

L'œil photographique

Jean-Charles Vergne

Définitions scientifiques des organes oculaires:

Professeur Frédéric Chiambaretta, Chef du service
d'ophtalmologie au CHRU de Clermont-Ferrand

Introduction

Affirmons-le d'emblée, *L'œil photographique* n'est pas un projet fondé sur une perspective historique. Bien que la majorité des quarante artistes qui le compose soit d'ores et déjà inscrite dans l'histoire de la photographie de ces quarante dernières années, le propos n'est pas de rendre compte d'une historicité mais d'opérer, de manière transversale, un certain nombre de coupes ou de carottages géologiques dont l'objet consiste davantage à traverser et explorer quelques-uns des territoires investis par le geste photographique – notion dont il faudra définir les termes. La géographie sera donc ici préférée à l'histoire.

Il apparaît tout d'abord nécessaire de souligner le statut même de la collection photographique du Centre national des arts plastiques. Constituée de plus de 12 000 œuvres de toutes époques, elle n'en demeure pas moins la résultante de choix soumis à des critères historiques exigeants mais dépendants d'un certain nombre de contingences. La sélection opérée au sein de cette collection formidable est donc liée à une histoire qui n'est pas tant celle de la photographie que celle de la collection elle-même, tournée vers l'histoire de la photographie et de l'image tout en étant contrainte, comme toute collection publique, à opérer ses choix dans un cadre imparti (contraintes budgétaires, succession des personnalités conviées à la constituer, etc.). C'est après avoir visionné l'ensemble de ce corpus de plusieurs milliers d'œuvres que se sont dessinées peu à peu les pistes possibles pour cette exposition. Préférer la géographie à l'histoire implique de s'engager sur les territoires investis par l'image photographique à partir des particularismes de cette grande collection qui conserve autant les créations d'artistes consacrés internationalement que des photographies dont le statut est plus ambivalent, comme ces clichés rapportés de la planète Mars par la NASA ou la célèbre et problématique « Madone de Bentalha » du photojournaliste Hocine Zaourar, pour ne prendre que deux exemples.

En second lieu, force est de constater que si la photographie – historiquement positionnée entre les beaux-arts et les médias – a su s'imposer depuis les années 1970 comme genre à part

entière, quittant le statut documentaire pour accéder à la reconnaissance qu'on lui connaît, elle a longtemps fait l'objet de réticences et de rejets, tant d'un point de vue théorique que dans la perception populaire du médium lui-même. Ainsi, comme le rappelle Jean-François Chevrier, « les artistes de la génération conceptuelle utilisaient la photographie mais rejetaient l'idée d'une photographie d'art autonome »¹. En témoigne le titre d'un article paru en 1976 dans un dossier d'*Artforum* sur la photographie, « The Anti-Photographers » dont le sous-titre indiquait : « Pour tout photographe qui prétend réussir comme artiste, il y a un artiste qui court sérieusement le risque de se transformer en photographe² ». D'autre part, d'un point de vue populaire, la photographie a longtemps été considérée comme un genre mineur dès lors qu'elle se targuait de vouloir être de l'art et ce, jusque dans les commissions d'acquisitions de certaines collections publiques. Il serait à ce titre intéressant de faire l'histoire de cette défiance, de la première image de Nicéphore Niépce en 1827 jusqu'à la photographie la plus récente, en passant par le basculement de la photographie d'un statut de document-témoin à la reconnaissance artistique du médium pour lui-même. Cette défiance repose, principalement, sur la mécanique de production et de reproduction des images et sur la croyance selon laquelle tout le monde serait a priori capable de faire une bonne photographie pourvu que l'appareillage soit de qualité. Sur ce second aspect, ce qui a longtemps stigmatisé la photographie réside non seulement dans l'idée réactionnaire, encore persistante parfois, selon laquelle l'œuvre d'art doit impérieusement en appeler à un « travail », à une « technique de la main de l'artiste », mais aussi dans l'illusion qu'une photographie soit réductible à un simple geste, un geste simple, un geste simpliste, un geste idiot dans le sens le plus littéral du terme : le fameux *clac-clac* du doigt sur le déclencheur... Quelque chose se jouait et se jouerait donc là, dans un geste. Il y aurait donc un geste photographique et ce geste poserait problème, par sa petitesse, par la distance qu'il établit entre l'artiste et son sujet, et par la mécanique à laquelle il doit obéir. Comme le précise Vincent J. Stoker, présent dans les collections du CNAP et dans ce projet : « Je ne maîtrise absolument pas la photographie [...] Ma maîtrise se limite à la prise de vue. C'est qu'il faut bien comprendre la chaîne graphique. Entre le temps de la prise de vue et celui de l'exposition, trois techniciens de laboratoire photographique interviennent conséquemment pour aboutir à l'image telle qu'on la connaît sur les cimaises. Le premier développe le négatif obtenu à la prise de vue. Il révèle mon écriture dans une magie chimique qui m'échappe complètement. Le second technicien scanneuriste re-photographie mon travail de prise de vue de telle sorte que mon négatif analogique devienne écriture numérique. [...] Un troisième technicien, tireur, projette l'image numérique obtenue sur un papier photosensible. Ma maîtrise de la photographie est donc extrêmement limitée et de larges pans sombres, mystérieux et impénétrables jalonnent mon travail de photographe. En vérité, je ne fais que lancer un langage dans

1- Jean-François Chevrier, *Jeff Wall*, Paris, Hazan, 2006, p.43.

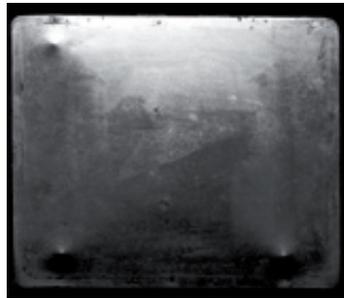
2- Nancy Foote, « The Anti-Photographers », *Artforum*, septembre 1976, p. 46-54.

une machine qui m'échappe largement et requiert le support de nombreux techniciens traducteurs spécialisés et indispensables.³»

Dans les années 1950, Henri Cartier-Bresson déclarait: «J'ai découvert le Leica, il est le prolongement de mon œil et ne me quitte plus». Il soulignait de fait la révolution technique apportée par cet appareil qui désormais permettait à la photographie d'accéder à une grande exactitude doublée d'une mobilité sans précédent, et donnait aussi une indication sur ce qui va définir plus précisément ce que l'on entend par geste photographique. Premièrement, s'il y a un œil photographique, ce n'est en aucun cas celui de l'objectif qui, mécaniquement reproduirait et enregistrerait la vision humaine. Cela semble évident mais mérite toutefois d'être rappelé car cette idée d'une «chambre» d'enregistrement oculaire est l'une des origines de la défiance envers une photographie dont la réussite se contenterait d'un geste idiot voué à produire une image du réel que n'importe qui pourrait obtenir. Regarder le monde, photographier le monde et regarder des photographies du monde sont trois choses absolument distinctes et si, parfois, la photographie nous semble si proche du réel photographié, il s'agit d'une illusion dont la première manifestation consiste dans le fait qu'une photographie est toujours le cadrage d'un ensemble plus vaste, opère toujours par soustraction en ponctionnant le réel. Photographier consiste en premier lieu à exclure et à ne conserver qu'une parcelle de ce qui est vu. L'objectif de l'appareil n'est pas un œil et l'inverse est tout aussi faux. Sur ce point, souvenons-nous de la théorie qui, au début des années 1870, voulait démontrer le caractère photographique de l'œil humain. Avec sa fameuse théorie de l'optogramme, le docteur Vernois postulait, en prolongement d'expériences menées aux États-Unis, que le prélèvement de la rétine de l'œil d'un homme assassiné pouvait permettre de «révéler» l'image de la dernière scène vue

par la victime, dévoilant ainsi la scène du crime et, peut-être, le visage du meurtrier. Cette théorie, qui n'a jamais permis de confondre le moindre assassin, met en lumière cette tentation d'assimiler l'œil à un appareil photographique et la rétine à une surface photosensible. En 1827, Joseph-Nicéphore Niépce réalise la toute première image à la chambre obscure, obtenue par l'empreinte de la lumière formée à la surface d'une plaque d'étain recouverte de bitume de Judée ayant la propriété de durcir à la lumière. Cette photographie qui aura nécessité entre douze et dix-huit heures d'exposition au soleil – d'où son nom d'héliographie – est une image prise depuis le premier étage de la maison de campagne de Niépce à Saint-Loup-de-Varennes. Cette «première photographie au monde»,

comme la nomme l'historien Helmut Gernsheim, est obtenue onze ans avant le premier daguerréotype et neuf ans avant les premiers essais à la chambre noire de William Henry Fox Talbot⁴. C'est par polymérisation de cette résine photosensible que naît cette



Joseph Nicéphore Niépce
Vue depuis la fenêtre à Le Gras
1827 – Héliographie
20,3 x 25,4 cm - Collection Harry Ransom Center et J. Paul Getty Museum

première image selon un phénomène de «persistance» qui n'est pas très éloigné de la persistance rétinienne négative: lorsque la rétine est soumise à une forte intensité lumineuse sur une durée d'exposition prolongée, les cellules photosensibles situées au fond de l'œil (les bâtonnets) se détériorent, inscrivant pendant plusieurs secondes la trace sombre de l'image observée dans le champ de vision, et c'est par la détérioration «créatrice» de la surface de bitume de Judée qu'advient la première image photographique.



Joseph Nicéphore Niépce
Vue depuis la fenêtre à Le Gras
Tirage argentique réalisé
par le Kodak Research Laboratory
(Harrow, Grande-Bretagne) - 1952
20,3 x 25,4 cm

D'autre part, ce que nous pourrions appeler geste photographique n'est pas le geste qui déclenche la prise de vue. Ce n'est pas le geste de la main, du pouce ou de l'index qui active le mécanisme. C'est un geste invisible, une tension produite par l'œil du photographe. Plus précisément, le geste photographique est sous-tendu par un devenir-photographique de l'œil. Ce geste a pris naissance conjointement avec l'invention de la photographie et, pour reprendre les propos de Walter Benjamin, «la nature qui parle à l'appareil est autre que celle qui parle à l'œil; autre d'abord en ce que, à la place d'un espace consciemment disposé par l'homme, apparaît un espace tramé d'inconscient. [...] Cet inconscient optique, nous ne le découvrons qu'à travers [la photographie].⁵» Il y a un devenir-photographique de l'œil, comme il y a un devenir-cinéma de l'œil. Dans son manifeste *Ciné-Œil*, publié en 1923, Dziga Vertov écrit: «Je suis un œil. Un œil mécanique». Par ces mots, il n'octroie pas à la caméra une toute-puissance mais affirme la fusion totale de l'œil du cameraman et de l'appareil en une seule entité. Il y a un devenir-caméra de l'œil du cameraman, et l'on note ce devenir dans la syntaxe du manifeste: «Moi, c'est-à-dire la machine, je suis la machine qui vous montre le monde comme elle seule peut le voir.» Ce devenir-cinématographique de l'œil que Dziga Vertov appelle le «ciné-œil» est une symbiose parfaite qu'il matérialise en 1929 dans *L'Homme à la caméra* par le célèbre photogramme de la surimposition d'un œil et d'un objectif (voir en page suivante).

Camille Saint-Jacques, dans un très beau texte publié en 2011 dans la revue *Beautés*, tente de cerner les caractéristiques essentielles du geste artistique: «Percevoir, choisir, prélever... en un mot: *prendre*.

4- Pour plus de détail, nous renvoyons à: Helmut Gernsheim, «La première photographie au monde», *Études photographiques*, novembre 1997, mis en ligne le 13 novembre 2002. Url: <http://etudesphotographiques.revues.org/index92.html>.

5- Walter Benjamin, «Petite histoire de la photographie», *Études photographiques*, novembre 1996, mis en ligne le 18 novembre 2002. Url: <http://etudesphotographiques.reuver.org/index99.html>. Traduit par André Gunther à partir de l'édition originale parue dans *Die Literarische Welt*, 18 septembre 1931.

3- Vincent J. Stoker, «On ne décide pas de faire de la photographie, on doit en faire», interview de Roxana Traista pour *Photographie.com*, février 2012.



Dziga Vertov - *L'Homme à la caméra*
1929

[...] « Prendre », « rendre » sont les deux termes opposés du geste. [...] Prendre et rendre ne forment qu'un même geste.⁶ » Le geste photographique, porté par un devenir-photographique de l'œil, induit une perception, induit des choix : créer un cadre, soustraire le monde extérieur au cadre, fermer le cadre ou lui conserver une certaine perméabilité avec ce qu'il ne montre pas, opérer dans un champ plus ou moins profond, placer un curseur sur

une échelle qui va du flou au net, inscrire du temps dans cet espace choisi ou exclure le temps de cet espace, donner une valeur à la lumière, etc. Ces choix permettent de prélever un fragment de réel. Ce prélèvement (cette *prise de vue*) est ensuite développé puis rendu. Le geste photographique correspond à cette tension vers un devenir-photographique de l'œil dont la fonction est de passer le réel au crible selon des finalités et des procédures diverses.

Une géographie du geste photographique reviendrait donc à tenter d'effectuer une taxinomie, un inventaire du geste photographique. Dans le contexte particulier de ce projet, cet inventaire est dépendant de la structure d'une collection. Il ne pouvait donc être que parcellaire, lacunaire, et s'effectuer au sein d'un espace suffisamment ouvert pour que, ça et là, les œuvres s'accolent – sur le mode de l'accolade –, en passant outre toute forme d'exigence scientifique, de cohérence chronologique, de généalogie, etc. Cette taxinomie consistera, pour reprendre les propos d'Éric Baudelaire inspirés des recherches de l'historien Aby Warburg, à suivre « simplement des tracés par lesquels les images sont liées » sur le mode d'une « histoire de l'art mnémotaxinomique et fragmentaire » fondée sur un montage d'images réunies par analogies thématiques et formelles. L'exposition, tout comme ce livre, se découpe en huit stations augmentées d'un prologue et d'un épilogue. Ces dix moments constituent une somme de territoires connectés les uns aux autres par les éléments indispensables à l'acte photographique que sont les organes constitutifs de l'œil humain lui-même – fovéa, macula, cristallin, point aveugle –, auxquels s'ajoutent des dimensions plus symboliques – géographie, astres, larmes, hétérotopies... Les œuvres se distribuent entre ces pôles, avec tout l'arbitraire et les limites qu'une telle classification comporte, étant évident que certaines œuvres incluses dans un thème auraient également pu être placées dans un autre. Par exemple, la photographie de Paul Graham, fondée sur une critique sociale, s'inscrit dans la première station (« Fovéa, le regard diagnostic ») bien que les choix formels auxquels elle obéit, inspirés de techniques cinématographiques, pourraient la faire figurer dans la dernière station (« Ciné-Œil »), tout comme le diptyque *The Dreadful Details* d'Éric Baudelaire, conçu dans un décor hollywoodien. De même, *Niagara Falls* d'Andreas Gursky, placée dans la partie « Hétérotopies, des regards autres » aurait pu dialoguer avec

la série de *Châteaux d'eau* de Bernd et Hilla Becher, en raison de la filiation intellectuelle du premier avec Bernd Becher qui fut son enseignant à la Kunstakademie de Düsseldorf. À l'inverse, les *Os à moelle* d'Éric Poitevin ou les mines antipersonnel de Raphaël Dallaporta ne résonnent avec les Becher ou le portrait de Thomas Ruff que sur un mode analogique, en frôlant le contresens (un contresens fécond dans les questions d'esthétique qu'il suscite), etc. Les choix opérés s'efforcent donc de regrouper les œuvres en fonction de priorités qui hiérarchisent les niveaux de lecture (l'aspect social est prédominant chez Paul Graham, le langage cinématographique est un moyen de diagnostiquer les images chez Éric Baudelaire, etc.). Le parcours de l'exposition, recomposé dans ce livre, réunit les œuvres de quarante artistes et d'une machine (la caméra embarquée de la NASA). Il forme une boucle dont le commencement et la fin sont structurés par les deux géographies (re)constituées par la photographie de tambour de Patrick Tosani et par la vue martienne de la NASA. Entre ces deux extrémités, les œuvres opèrent une traversée de quelques territoires du geste photographique, du documentaire à la fiction. Pour chacune de ces stations, la parole des artistes sera privilégiée autant que faire se peut. Certains de ces territoires ne sont que des îlots, des ponctuations intenses ; d'autres se développent sur des superficies plus vastes. Et, s'agissant d'œuvres issues d'une même collection, chacune d'elles s'accompagne d'une notice comme c'est le cas généralement dans les catalogues de collection des institutions publiques.