L'ÉPREUVE DE LA MATIÈRE
LA RÉSURGENCE DES PROCÉDÉS ANCIENS

HÉLOÏSE CONESA

Loin de toute nostalgie, la tendance actuelle à la réappropriation de techniques anciennes par des photographes de différentes générations témoigne de leur volonté de choisir les moyens les plus adéquats à leur projet.

Denis Brihat
***Tulipe noire*, 1977**
Tirage argentique, virage au sélénium
50 x 40 cm
Œuvre présentée dans l'exposition
Denis Brihat, photographies. De la nature des choses, à la BnF,
du 8 octobre au 8 décembre 2019
BnF, Estampes et photographie
© Denis Brihat

L'inflation, ces quinze dernières années, de pratiques photographiques se réappropriant des procédés « anciens », « historiques », témoigne d'un nouveau souffle donné à l'héritage technique du 19e siècle. La technique s'affirmant avant tout dans la transformation de la matière et la recherche processuelle d'un résultat, c'est l'observation des variations dans cette approche matiériste de la photographie qui peut nous donner les clés des diverses orientations liées à l'utilisation contemporaine de procédés anciens.

Dans les années 1970-80, la matière photographique est d'abord entendue comme un matériau à expérimenter où l'intérêt pour le 19e siècle s'inscrit aussi bien dans une évocation des origines de la photographie – dessins photogéniques, sténopé… –, et des matières premières de l'image indicielle, que dans une recherche historique, plastique et citationnelle sur les divers procédés qui ont précédé le règne du gélatino-bromure d'argent – daguerréotype, collodion humide sur plaque de verre, négatif papier ciré sec…

Au tournant des années 2000, la lente dématérialisation du support analogique, jusque-là incarné par le couple négatif/positif, au profit du numérique a invité bon nombre de photographes à explorer, grâce à l'usage de procédés anciens, l'émergence d'un discours photographique sur la matière considérée comme une expérience du temps et de l'espace. À la profusion des images numériques « fluides », nombreux sont les photographes qui ont opposé, par l'usage même de techniques lentes et fragiles, héritées du 19e siècle, une forme de rareté qui participerait plus largement d'une écologie visuelle. En parallèle, alors même que certains théoriciens, à l'exemple de l'historien de l'art espagnol José Luis Brea dans son essai *la Era Postmedia* (2002), prophétisaient l'arrivée du « post-photographique », de nombreux photographes ont entendu la question du « post- » non pas comme un après, mais comme un accomplissement. Ce dépassement moins temporel que conceptuel nous invite à réévaluer la notion de « médium » entendu non plus comme instrument de l'art, ni même comme moyen dont les caractéristiques sont à même de définir ou de dissoudre l'essence d'un art, mais comme médialité, un milieu d'expérience qui autorise des transferts entre les fins, les moyens et les matériaux des différentes expressions artistiques.

Patrick Bailly-Maître-Grand
***Dans le jardin de mon père*, 1987**
Daguerréotype pleine plaque
18 x 24 cm
Court. de l'artiste et galerie Baudoin Lebon, Paris

Les clivages chronologiques et techniques n'ont alors plus lieu d'être et la matérialité inscrite au cœur de chaque procédé est désormais considérée non plus pour ce qu'elle représente, évoque ou symbolise d'un temps passé, mais pour ce qu'elle apporte en termes de pertinence et d'adéquation plastique au contenu d'une œuvre. Cette équivalence conduit à des allers-retours vivifiants entre numérique et analogique, 19e et 21e siècle, perfectionnisme technique et empirisme poétique.

Dans ce contexte, l'ouverture à des techniques vieilles d'un siècle et demi ne vise-t-elle qu'à favoriser un ancrage mémoriel des acquis dans un jeu de déplacement temporel propre à élargir les potentiels de l'image, ou traduit-elle une urgence à réanimer un champ du visuel aujourd'hui saturé ?

LA MATIÈRE COMME MATÉRIAU

La genèse de l'appétence pour les procédés du 19e siècle peut être datée des années 1970-80 et participe en premier lieu d'un mouvement de réappropriation d'une histoire séminale de la photographie qui ravive le frisson expérimental de ses pionniers. Dans la droite ligne d'artistes comme László Moholy-Nagy ou Man Ray, qui avaient entrepris une relecture des premiers dessins photogéniques par leurs séries de photogrammes, des photographes français (Henri Foucault, Pierre Savatier), allemands (Fleuris Neusüss, Gottfried Jäger) ou anglo-saxons (Adam Fuss, Ellen Carey), entre autres, ont tenté de déconstruire l'essence du médium, son ontologie. Dès les années 1920, Moholy-Nagy, tout en posant clairement les déterminations spécifiquement photographiques du médium – objectivité, sérialité et reproductibilité –, souhaitait privilégier une invention permanente dans les phénomènes optiques et le lexique photographique, en prônant le photogramme comme technique de saisie de la matière première de la photographie : la lumière.

Plus de cinquante ans plus tard, en 1977, la théoricienne américaine Rosalind Krauss, dans ses « Notes sur l'index », réaffirme la valeur emblématique du photogramme : « Le photogramme ne fait que pousser à la limite ou rendre explicite ce qui est vrai de toute photographie : toute photographie est le résultat d'une empreinte physique qui a été transférée sur une surface sensible par les réflexions de la lumière. La photographie est donc le type de représentation visuelle qui a avec son objet une relation indicielle[1]. »

On retrouve aussi cette fascination élémentariste chez certains protagonistes de l'arte povera (Giuseppe Penone, Giulio Paolini, Paolo Gioli), adeptes par ailleurs du sténopé, camera obscura allant de la simple boîte en carton à des chambres d'hôtel en passant par des bidons, des caravanes et même des parties du corps (bouche, poings)… Ces pratiques, majoritairement européennes, s'avèrent aussi parfois militantes, puisque la réactivation de ces procédés « pauvres » est une manière de défier la société de consommation ainsi que la suprématie de l'art américain qui la met en scène. L'incarnation du processus dans la matière même de l'œuvre et le résultat dépouillé sont essentiels pour ces artistes, chez qui l'utilisation de matériaux primitifs participe aussi d'une connaissance essentialiste de la matière photographique.

Cette réinterprétation d'une photographie originelle peut aussi devenir une photographie d'effets – flous, vignettage, distorsion… – qui contribue à l'émergence d'une photographie considérée comme plus « artistique ». L'essor de ces recherches, concomitantes de la patrimonialisation de la photographie de plus en plus collectionnée et exposée dans les institutions, sert autant à rendre hommage à l'histoire technique du médium qu'à la confirmation de sa place dans l'histoire de l'art. Ainsi, à la fin des années 1960, des photographes comme Denis Brihat et Jean-Pierre Sudre œuvrent pour la reconnaissance de la photographie en tant qu'art en privilégiant des expérimentations matiéristes parfois héritées du 19e siècle (virages, gravure de la couche argentique…) et en optant pour des grands formats de tirages. Dans les années 1980-90, parmi les œuvres représentatives de cette tendance, empreinte de fascination déférente, on peut citer les daguerréotypes de Patrick Bailly-Maître-Grand, les négatifs sur papier ciré sec de Martin Becka, ou encore les gommes bichromatées de Nancy Wilson-Pajic. Cette réappropriation permet aux photographes de montrer une certaine maestria technique qui valorise la plasticité et l'unicité de l'œuvre, sur un marché de l'art encore frileux face à un médium reproductible.

En parallèle, certains photographes prennent le parti d'hybrider ces techniques anciennes avec d'autres expressions artistiques – peintures, dessin… – et des procédés plus récents : cibachromes, polaroïds… Ils s'affirment dans les techniques mixtes, métissage plastique, technique, iconographique et esthétique, comme en attestent par exemple certaines séries de Joel-Peter Witkin autour d'Oscar Gustave Rejlander, Charles Winter ou Gustave Courbet.

Héloïse Conesa est historienne de l'art et responsable de la photographie contemporaine à la Bibliothèque nationale de France. Elle a notamment consacré des expositions à Robert Cahen, à Patrick Bailly-Maître-Grand et aux missions photographiques de la Datar (Rencontres d'Arles, 2016 et BnF, 2017). Elle assure le commissariat de la rétrospective de Denis Brihat, actuellement à la BnF.

Sally Mann
Deep South, Untitled (Fontainebleau), 1998
Tirage gélatino-argentique, 2017
Washington, National Gallery of Art
© Sally Mann

À droite :
Anaïs Boudot
La Noche oscura (racine), 2017
Tirage argentique sur verre et peinture dorée
30 x 21cm
Court. galerie Binome, Paris

L'EXPÉRIENCE DU TEMPS ET DE L'ESPACE

On a parfois reproché à certains photographes utilisant des techniques anciennes de se complaire dans une esthétique passéiste, nostalgique, voire réactionnaire, en convoquant dans leur mise en scène des atours typiques d'il y a deux siècles, sans générer un nouveau sens aux images. D'autres propositions ont pu offrir une mise en tension d'un sujet actuel et d'une technique ancienne. Ces deux approches, qui jouent sur l'anachronisme et distillent une forme de maniérisme, font de l'utilisation d'un procédé dixneuviémiste une fin en soi et non un moyen de potentialiser l'écriture photographique.

Néanmoins, chez d'autres – citons à cet égard les séries au collodion humide de Sally Mann récemment exposées au Jeu de Paume[2] –, on remarque un positionnement distinct qui ne relève pas de l'anachronisme mais de l'intemporalité. Le déplacement temporel qu'opèrent ces images, leur décalage par rapport à des problématiques contemporaines s'inscrivent dans un rejet d'une dimension purement documentaire et illustrative de l'actualité. L'usage de divers procédés autorise une généalogie des émotions qui perdure d'un siècle au nôtre. Il s'agit ici pour les photographes de poser les fondements de ce que peut être un travail de revisitation, à savoir un système d'empathie et de transversalité artistique, éclairant notre vision du monde.

Aussi les images les plus percutantes sont-elles celles qui impriment une forte ambiguïté, tant dans la lecture qu'elles suggèrent que dans le temps auquel elles se réfèrent. Par ce biais, ces œuvres parviennent progressivement à sortir de la nostalgie kitsch afin de favoriser une nouvelle expérience du regard. Ces travaux traduisent, face à l'extrême banalisation de l'acte photographique à l'ère du numérique, une forme de résistance. Transférer une technique « lente » dans une époque marquée par la rapidité du flux d'images révèle une forme d'engagement en faveur d'une écologie photographique.

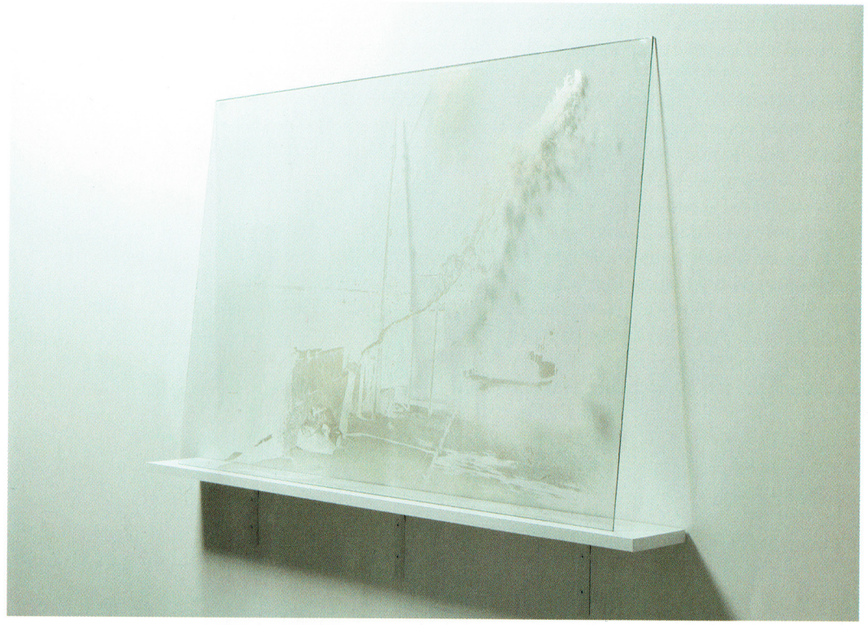
La temporalité à l'œuvre dans ces images se révèle une construction subjective, née d'une conscience tendue entre la mémoire et l'attente. Nous pouvons ainsi évoquer les travaux d'Israel Ariño (*Prosopografías*, 2009-10) ou encore ceux d'Anaïs Boudot (*la Noche oscura*, 2017). Chez Mann comme chez Ariño, cette réflexion sur la durée se double d'une appréhension très chorégraphiée du corps, c'est-à-dire d'une présence inscrite dans un processus, qu'active le corps du spectateur face à l'œuvre – notamment lorsque son propre visage vient se refléter dans l'ambrotype qu'il regarde. De même, là où leurs aînés recherchaient précision, maîtrise et netteté dans leurs tirages, avec une quête permanente

de perfectionnement des outils, ces photographes s'attendrissent face aux accidents techniques, accueillent – quitte parfois à les provoquer – les aspérités témoignant non de leur manque de maîtrise, mais d'une forme d'élan vitaliste qui ravive l'aléatoire face à l'automatisation et matérialise l'alliance parfaite d'un thème, d'un motif et de son procédé. Sally Mann évoque ainsi « l'ange de l'incertitude » qui lui permet de transformer les poussières piégées dans le collodion en comètes traversant les paysages du Sud des États-Unis imprégnés du souvenir de la guerre de Sécession ; quant à Anaïs Boudot, elle sublime les fêlures du verre de sa plaque argentique en réinterprétant le Kintsugi, méthode japonaise de réparation des porcelaines brisées au moyen de laque saupoudrée d'or.

De façon plus marginale, on peut aussi voir dans le choix des procédés anciens, la volonté d'affirmer non plus seulement un rapport au temps, mais davantage un rapport renouvelé à l'espace et à la matérialité de l'objet photographique. Citons à cet égard les ambrotypes de Guillaume Krattinger (*Petites épiphanies*) ou Laurent Millet (*Polyèdres*) qui s'apparentent à des sculptures, ou encore certaines installations de Laure Tiberghien (*Société Lumière* ou *Images chimiques*). La réactivation de techniques photographiques anciennes, voire de matériaux « périmés », doit ici se comprendre comme un moyen de conjurer la lente dématérialisation de la photographie annoncée par le numérique, de pointer une forme de fragilité de l'image et de chercher de nouvelles modalités d'incarnation de la photographie.

Si tous cherchent dans ces procédés une forme d'éloge de la lenteur, de refus de l'éphémère, leur regard reste celui de photographes résolument d'aujourd'hui, soucieux de proposer une autre attitude face au monde contemporain. Leur cadrage réalise une forme de décentrement du regard par le recours au fragment, au gros plan, au hors-champ. L'abstraction choisie par certains est aussi un biais pour situer leur œuvre hors du temps, dans un espace d'interaction avec le spectateur.

Israel Ariño
***Prosopografías*, 2009-10**
Collodion (ambrotype verre noir)
40 x 40 cm
Tirage unique
© Israel Ariño / Galerie VU'

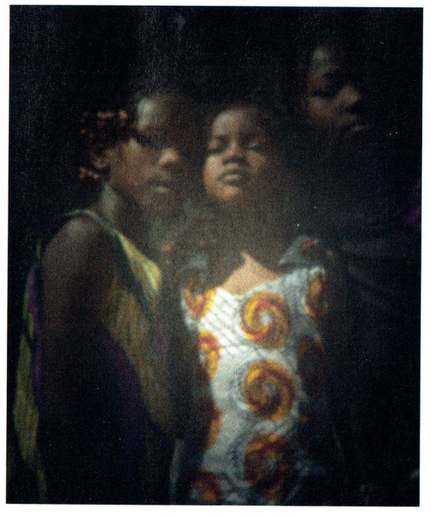


Guillaume Krattinger
***Sans titre*, 2017**
Ambrotype sur verre, bois
120 x 80cm

DESPÉCIFIER LE RAPPORT AU MÉDIUM

Pour ces photographes qui ont commencé à développer une attention à la matière et aux techniques du 19e siècle dans le courant des années 2000, il ne s'agit donc ni d'un sursaut primitiviste ni d'une réappropriation « esthétisante », mais bien plutôt d'une volonté de choisir la technique la plus en adéquation avec leur projet photographique. Cela participe de la volonté de déspécifier le rapport au médium pointée par Jacques Rancière lorsqu'il écrit : « Le médium comme milieu absorbe en fait le médium comme instrument. [...] La multiplication des appareils contribue alors à créer des zones de neutralisation où les techniques s'indifférencient et échangent leurs effets, où leurs produits se présentent à une multiplicité de regards et de lectures, des zones de transfert entre le mode d'approche des objets, de fonctionnement des images et d'attribution des significations[3]. »

L'artiste opte désormais pour un langage plastique de façon indifférenciée, sans hiérarchie de valeur, sans volonté subversive. Il considère l'ambrotype, le daguerréotype ou le calotype, non pour ce qu'ils représentent mais pour des techniques comme les autres, à même de concevoir une œuvre qui traduise au mieux la complexité du monde contemporain et qui prenne corps dans une matière à replacer au cœur de l'analyse de l'image. Lorsque la photographie numérique a pris en charge la représentation du monde, la photographie analogique, libérée de cette tâche, a pu ainsi engager une réflexion non plus sur les modalités d'apparition du réel mais sur la matière même de l'image. Ces photographes nous rappellent avec évidence que la modernité d'un regard ne dépend pas de la technique qui l'a vu naître et qu'indépendamment des procédés qui contribueront à l'incarner, sa singularité refuse tout enfermement



Juliette Agnel
***Les Éblouis de Bamako*, 2011**
Photographié en camera oscura numérique
Court. galerie Françoise Paviot, Paris

chronologique. Ce qui motive ces photographes contemporains, c'est bien l'élection d'une technique à même de matérialiser une intention et de la sublimer.

La liberté ici en jeu suscite une évolution qui autorise le dépassement des clivages entre le numérique et l'anténumérique, et ouvre un nouveau champ des possibles dont témoignent les travaux de jeunes photographes : avec son sténopé numérique dans *les Éblouis* (depuis 2011), Juliette Agnel interroge ainsi le passage de l'obscurité de la camera obscura à la lumière des pixels ; quant à Laure Ledoux, elle portraiture au collodion humide les boxeurs d'un jeu vidéo dont elle a préalablement figé les expressions par une capture d'écran. Ces croisements interpellent aussi quant à l'émergence de plus en plus forte de photographes-« chercheurs » : c'est le cas de Raphaël Dallaporta, dont l'installation *Covariance* (2015) est une modélisation à partir de fonctions mathématiques transcrites matériellement par le cyanotype et le platine. Mustapha Azeroual, à travers ses séries *Phenomenon* (2014) ou *ACTIN* (2019), parvient à rendre tangible la lumière en mêlant prises de vue numériques et transcription argentique, mais aussi sculptures et réseaux lenticulaires. Sa licence créative et technique augure aussi l'apparition de nouvelles machines à l'instar de l'imprimante solaire qu'il a mise au point.

Contrairement à leurs aînés, ces jeunes photographes, qui donnent une actualité à des procédés qu'on pourrait juger obsolètes, aspirent à inventer une image qui ne manifeste en rien une quelconque fascination pour la technologie comme telle. Ces attitudes créatrices prennent part à la définition d'une nouvelle médialité et s'organisent selon des croisements nouveaux entre les arts et les techniques, comme entre l'art et ce qui n'est pas l'art.

Tous montrent une véritable transmutation de la photographie en une image, où la logique référentielle de leurs aînés a été supplantée par la recherche d'une équivalence : ainsi les impressions 3D réalisées par Spiros Hadjidjanos à partir des numérisations de photographies des *Urformen der Kunst* de Karl Blossfeldt ne pourraient-elles pas être perçues comme les correspondances contemporaines des dessins photogéniques ?

Mustapha Azeroual
Série *Phenomenon #1 (bâche)*, 2014
Impression jet d'encre UV sur bâche fine, patère en porcelaine
230 × 230 cm
Court. galerie Binome, Paris

Raphaël Dallaporta, en collaboration avec Alexandre Brouste
***Covariance*, 2015**
Ensemble de 48 tirages au platine-palladium cyanotypés
Chaque élement 33,5 x 40,5 cm
Vue d'installation, galerie Jean-Kenta Gauthier, Paris, 2017
Court. de l'artiste et galerie Jean-Kenta Gauthier, Paris

Mustapha Azeroual
***Sans titre #07*,**
de la série *ACTIN*, 2019
Tirage multi-couches à la gomme bichromatée polychrome
Pièce unique
32 × 24 cm
Court. galerie Binome, Paris

Le cas de Spiros Hadjidanos nous invite en conclusion à questionner cette relecture du 19e siècle, non plus simplement comme réminiscence technique, mais comme répertoire visuel. Ainsi, les images de Nicéphore Niépce, Eugène Atget, Gustave Le Gray… deviennent des matrices, comme en attestent par exemple les séries *Digital Score* (1995-98) d'Andreas Müller-Pohle, *Negatives* (depuis 2007) de Thomas Ruff, *Orogenesis* (depuis 2002) de Joan Fontcuberta, *Re-Play* (2009) d'Isabelle Le Minh ou encore *Re-prendre* (2017) de Jean-Luc Tartarin. Ces œuvres cristallisent une forme d'indécision, un « à mi-chemin » temporel et technique qui interroge notre processus mémoriel des images.

[1] Rosalind Krauss, « Notes sur l'index » in *l'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Macula, 1993, p. 65-91.

[2] *Sally Mann. Mille et un passages*, du 18 juin au 22 septembre 2019.

[3] Jacques Rancière, « Ce que "médium" peut vouloir dire : l'exemple de la photographie » in Jean-Louis Déotte (dir.), *le Milieu des appareils*, L'Harmattan, 2008, p. 34-36.