh/works/>

Smejkal, Pavel Maria. Série *Fatescapes*, <https://www.lensculture.com/projects/80186-fatescapes>.

Jaar, Alfredo, *The Sound of Silence*, catalogue d'exposition, Kamel Mennour / Ecole supérieure des beaux-arts de Paris, 2011.

ANNEXES

Yannick Vigouroux, série « Littoralités »

Yannick Vigouroux

Yannick Vigouroux, série « Littoralités »

Yannick Vigouroux

Yannick Vigouroux, série « Littoralités »

Yannick Vigouroux

Yannick Vigouroux, série « Littoralités »

Yannick Vigouroux

Yannick Vigouroux, série « Littoralités »

Yannick Vigouroux

Yannick Vigouroux, série « Littoralités »

NOTES

1. Traduction personnelle : « Benjamin looks directly into the camera, as if recording what the camera saw. He asked to be photographed amongst the dead. He wanted to prove to his friends in Kampala, Uganda, that the atrocities were real and that he had seen the aftermath. »

RÉSUMÉS

Résumé : Une photographie vide est-elle possible ? S'appuierait-elle sur une pratique de la photographie qui minimiserait sa dimension technique ? Si le vide peut être défini comme l'absence de matière, comment la photographie est-elle susceptible de traduire cet état de vacuité dans sa substance ? Qu'est-ce qui constitue la photographie ? Le retour aux origines de la photographie et aux perfectionnements techniques permet de comprendre ce qui caractérise le médium photographique. La photographie instantanée incarne l'aboutissement de ces améliorations : elle sert de référence, assimilée à une pratique pleine de la photographie. Or, certains photographes cherchent à se libérer de cette mécanique photographique – à l'évider. Il s'agit alors d'analyser différents *modi operandi* : la simplification, la suppression, le poinçonnage, la soustraction et la dissimulation, déployés par les photographes, pour vider la photographie de cette plénitude – de cette maturité technique, analysant, à travers leurs gestes, le rôle de la technique ou la nature des images photographiques. Ces cinq modes opératoires intègrent une dimension autoréflexive.

Is an empty photography possible? Could it be based on a practice of photography that minimizes the technical link to reality? If emptiness can be defined as the absence of matter, how is photography likely to translate this state of emptiness into its substance? What constitutes photography? The return to the origins of photography and to technical improvements allows us to understand what characterizes the photographic medium. Instantaneous photography embodies the culmination of these improvements: it serves as a reference, assimilated to a full practice of photography. But some photographers are trying to free themselves from this photographic mechanism – to gut it. We will analyse different *modi operandi*: simplification, removal, punching, subtraction and dissimulation, deployed by photographers, to empty photography of its fullness, analyzing, through their ways of acting, the role of technique or the nature of photographic images. These five patterns incorporate a self-reflexive dimension.

INDEX

Mots-clés : photographie, technique, matrice

Keywords : photography, technique, matrix

AUTEUR

CAROLINE BACH

ENSAM Montpellier, falicon@wanadoo.fr