

Au hasard de l'objectif

Par Vincent Jacques

L'histoire de la photographie n'est pas seulement celle des images que les artistes ont voulu prendre. Elle est aussi faite de tout ce qui a surgi par hasard et de tous les questionnements sur ce que le visible révèle.

À propos de : Peter Geimer, *Images par accident. Une histoire des surgissements photographiques*, trad. G. Briche et E. Faure, Paris, Les presses du réel, 2018, 330 p., 28 €.

Dans ce livre, Peter Geimer, professeur d'histoire de l'art à la Freie Universität de Berlin, propose une histoire de la photographie au prisme de l'accident photographique, une histoire qui, selon lui, ne peut se comprendre sans aborder « l'histoire correspondante des contaminations, des perturbations et des désintégrations » (p. 53). Centrer ainsi l'histoire de la photographie sur l'accident, c'est mettre en avant ce qui surgit dans l'image, quelque chose qui échappe à la volonté et à la maîtrise du photographe. L'histoire de la photographie n'est donc pas seulement l'histoire de l'intention photographique, mais bien une histoire d'images non voulues, fruits du hasard et des accidents propres au médium photographique lui-même. Qui dit surgissement, dit aussi une approche de la photographie qui s'intéresse davantage au processus de visualisation de l'image qu'à l'image en soi (que se passe-t-il avant l'apparition de l'image, quel est son procès de fabrication, que lui arrive-t-il après ?) Il s'agit pour l'auteur de contourner les dichotomies dont les histoires et les théories de la photographie ont du mal à se défaire : subjectif/objectif, construit/réaliste, artificiel/naturel.

Accidents photographiques, entre art et science

Au lieu de commencer son histoire de la photographie par ses célèbres « inventeurs » (Niepce, Daguerre, Talbot, etc.), Geimer préfère débiter avec l'apparition d'une photographie « sans appareil, sans système optique et sans substances photosensibles » (p. 21), tel ce phénomène des « images produites par la foudre » relaté par Camille Flammarion dans *Les Caprices de la foudre* (1905) ou celui de « l'effet de la lumière sur les tissus de couleur » que rapporte Joseph Maria Eder dans *Geschichteder Photographie* (1932). Le procès photographique se comprend en amont de son « invention » comme effets physiques, destruction, pâlissement et décoloration, effets que l'on retrouvera en aval, une fois que la photographie devient le produit d'un appareil technique. Avec l'invention de l'appareil, commence une histoire de l'erreur photographique où se pose la question de savoir si la technique produit « une représentation de l'objet visé ou un reflet d'elle-même » (p. 55). En effet, c'est la nature même du médium qui tend à rendre indiscernable ce qui se manifeste dans l'image :

... l'entreprise de révélation du visible de la photographie nécessitait un ensemble d'instruments reposant si fortement sur des processus physiques et chimiques que distinguer phénomènes naturels et phénomènes techniques, faits réels ou artefacts, n'était nullement évident (p. 85)

Très tôt, on s'intéresse donc à recenser les perturbations inhérentes au procédé photographique, halos, noircissements, parasites, etc. dans le but de perfectionner la technique. Ce catalogue des accidents photographiques ouvre par ailleurs sur deux pistes que Geimer va approfondir tout au long de l'ouvrage : la perturbation comme « supplément *esthétique* » et comme « valeur ajoutée *épistémique* » (p. 82). Comme le remarque justement l'auteur, le supplément esthétique apparaît spontanément lors de la traque aux erreurs : on parle alors de « comètes », de « fleurs de givre », de « fils télégraphiques » défigurant les images. Plus significativement, des artistes s'emparent de l'accident, le provoquant ou l'utilisant dans leur pratique photographique, comme le font Nobuyoshi Araki et Sigmar Polke dont le travail est analysé. Geimer s'attarde aussi sur le cas intéressant de Strindberg et de ses photographies sans appareil¹ : entre art et science, l'écrivain est peut-être l'un des premiers à saisir « la *différence* entre perception de l'œil et capture photographique » (p. 103).

¹ En 1894, Strindberg photographie le ciel avec une plaque photosensible, sans appareil et sans objectif, qu'il laisse toute la nuit sous la voûte étoilée.

La question de ce qu'on voit dans l'image, des phénomènes naturels inconnus ou des artefacts du procédé photographique lui-même, va devenir récurrente dans de nombreuses expériences de laboratoire vers la fin du XIXe siècle. Geimer analyse ainsi la querelle autour de la « photographie des effluves » de Bernard Luys et Émile David qui prétendent fixer par l'image les différents états du fluide vital et ainsi permettre « une nouvelle forme de classification et de visualisation des symptômes pathologiques » (p. 141). La controverse n'est pas réductible à la supercherie des photographies spirites : à l'époque, on ne remet pas en cause la portée scientifique du travail des deux chercheurs, mais on questionne la lecture de leur résultat. Une autre étude de cas, « Autoportrait du Christ ou parasitage de la photographie », analyse le débat complexe autour de l'énigme du suaire de Turin. Lors de l'exposition du suaire au public en 1898, Secondo Pia le photographie pour la première fois. En développant la photographie, il s'aperçoit que le négatif offre en quelque sorte une image en positif, ce qui implique que l'image du suaire serait elle-même un négatif (dans la logique du procédé « négatif-positif », le négatif d'un négatif est positif), comme si l'image de Dieu attendait la plaque photographique pour se révéler. Ainsi, dès le départ, la controverse sur l'authenticité du saint suaire est également « une dispute sur les médiums et les arts » (p. 174). D'une part, le biologiste Paul Vignon développe une théorie du suaire comme l'auto-impression vaporographique de l'image du corps sur le tissu, une autoreprésentation du Christ due à des effets photochimiques. D'autre part, Aldophe-Louis Donnadieu, professeur à la faculté catholique des sciences de Lyon, publie une étude pour démontrer que la supposée autoreprésentation du Christ n'est qu'une autoréférence du médium lui-même, « un accident d'éclairage » lors de la prise de vue de Pia, et que la lecture de Vignon n'est qu'« une simple question d'actinisme² » (p. 215). Selon Geimer, ce débat témoigne du « dilemme épistémique » propre à toutes les tentatives de « rendre visible l'invisible » (p. 219) : la vision naturelle et la vision artificielle ne désignent pas la même chose, voir et enregistrer sont deux choses différentes, l'écart entre l'un et l'autre est irréductible, non pas un défaut, mais la condition positive des expériences. D'où l'aporie de la visualisation photographique : d'une part elle est considérée comme vraiment différente de la perception de l'œil, ainsi que plus fiable que lui (objectivité), d'autre, elle ne peut être comprise que selon les modalités de la perception humaine (subjectivité), elle doit être

² Donnadieu cité par Geimer. Actinisme : « Propriété d'une radiation électromagnétique à provoquer un effet chimique. Ce terme est surtout utilisé pour désigner la propension des différentes longueurs d'onde de la lumière à impressionner une pellicule photographique. » (<https://fr.wikipedia.org/wiki/Actinisme>)

retraduite selon un point de vue humain (la distinction objectif/subjectif maintient cette aporie, il faut donc l'abandonner).

Photographie de l'invisible ?

Les deux derniers chapitres de l'ouvrage procèdent à une critique de la vision technique (ensemble de procédés photographiques couplés à des déclencheurs automatiques, à des microscopes, télescopes, etc.) et de son corollaire, la « photographie de l'invisible ». Si la photographie est un outil utile de reproduction scientifique, elle est aussi considérée comme une « véritable méthode de recherche scientifique » (René Koehler, 1893, cité p. 234). Très vite après avoir exploré le monde visible, la technique photographique se lance dans l'exploration du champ de l'invisible. Ainsi Ottamar von Volkmer évoque-t-il en 1894 la photographie de projectiles en plein vol pour étudier leur comportement. Selon lui, on peut ainsi « fixer » l'invisible sur une image. Dans le domaine de la recherche physiologique, Étienne-Jules Marey utilise le procédé chronophotographie pour saisir et fixer le mouvement, invisible à l'œil : la photographie doit pallier la déficience des sens. Pourtant, selon Geimer, la « photographie de l'invisible » doit se comprendre comme « *production d'une visibilité*, la fabrication d'une image là où il n'y en avait aucune, ou une autre » (p. 239). Cette construction de l'artefact n'est pas pour autant un déficit, mais la condition positive pour accéder à la visibilité. La « photographie invisible », explique Geimer, ne tend pas à révéler un phénomène latent grâce à une image, mais bien à *fabriquer* une image. En outre, ce que montre cette image doit s'interpréter, ce qui n'est pas facile car il faut distinguer et isoler les faits réels des artefacts (l'image photographique est un ensemble confus de traces où il n'est pas toujours évident de dissocier le phénomène photographié des effets de la technique qui s'enregistrent par accident sur la pellicule). Il faut également se rappeler que toute interprétation se fonde toujours sur « une sorte d'obscurité structurée », pleine « d'expériences, d'attentes, ou de représentations imaginaires » (p. 247). En fait, c'est l'opposition entre visible et invisible qui n'est pas aussi exclusive qu'on a pu le croire : l'invisible n'est jamais vraiment absolument invisible, le visible n'est jamais parfaitement visible³. Comment alors expliquer qu'on soit alors attaché, aujourd'hui encore, à l'idée que la photographie fait voir l'invisible ? Selon l'auteur, c'est l'interprétation de la

³ Geimer remet ainsi en cause la rupture historique posée par Michel Frizot selon laquelle la photographie de l'invisible aurait réorganisé le champ du visible vers 1900 (p. 249).

photographie et autres instruments de vision comme « œil artificiel » qui pose problème dès le début de l'histoire des médias optiques jusqu'à aujourd'hui.

La métaphore de l'œil artificiel suggère une continuité du visible, un passage aisé de la « vision » sensorielle à la « vision » technique, mais en essayant d'établir ce passage, elle en marque le point de rupture qui nécessite ensuite de recourir à cette rhétorique pour recoller les morceaux. (p. 297)

Pourtant l'appareil technique ne voit pas mieux, ni différemment que l'homme : il ne voit rien, il produit plutôt un artefact photographique. Un artefact qui n'apporte pas la preuve de l'existence d'entités inconnues, mais qui offre un autre point de vue sur des objets connus, « une distanciation visuelle des objets connus », « une nouvelle iconographie de la vie quotidienne » (p. 256), comme le montre l'exemple de la photographie radiographique présentée par l'auteur (deux images : sur l'une, l'extérieur d'un paquet, sur l'autre les objets qui sont à l'intérieur).

« La médiation est à la fois la condition et la menace de la représentation photographique – ce qui la rend possible, tout en étant la source de son éventuelle opacité ou ambiguïté » (p. 320), affirme Geimer en conclusion de son essai⁴. En centrant son analyse sur l'appareil et sur le processus de visualisation, l'auteur réussit à écrire une histoire originale de la photographie et développe une critique importante de cette idée de visibilité de l'invisible encore présente aujourd'hui. Avec chaque photographie une image est construite *et* quelque chose surgit dans l'image : Geimer développe une belle définition de la photographie comme *rencontre*.

Publié dans lavedesidees.fr le 26 mars 2020

⁴ Notons que l'auteur dialogue avec de nombreux philosophes et théoriciens de l'image tout au long du livre, Barthes, Heidegger, Kittler, Latour, Merleau-Ponty, etc.