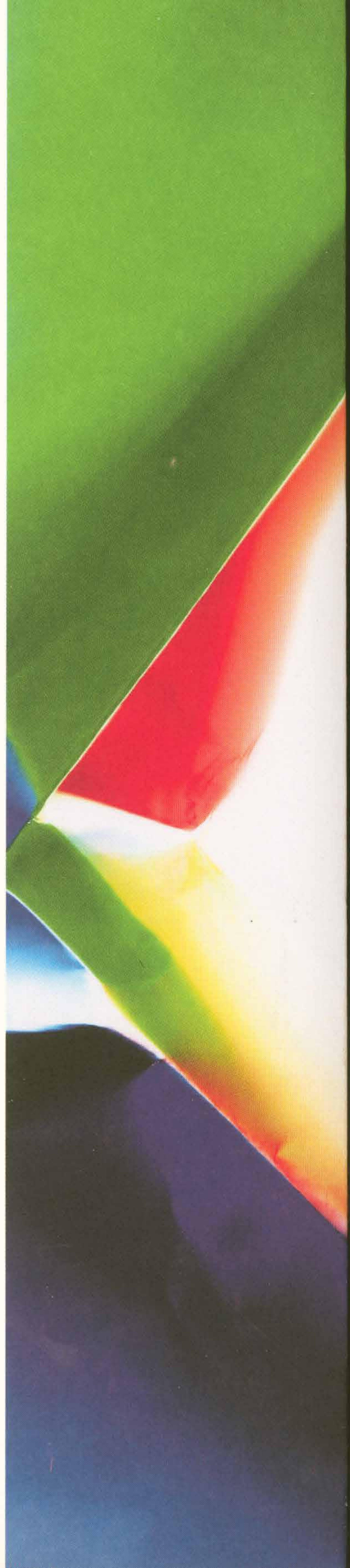


Epreuves



Bibliothèque nationale de France the(M) éditions

de la matière



Sous la direction d'Héloïse Conésa

Épreuves de la matière

La photographie contemporaine
et ses métamorphoses

propriété de Saint-Loup-de-Varennnes (1827) de Niépce – qu’il restitue en données alphanumériques. Il perturbe le phénomène d’apparition de l’image numérique au moyen de l’agrandissement des pixels. Il démystifie l’impression de continuité associée communément au cryptage digital et fait apparaître la discontinuité réelle que la matérialisation sur écran impose aux images. Son œuvre qui évoque un moment originel de l’histoire de la photographie fait acte de mémoire en entamant le transfert d’une photographie du XIX^e siècle vers l’ère digitale. La recrudescence de ces travaux attachés au concret de la photographie adossée à une esthétique du gros plan s’explique par la « crise de foi perceptive⁶ » caractéristique de l’époque contemporaine que pointe le philosophe Paul Virilio. On peut alors suggérer que c’est pour redonner un contenu et une présence à une image qui s’épuise qu’une photographe comme **Isabelle Le Minh**, en mettant l’accent sur les traces de doigts présentes sur l’écran de nos portables, démontre que l’image numérique fluide est aussi « digitale » en ce qu’elle requiert la tactilité du spectateur pour se matérialiser.

L’image labile, la matière expérimentée : la photographie entre épure et sophistication

Plusieurs approches de la labilité de l’image photographique, de son instabilité et de sa malléabilité s’affirment dans une expérimentation de la matière, de la « cuisine » du laboratoire au « menu » de l’ordinateur.

Lorsqu’elle se livre à une relecture des techniques primitives de l’histoire de la photographie s’appuyant sur les matières premières du photographique – la lumière, le papier, l’émulsion photosensible –, cette expérimentation s’ouvre à une photographie peu transformée. **Gottfried Jäger, Floris Neusüss** notamment réinvestissent ainsi la sensorialité propre au photogramme que Moholy-Nagy a défini dans *Peinture, Photographie, Film* (1925) comme modèle d’un nouvel ordre visuel et que Rosalind Krauss a aussi célébré pour sa capacité à rappeler que :

« Toute photographie est le résultat d’une empreinte physique qui a été transférée sur une surface sensible par les réflexions de la lumière⁷. »

Chez **Adam Fuss**, les spectaculaires effets de couleur résultent des interactions chimiques des pétales de fleurs apposés sur le papier Cibachrome (**ill. 10**).

Cette démarche essentialiste si caractéristique du photogramme se retrouve dans le travail numérique d’encodage chromatique, fruit de la diffraction de la lumière que mène **Ralph Samuel Grossmann** dans « *Botanica / Lumière diffractée* ». Dans « Et pendant ce temps le soleil tourne », **Thomas Paquet** (**ill. 14**) utilise le sténopé – apparu dès les origines de la photographie et très en vogue dans les années 1970 chez les représentants de l’Arte povera – afin de représenter la course du soleil, ses brûlures ou sa chaleur réconfortante et propose une expérience visuelle proche de la méditation. Une attention est aussi portée au papier ainsi qu’en attestent les « Cathédrales hermétiques » de **Laurence Aëgerter**, le polyptyque *La Couleur du noir et blanc* de **Jacques Damez** ou les révélations sur supports périmés d’**Alison Rossiter**.

Depuis le milieu des années 2010, cette expérimentation élémentaire se mâtine chez une jeune génération de photographes – entre autres **Dove Allouche, Meghann Riepenhoff, Almudena Romero, Parme Baratier** – d’une prise de conscience de la nécessité de repenser la photographie dans une harmonie avec la nature et de construire l’image avec elle. L’emploi du végétal comme matière première se retrouve dans les anthotypes d’**Anne-Lou Buzot** (**ill. 15**) qui photographie un coquelicot qu’elle a elle-même cultivé et dont elle utilise le jus des pétales pour réaliser ses tirages, maîtrisant grâce à ce « circuit court » toute la chaîne d’avènement de l’image de sa conception à sa production. L’image finira par disparaître après une exposition prolongée à la lumière et cette fugacité de la photographie rejoint la vie éphémère de la fleur. Cette mise en abyme du fond photographié et de la forme choisie pour le matérialiser est caractéristique de ces œuvres qui calquent leur essence désormais labile sur les jeux de métamorphoses de la nature. Elles en prolongent les potentialités en favorisant une « chimie naturante » à même d’agrèger la photographie au paradigme écosophique⁸ de l’art prôné par Félix Guattari et permettent de pallier la « crise de notre sensibilité au vivant » pointée par Philippe Descola⁹ et Baptiste Morizot¹⁰.

À l’encontre de ce choix d’épure expérimentale, d’autres photographes recherchent une certaine complexité dans leurs œuvres afin de déjouer la rapidité, l’uniformisation des images et la standardisation

8 Voir Félix Guattari, *Qu’est-ce que l’écosophie ?* textes présentés par Stéphane Nadaud, Paris, Éditions Lignes / IMEC, coll. « Archives de la pensée critique », 2013 (recueil de textes politiques et théoriques du psychanalyste rédigés après 1985). L’écosophie est pour Félix Guattari ce qui, dans un monde dont on connaît la finitude, permet à l’homme de se positionner : « Qu’est-ce que je peux faire pour construire, reconstruire à la fois le monde et moi-même, à la fois le monde des valeurs et le monde des relations ? » (p. 96). C’est une philosophie travaillée par le sentiment qu’il faut « reconquérir le regard de l’enfance et de la poésie aux lieux et places de l’optique sèche, aveugle au sens

6 La perception artificielle bouleverserait la notion même de réalité, initiant « une crise de foi perceptive [...] comme si notre société s’enfonçait dans la nuit d’un aveuglement volontaire, sa volonté de puissance numérique coherant d’infecter l’horizon du voir comme du savoir ».

numérique et analogique, entre XIX^e et XXI^e siècles, entre perfectionnisme technique et empirisme poétique. Ainsi, dans «Negatives», **Thomas Ruff** (ill. 17) s'appuie sur des négatifs du XIX^e siècle conservés au département des Estampes et de la Photographie, qu'il travaille numériquement afin de leur donner une teinte bleue, empruntée au cyanotype, qui les unifie tout en créant une nouvelle strate d'ambiguïté quant à la technique employée. De même, la série «Jour le jour» d'**Anaïs Boudot** (ill. 12) part de l'utilisation de la caméra de son téléphone portable et des applications qu'il contient mais s'incarne dans un orotone, créé en imprimant un positif sur une plaque de verre préalablement enduite d'une émulsion à la gélatine d'argent. En ce sens, ces photographes entérinent l'idée d'une indétermination des techniques artistiques pour mettre en exergue la nouvelle «médialité», décrite par Jacques Rancière :

«Le médium comme milieu absorbe en fait le médium comme instrument. [L']indifférenciation [des techniques] implique [...] la création d'un milieu propre d'expérience qui n'est déterminé ni par les fins de l'art ni par celles de la technique mais s'organise selon les recoupements nouveaux entre arts et techniques, comme entre l'art et ce qui n'est pas l'art¹⁷.»

Cette «despécification des médiums» permet également un dialogue fécond entre la matière de la photographie et celle d'autres expressions artistiques.

L'image hybride, la matière métamorphosée: de la photofusion à la transsubstantiation

La photographie contemporaine, dans son processus créatif, décloisonne les disciplines. En explorant des problématiques liées à la peinture, au dessin, à la sculpture, aux arts décoratifs – matière, support, surface ou espace –, elle enrichit la perception que nous avons d'elle par une conciliation entre «sa matérialité la plus mate et les enjeux symboliques dont elle est porteuse¹⁸», selon les termes de Régis Durand.

Nombreux sont les photographes à avoir, dans les années 1970-1990, privilégié des formes mixtes dénaturant l'essence de la photographie, valorisant l'interaction féconde de divers médiums *a contrario* du dogme moderniste et de sa défense de leur autonomie. Parmi les pionniers de cette «photofusion», citons **Paolo Gioli** qui, dans *Hommage à Cézanne* (ill. 22) recourt au Polaroid et intervient

sur le développement par des altérations du processus standard et du support photochimique. Les couleurs sourdes presque «délavées» se réfèrent au pictural ce que corroborent les rehauts au crayon et à l'aquarelle. À l'inverse de Gioli, les travaux de **Corinne Mercadier** et **Joël Leick** proposent une reconfiguration de leur pratique artistique en s'émancipant des catégories classiques des beaux-arts.

Des artistes comme **Helena Almeida** et **Yannig Hedel** ou le duo **Denis Darzacq & Anna Iris Lüneman** interrogent la rencontre de la photographie avec la peinture et la sculpture dans une veine plus conceptuelle et performative. Dans leur sillage s'affirme aussi, à travers les œuvres de **Noémie Goudal**, **Thibault Brunet** ou **Anne-Camille Allueva**, une sculpture photographique dans laquelle la présence du spectateur vient activer toutes les potentialités de l'œuvre.

L'usage du dessin qui ramifie ou recouvre l'image photographique la rattache à une forme d'artisanat où le travail de la main vient accorder un supplément d'âme à celui de l'œil et de l'appareil. Il révèle aussi un engagement écologique dans «This too shall pass» de **Morvarid K** (ill. 26), recouvrement fastidieux au stylo-bille vert d'images de forêt d'eucalyptus calcinés en Australie, qui apparente son geste artistique à l'acte de guérir la nature ravagée. **Daphné Le Sergent**, dans ses diptyques *Les Certitudes de la mémoire* (2019), use d'un vernis sélectif sur ses tirages qui crée brillance et matité, creux et reliefs et fait écho à l'épuisement des gisements du minerai d'argent. Dans «Le Langage des fleurs», **Anne-Lise Broyer** (ill. 25) s'inspire d'un texte de Georges Bataille paru en 1929 dans la revue *Documents* où l'auteur déclare que la fleur «symbole de l'amour» prend en définitive «l'odeur de la mort». Dès lors, la photographe hybride l'image positive et négative d'un bouquet avec la pratique du dessin, afin de rappeler le primat de la matière sur la représentation. La référence à un autre art construit une inter-icônicité au sens où Genette parle d'intertextualité: grâce au dessin, par ses «images pensives», la photographe suggère au spectateur d'autres images qui se mêlent à celles contemplées. Les photographies gravées d'animaux chez **Nathalie Baetens** ou **Magali Lambert**, la lithophanie d'après un daguerréotype de Léon Riesener chez **Laurence Aëgerter** ou les photographies sur soie d'**Agnès Geoffray** procèdent de la même démarche et, s'appuyant sur le lexique visuel de la nuit, de l'abandon, du sommeil, rappellent une matérialité de l'œuvre qui ne se dévoile qu'à tâtons.

Le dialogue de la photographie avec les arts décoratifs, cette recherche d'une photographie «manufacturée¹⁹» selon Michel Poivert, se révèle souvent en lien avec des préoccupations d'émancipation féminine.

17 Jacques Rancière, «Ce que "médium" peut vouloir dire», dans

ludique et coloriste que celle des recouvrements laqués que Gerhard Richter appliquait à ses images, mais geste moins radical que celui du trouble que l'artiste allemand instaurait entre peinture et photographie et ce dès les années 1980. Il souhaitait alors « faire » de la photographie avec de la peinture, questionnant en creux la validité historiciste de l'association médium et discipline artistique. « Qu'est-ce qui résiste quand on change de médium¹⁹ ? » peut-on alors se demander. Plus précisément où, comment et pourquoi les critères d'autres médiums viennent-ils se glisser dans un geste photographique, si ce n'est pour réitérer encore et toujours une manière de faire, de questionner la photographie, en la plaçant au carrefour des autres disciplines. L'œuvre de **Laurence Aëgerter** en est un exemple manifeste. Déambulant entre sculpture, photographie, peinture, image, objet et même tapisserie, elle réhabilite la théorie de la correspondance des arts²⁰ mais aussi des divisions entre art et artisanat – *Arts and Crafts*. Par la technique de la lithophanie, elle transpose l'image unique sur métal argenté d'un daguerréotype en un autre objet tout aussi précieux en porcelaine translucide : l'idée de traduction, de passage d'un faire à un autre prévaut à leur distinction.

Cette manière de faire irradie aujourd'hui de plus en plus d'œuvres d'artistes rencontrant à un moment donné la photographie. Ainsi en est-il des toutes dernières pièces « tactiles » de Laurence Aëgerter, de Thibault Brunet ou encore de **Stéphane Couturier** déléguant à des ateliers de tapisserie la transposition d'œuvres emblématiques de l'histoire des arts. Redonner la sensation d'un toucher visuel, cette dimension haptique présente dans nombre de pièces d'artisanat, semble intéresser ces passeurs d'un médium à un autre, là où la photographie semble être à la fois creuset et carrefour de leur pratique entre et avec les arts.

Ailleurs, c'est à une véritable construction au sens géométrique du terme que se livrent certains artistes autant chercheurs que libertins culturels, nomades entre les arts et les techniques, entre l'histoire des sciences et des pratiques artistiques. Ainsi en est-il de l'œuvre d'**Henri Foucault**²¹ entre cinéma, photographie, sculpture, dessins, mais aussi savoirs des arts et des sciences, ou de la démarche plus recentrée de **Laurent Millet (ill. 30)** qui explore de manière tout aussi érudite les capacités de construction, de combinaison, d'élaboration d'une image nourrie ici de recherches exploratoires aux confins de l'indéfinissable, inventant de la sorte des géométries imaginaires à la complexité aussi mystérieuse que médusante. C'est aussi le cas de l'artiste

Noémie Goudal²², férue d'histoire des sciences et de leur représentation, dont l'œuvre oscille entre photographie, architecture, sculpture, installation, performance – mettant la photographie au carrefour de « ses observatoires » –, véritables machines à regarder, autre part, autre chose.

Ainsi, à l'occasion de cette exposition, nous est donnée la possibilité de repenser la photographie en tant qu'art et artisanat, servante des sciences et des arts mais aussi forme artistique originellement « indisciplinée ». Penser la photographie entre les arts mais aussi à leur croisement, c'est être conscient de la mutation que chaque époque opère sur notre manière de regarder le monde et ses nouvelles représentations : comme si la photographie, à force d'exploration, d'expérimentation, d'ex-filtration et même d'ex-communion, était ici, précisément, pour prendre son envol historiciste et échapper à la division catégorielle lessingienne ; comme si la photographie était là pour mobiliser et faire « entendre » l'écho des médiums, pour les faire s'écouter et se voir ailleurs et autrement.

19 M. Debat, *La Photographie. Essai pour un art indisciplinable*, op. cit. p. 171-173.