

École nationale supérieure Louis-Lumière



mémoire de Master 2

*Questionner le regard par la perte de l'image
et l'image par l'effacement du regard*

Alhérière Juliette

Spécialité Photographie — Promotion 2019

réalisé sous la direction de **Claire Bras**, Professeure d'arts plastiques appliqués à la photographie à l'ENS Louis-Lumière

Membres du jury :

Mme. Claire BRAS, Professeure d'arts plastiques appliqués à la photographie (*ENS Louis-Lumière*)

Mme. Anne-Lou BUZOT, Photographe-auteur et tireuse indépendante.

Mme. Véronique FIGINI-VERON, Maître de Conférences (*ENS Louis-Lumière*)

M. Pascal MARTIN, Professeur des Universités (*ENS Louis-Lumière*)

École nationale supérieure Louis-Lumière



mémoire de Master 2

*Questionner le regard par la perte de l'image
et l'image par l'effacement du regard*

Alhérière Juliette

Spécialité Photographie — Promotion 2019

réalisé sous la direction de **Claire Bras**, Professeure d'arts plastiques appliqués à la photographie à l'ENS Louis-Lumière

Membres du jury :

Mme. Claire BRAS, Professeure d'arts plastiques appliqués à la photographie (*ENS Louis-Lumière*)

Mme. Anne-Lou BUZOT, Photographe-auteur et tireuse indépendante.

Mme. Véronique FIGINI-VERON, Maître de Conférences (*ENS Louis-Lumière*)

M. Pascal MARTIN, Professeur des Universités (*ENS Louis-Lumière*)

REMERCIEMENTS

Merci à l'ensemble du jury pour leur attention à propos de ma recherche, Monsieur Pascal Martin, Madame Véronique Figini-Veron, Madame Claire Bras, et Madame Anne-Lou Buzot.

Merci à l'ensemble du corps professoral de la section Photographie, Pascale Fulghesu et le personnel administratif pour avoir contribué à ma formation.

Merci Claire Bras pour son suivi et son enthousiasme.

Merci Jean Paul Gandolfo pour son soutien et ses précieuses connaissances.

Merci Anne Lou Buzot pour le partage de son expérience et son amabilité.

Merci Lisa Guillet pour sa gentillesse et son aide sérieuse.

Merci Florent Fajole pour sa sensibilité et son inspiration.

Merci Jacques Perconte pour son écoute et la justesse de son regard.

Merci Christophe Caudroy pour ses conseils judicieux.

Merci Fabrice Loussert pour son aide à la mise en place des parties pratiques.

Merci Laurent Lafolie, Charlotte Mano, Gaël Quintric et Jean-Marc Cerino pour leurs dires.

Merci Kami pour son temps et sa patience.

Merci Annie pour sa confiance.

Merci Agathe Barisan, Marie-Pierre Magherini et Juliette Paulet pour leur soutien sans faille et leur amitié.

Merci Alexandre Wallon pour les doux moments de réconfort.

Merci la *promo du love* : Steven, Agathe, Antoine, Elise, Louis, Laurelenn, Emna, Sara, Ana, Amandine, Marie-Pierre, Juliette, Amanda, Jules, et Alexandre pour ces trois années fabuleuses sous le signe de la bienveillance, de l'entre-aide et de l'humour.

RÉSUMÉ

Bien qu'une photographie témoigne de ce qui n'est plus et ne reviendra jamais, elle peut, à son tour, disparaître. Cet effacement, considéré à priori comme une erreur, peut aussi être valorisé par l'intention artistique et appréhendé comme une vertu qui viendrait paradoxalement enrichir l'image. De la perte des êtres et des choses à l'aveuglement, cette recherche sur la dissipation d'une photographie, et plus précisément d'un portrait, sera abordée sous un angle esthétique, phénoménologique et technique. Le portrait photographique éphémère sera investi via le procédé primitif du papier salé afin de créer un lien entre la fragilité de l'image et le détachement au sein des relations humaines.

mots clés

disparition, éphémère, visage, regard, imago, portrait, aveugle, empreinte, papier salé

ABSTRACT

Even if a photograph bears witness to what is no longer and will never return, it can also disappear. This erasure, considered as an error, can also be valued by artistic intention and get as a virtue that would paradoxically strengthened the image. From the loss of beings and things to blindness, this research on the dissipation of a photograph, and more precisely a portrait, will be tackled from an aesthetic, phenomenological and technical angle. The ephemeral photographic portrait will be invested through the primitive process of salted paper in order to create a link between the ephemeral image and the distance between human beings.

key words

loss, ephemeral, face, look, imago, portrait, print, salted paper

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	5
RÉSUMÉ	6
ABSTRACT	7
SOMMAIRE	9
INTRODUCTION	10
I. DE LA DISPARITION À L'IMAGE	12
1. L'image-mémoire : désir de durabilité de l'image	12
2. Du regard à l'image, du regard à sa perte	24
3. Vérité de l'empreinte, aura de la trace	38
II. DE L'IMAGE À LA DISPARITION	44
1. Entre instabilité des matériaux et procédés éphémères : l'image disparue	45
2. Ré-appropriation de la disparition de l'image dans la photographie contemporaine	56
III. COMBLE PHOTOGRAPHIQUE : EXPÉRIMENTATION ET APPROPRIATION DE LA DISPARITION DE L'IMAGE APPLIQUÉE AU PORTRAIT	68
1. Expérimentation de l'effacement de l'image par la papier salé	68
2. Visage(s) : entre apparition et disparition	85
3. La séparation : du souvenir au soupir photographique	90
CONCLUSION	95
PRÉSENTATION DE LA PARTIE PRATIQUE	97
GLOSSAIRE	99
BIBLIOGRAPHIE	103
TABLE DES ILLUSTRATIONS	112
ANNEXES	116
TABLE DES MATIÈRES	145

INTRODUCTION

« Après l'objet viendrait l'image. « Après » signifie qu'il faut d'abord que la chose s'éloigne pour se laisser ressaisir. Mais cet éloignement n'est pas le simple changement de place d'un mobile qui demeurerait, cependant, le même. L'éloignement est ici au cœur de la chose. La chose était là, que nous saisissons dans le mouvement vivant d'une action compréhensive, — et, devenue image, instantanément la voilà devenue l'insaisissable, l'inactuelle, l'impassible, non pas la même chose éloignée, mais cette chose comme éloignement, la présente dans son absence. »¹

L'inéluctabilité de la disparition des êtres a depuis toujours hanté l'être humain. De ce désir originel des Hommes à conserver, par la conception d'une image, le souvenir des êtres aimés et perdus, provient l'invention de la photographie. Historiquement, la photographie n'est pas née grâce à sa capacité à créer des images issue de la lumière mais par son habilité à en fixer la trace. Mais comment, par la fixité d'une image, est-il possible de retranscrire la mouvance du vivant ? De plus, les tirages photographiques sont-ils réellement pérennes ? Plus que n'importe quel autre effacement, c'est avant tout sa propre finitude que l'être humain cherche à fuir ou à saisir. Or, comment capter cette dissolution autrement que par le regard ? Que faire d'un système visuel défaillant ? L'image matérielle, happée par la vision béante du regard humain est avant tout un objet photographique* : ce qui lui sert de peau convie le toucher. Qu'en est-il alors de la triangulation regard-image-toucher ?

De la disparition comme origine, l'image matérielle n'en reste pas moins soumise au temps. Longtemps, ce terrible effondrement des images était considéré comme un échec. Quel regard porter sur cet écart entre les techniques photographiques fébrilement durables et l'effacement comme geste artistique ? Quelle évolution de nos perceptions et de nos mentalités implique l'acceptation du caractère éphémère des images ? Car ces images matérielles, loin des images numériques qui fourmillent, enregistrées sur des disques, qui semblent pouvoir exister virtuellement pour toujours, sont néanmoins *fragiles*. Quelles sont-leurs fragilités ? Comment la fragilité peut être appréhendée comme une qualité ?

¹ Maurice Blanchot, *L'Espace Littéraire*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio/Essais, 1955, p. 343

Si, traditionnellement, l'esthétique tourne le dos à la technique, il faut bien reconnaître que ces deux aspects constituant tout art en général, et la photographie en particulier, sont intimement liés. C'est par ce prisme situé au croisement de la phénoménologie, de l'esthétique et de la technique que l'effacement de l'image photographique, sa symbolique et ses enjeux, seront étudiés. Aussi cette recherche mettra en lumière les procédés primitifs* comme processus valorisant l'objet photographique éphémère. Et plus précisément le papier salé sera la technique choisie afin d'appréhender la rupture des relations humaines par la précarité de l'image. Pourquoi vouloir aboutir à un tel comble photographique ? À cet effacement des images ? Quel lien pouvons-nous créer entre l'éloignement des êtres et l'image éphémère ?

Le rapport de l'être humain à la perte comme élément constitutif des images sera l'objet de la première partie de ce mémoire. Il est dès à présent important de préciser que cette recherche² s'inscrit davantage dans le processus argentique des images que dans son versant numérique, bien que certains questionnements impliquent nécessairement le contexte actuel à savoir une société dominée par l'image virtuelle et dont le regard occidental porte l'héritage du Christianisme. Aussi, mon corpus visuel sera composé essentiellement d'images monochromes*. Dans un deuxième temps, nous mettrons en regard la naissance de l'image par la disparition et la disparition de l'image et sa ré-appropriation contemporaine. Enfin, par la relation entre recherche technique et pensée philosophique, nous érigerons un lien entre la fin des relations humaines et l'effacement du portrait.

² Note à l'intention du lecteur : chaque terme accompagné d'une astérisque (*) est défini dans le glossaire p.

I. DE LA DISPARITION À L'IMAGE

1. L'image-mémoire : désir de durabilité de l'image

« La mort est d'abord une image et elle reste une image »³

L'arché des images, l'origine du portrait

D'où viennent-les images ? En nous penchant sur leurs archaïsmes, du substantif grec *arché* que l'on peut traduire par *commencement* mais aussi par *raison d'être*, les images sont nées funéraires à cause et grâce à la mort inéluctable des êtres, et plus précisément des êtres humains. Naître avec la mort n'est pas si paradoxal puisque les premières images étaient souvent cachées et enfermées, voire offertes aux défunts dans les sépultures, là où, de nos jours, les images envahissent chaque espace privé et public en s'exposant à la vue de tous. Il s'agit là de l'étonnante évolution du « cycle des habitats de mémoire »⁴.

Parmi ces premières offrandes figuraient les « portraits du Fayoum », enfouis auprès des momies en Egypte, au cours du Moyen Empire.

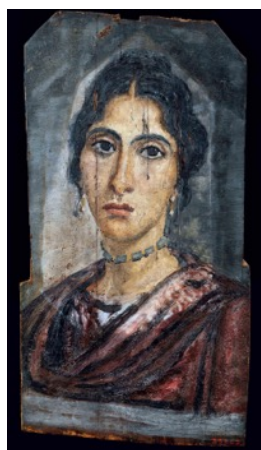


Fig. 1 — Auteur non identifié, « Les portraits de Fayoum », entre le Ier et le IVème siècle, Egypte, peinture sur toile de lin.



Fig. 2 — Auteur non identifié, « Les portraits de Fayoum », entre le Ier et le IVème siècle, Egypte, peinture sur bois

³ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Librairie José Corty, 1948, 337 p.

⁴ Régis Debray, *Vie et mort de l'image, histoire du regard en Occident*, Paris : Gallimard, 1992, p 27

Ces portraits funéraires réalisés entre le I^{er} et le IV^{ème} siècle de notre ère, et découverts en 1888 par l'égyptologue anglais William Matthew Flinders Petrie sur plusieurs sites en Égypte dont l'oasis du Fayoum, sont peints sur bois, sur un linceul en toile de lin ou sur de fines bandelettes et étaient déposés sur les sarcophages.

Il est intéressant de noter que malgré le réalisme et la singularité de chaque portrait, les yeux sont plus grand que nature par rapport au reste du visage qui lui est généralement plus petit. Lorsqu'on pense à la question du regard, cette pratique des peintres du Fayoum était particulière dans la mesure où ces portraits n'étaient pas destinés à la vue de tous, à exister dans l'espace public, mais plutôt à être enterrés et ne plus jamais voir le jour.

Ainsi, au moment de la réalisation du portrait, le peintre « se soumet au regard de celui qui pose et pour qui il fait office de peintre de la mort ou, peut-être, de peintre de l'Eternité »⁵.

Ces portraits figurent parmi les premiers peints de cette manière c'est-à-dire de face ou légèrement de trois quarts, avec une individualisation de la personnalité qui s'en dégage. D'ailleurs, chaque défunt est représenté le plus souvent seul, associé parfois au statut social et à l'identité. Nous pouvons voir ici une autre fonction picturale : déposés avec chaque corps momifié, ces portraits se rapprochent d'une photographie d'identité. Néanmoins, avant d'être appliquées aux sarcophages, ces peintures restaient auprès de la famille du défunt le temps que le cadavre soit embaumé c'est-à-dire un délais d'environ soixante-dix jours.

À l'inverse des « Portraits du Fayoum », les photographies ci-contre en noir et blanc, exposées à la vue de tous, présentent des visages aux yeux fermés. Elles font référence à la pratique de la photographie post-mortem présente dans la culture européenne au XIX^{ème} et XX^{ème} siècle.

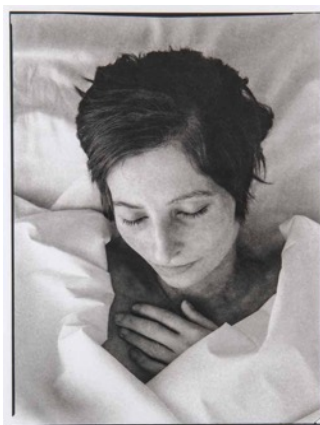


Fig. 3 — SCHÄFER Rudolf, *Sans titre*, de l'ensemble *Visages des morts*, 1987, palladiotype.

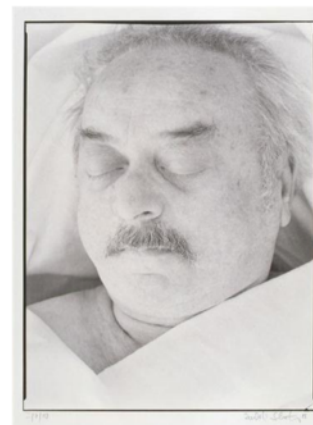


Fig. 4 — SCHÄFER Rudolf, *Sans titre*, de l'ensemble *Visages des morts*, 1987, palladiotype.

⁵ John Berger, « Des siècles après, ces regards sont toujours vivants. Énigmatiques portraits du Fayoum », *Le Monde diplomatique*, 1999, traduit par Michel Fuch

Nous pourrions simplement penser, et même nous préférerions penser, que ces êtres sont paisiblement endormis. Et puis, nous lirions cette phrase : « Rudolf Schäfer a réalisé ses clichés à la morgue de Berlin-Est. » Et la lecture de ces images changera sans doute. Au delà de nous confronter à l'idée de la mort elle-même, c'est d'abord à nous-même que ces images renvoient. Soit que nous ayons entrevu par le passé un ou plusieurs des nôtres sur leur lit de mort, soit que nous nous retrouvons dans la posture de l'enfant à qui l'on interdit l'entrée dans la chambre mortuaire. Ou encore, ces portraits portent une réconciliation avec l'idée de la mort qui nous semble alors bien douce et paisible. Malgré tout, les portraits aux yeux fermés ne sont pas rares. Qu'il s'agisse de prise de vue considérée comme ratée réalisée au mauvais moment, ou d'un choix purement esthétique, un portrait aux yeux fermés joue toujours avec l'ambiguïté entre le sommeil et la mort, c'est-à-dire avec une forme d'absence du sujet malgré sa présence. La dépouille, justement, et parce qu'elle n'est ni une chose, ni un être, possède un degré d'étrangeté maximal. Maurice Blanchot l'exprime ainsi dans *L'Espace Littéraire* :

« Fait frappant, quand ce moment est venu, la dépouille, en même temps qu'elle apparaît dans l'étrangeté de sa solitude, comme ce qui s'est dédaigneusement retiré de nous, à ce moment où le sentiment d'une relation inter-humaine se brise, où la présence cadavérique est devant nous celle de l'inconnu, c'est alors aussi que le défunt regretté commence à ressembler à lui-même. À lui-même : n'est-ce pas une expression fautive ? Ne devrait-on pas dire : à celui qu'il était, quand il était en vie ? À lui-même est pourtant la formule juste. Lui-même désigne l'être impersonnel, éloigné et inaccessible, que la ressemblance, pour pouvoir être ressemblance de quelqu'un, attire aussi vers le jour. Oui, c'est bien lui (...) mais c'est tout de même plus que lui (...) il est comme doublé par soi, uni à la solennelle impersonnalité de soi par la ressemblance et par l'image. »⁶

Ce serait donc dans la mort, séparation ultime des êtres, qu'on se *ressemblerait** le plus ? Dans ce cas, les tout premiers objets funéraires en sont le parfait exemple. En effet, les masques mortuaires, aussi connus sous le terme d'*imago*, étaient obtenus par le moulage du visage figé par la mort. Pour les Romains, cette procédure était d'une importance capitale pour les familles car son objectif était celui de la survivance de la ressemblance par l'*empreinte*.

⁶ Maurice Blanchot, *L'Espace Littéraire*, *op. cit.*, p.344.



Fig.5 — Auteur non identifié, masque mortuaire romain, IIIe-IVe s. apr. J.-C

Ces formes « d’images-contacts » ne restaient pas seulement volume de la sculpture puisqu’ils étaient généralement peints pour donner l’illusion d’un regard vif, brillant, et d’un visage plein de vie. Le masque offrait l’empreinte du visage, la peinture l’imitation de l’incarnat. D’ordinaire, ils étaient enfouis dans des boîtes cachées dans la demeure familiale, de telle sorte qu’un deuxième tombeau était donné au deuxième visage du défunt. C’est seulement lors d’un prochain décès que ces masques ancestraux voyaient de nouveau le jour⁷ comme l’imposait le rite funéraire. Ils pouvaient même être portés par d’autres membres de la famille lors du cortège funéraire. Ainsi l’*imago* semblait donner une ressemblance parfaite par son processus de fabrication de l’empreinte. D’ailleurs, si nous nous arrêtons sur l’étymologie du terme « image » qui provient d’*imago*, on trouve le radical *im* (*imitatio*) du mot grec *mimesis* qui désigne les « arts de l’imitation ».

Pour Maurice Blanchot, « le cadavre est sa propre image. »⁸ car « il n’a plus avec ce monde où il apparaît encore que les relations d’une image, possibilité obscure, ombre en tout temps présente derrière la forme vivante. Le cadavre est le reflet, se rendant maître de la vie reflétée. »⁹. Si cette *mimésis* est si intense par le moulage de la face du défunt, c’est justement parce que le cadavre est « la ressemblance par excellence, tout à fait ressemblant, et il n’est aussi rien de plus. »¹⁰

Néanmoins, pour Jacques Derrida, il existe une différence entre la *mimétologie*, simple imitation d’un objet, et la *mimésis*, où l’écart entre le double et son référent absent est considéré comme

⁷ « *aperire imagines* », Pline l’Ancien

⁸ Maurice Blanchot, *L’Espace Littéraire*, *op cit.*, p. 347.

⁹ *ibid.*

¹⁰ *ibid.*

une valorisation. Contrairement à la mimétologie qui offrirait une copie comme un miroir un reflet, la mimésis apporte un supplément à cette imitation parfaite, une forme énigmatique du double.

Autour du thème de l'ïmago et de ses enjeux, arrêtons nous sur les propos du philosophe Jean-Luc Nancy :

« Ainsi l'ïmago romaine est-elle la parution du mort, sa comparution parmi nous : non pas la copie de ses traits, mais sa présence en tant que mort. (Si l'ïmago se forme tout d'abord en principe d'un masque mortuaire, c'est que dès le moment du moulage la mimésis module la methexis par laquelle les vivants partagent la mort du mort). C'est ce partage de la mort – de sa force déchirante et hallucinante –, c'est la methexis de la disparition qui fait proprement modèle pour la mimésis. L'image est l'effet du désir (du désir de rejoindre l'autre), ou mieux : elle en ouvre l'espace, elle en creuse la béance. Toute image est l'Idée d'un désir. »¹¹

Que ce soit par le masque mortuaire ou les portraits du Fayoum, l'image est finalement créatrice d'un pont entre les morts et les vivants car elle vient protéger ces derniers de la vision du cadavre putride qui se décompose sous terre et qu'aucune mémoire ne veut garder comme dernière image de l'être aimé et disparu. Ainsi, le deuil ne se réalise que dans la confection d'une image de *l'autre*. Cette image qui reste, c'est ce qui sauve l'être humain, son âme, son « moi » alors protégé comme si « la « vraie vie » [était] dans l'image fictive, non dans le corps réel. Les masques mortuaires (...) ont les yeux bien ouverts et les joues pleines. »¹²

Même si elles n'étaient pas censées être découvertes, ces images funéraires sont arrivées jusqu'à nous. Elles produisent encore aujourd'hui une émotion vive et l'impression immédiate d'une présence intacte et curieusement contemporaine. Enfermées dans le noir, entre les pierres, elles ont survécu au temps et révèlent le désir de durabilité que nous, êtres humains créateurs d'images, éprouvons.

¹¹ Jean-Luc Nancy, « L'image : mimesis & methexis », in *Penser l'image*, Emmanuel Alloa (dir.), Dijon, Les presses du réel, Collection « Perceptions », 2011, p. 69.

¹² Régis Debray, *Vie et mort de l'image, histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992, p. 32.

Naissance de la photographie : entre volonté de durabilité et caractère éphémère

Ainsi, ce qui nous intéresse, c'est ce désir de préservation de l'image, en particulier lorsqu'il concerne la photographie. D'un point de vue technique et historique, la photographie est un procédé physico-chimique qui allie un dispositif optique et une surface photosensible modifiée par l'action chimique dans divers bains. En 1839, en France, le politicien François d'Arago dévoile l'invention du daguerréotype* de Louis Jacques Mandé Daguerre, qui permet l'obtention d'une image positive unique, devant l'Académie des Sciences. Dès son invention, elle fût saluée pour sa capacité à *fixer* l'empreinte lumineuse des choses et des êtres sur une surface. C'est d'ailleurs tout l'enjeu de sa naissance.

Sans revenir sur les controverses à propos de la date ou de la paternité de la photographie, cette invention est en réalité le fruit d'une multiplicité de recherches parallèlement menées sur la photosensibilité* de divers matériaux et la volonté de conserver une image photographique dans le temps. Par exemple, dès 1727, Schulze présente sa découverte quant à la sensibilité à la lumière du nitrate d'argent. Puis, les premières expériences connues visant à obtenir une image par la sensibilité du nitrate d'argent et du chlorure d'argent sont celles de Wedgwood et Davy qui publient d'ailleurs en 1802 un article dans le *Journal of the Royal Institution of Great Britain*. Ces images sont des « silhouettes » d'objets plats mais elles ne sont pas pérennes : non fixées, elles étaient visibles sous la lumière d'une chandelle uniquement. En effet, les sels d'argents étant encore présents, l'image était donc encore sensible à la lumière. Dans un environnement trop lumineux, la réaction chimique aurait continué, et l'image aurait fini par disparaître. La lumière joue alors le rôle d'un *pharmakon*¹³ à deux visages : à la fois *remède* et *poison* elle permet à l'image d'apparaître mais elle la fait disparaître si l'image y est trop longtemps soumise. Il s'agit donc d'un jeu d'équilibre et de dosage. Aussi, en 1816, Niépce obtient la première image négative sur papier avec la *camera obscura**, qu'il appelle « rétine ». Cette image, elle aussi, était non fixée :

¹³ En grec ancien, le terme *pharmakon* désigne à la fois le remède et le poison.

« Pour mieux juger de l'effet, il faut se placer dans l'ombre. Il faut placer la gravure sur un corps opaque et se mettre contre le jour. Cette espèce de gravure s'altérerait je crois à la longue [...] Ceci n'est encore qu'un essai ; mais si les effets étaient mieux sentis (ce que j'espère obtenir) et surtout si l'ordre des teintes était interverti, je crois que l'illusion serait complète [...] Si tu veux conserver ces deux rétines quoiqu'elles n'en valent guère la peine, tu n'as qu'à les laisser dans le papier gris et placer le tout dans un livre. »¹⁴

Toutes ces démarches antérieures ont rarement été valorisées parce que la définition de la photographie, donnée par Alphonse Davanne, membre fondateur de la Société française de photographie, et Maurice Bucquet, est la suivante :

« sous le nom général de la photographie on comprend l'ensemble des méthodes permettant d'obtenir, par l'action des radiations visibles ou invisibles pour nos yeux, l'image voulue et durable d'un sujet réel. »¹⁵

D'après cette définition, un tirage éphémère appartiendrait davantage à un tout autre pan de l'histoire de la photographie constitué des connaissances éparses et des altérations du noircissement avant que la volonté de durabilité ne soit exprimée. La naissance de la photographie a toujours été source de débat, et ce n'est pas surprenant puisque la lumière, du terme « photographie » ou littéralement « écriture avec la lumière », n'a jamais attendu le regard de quiconque pour se manifester. Cette histoire alternative est composée de l'évolution des dispositifs optiques (comme la camera obscura*, présente durant l'Antiquité). Aussi, dès le début du XVII^{ème} siècle, les alchimistes observaient déjà le noircissement des sels d'argent à la lumière (sans l'intention de reproduire des images fidèles à la réalité). Enfin, nous pouvons ajouter toutes les notes des chercheurs qui, eux, voulaient reproduire une image durable, mais n'ont pas réussi. C'est précisément une forme de pré-histoire optique et photochimique avant d'être une histoire photographique qu'on appelle aussi la *protographie*.

Ce qui a marqué la naissance de la photographie est donc bien cette volonté de durabilité. Cet objectif n'a eu de cesse d'être poursuivi par la suite.

¹⁴Niépce, lettre du 19 mai 1816 à son frère Claude.

¹⁵Alphonse Davanne, Maurice Bucquet, *Le Musée rétrospectif de la photographie à l'Exposition universelle de 1900*, Saint-Cloud, Imprimerie Belin Frère, 1903, p 9.

Lutte contre la fragilité des photographies

« *L'accident est l'apparition de la qualité d'une chose qui était masquée par une autre de ses qualités (...)* ce vase me sert mais d'autre part c'est un verre exposé dans un monde où il y a des chocs »¹⁶

Un tirage qui s'efface est considéré comme un échec, il ne remplit pas les conditions citées ci-dessus par Alphonse Davanne pour satisfaire aux exigences de la technique photographique et ainsi gagner la qualité de « photographie ». Nous pouvons questionner cette notion de durabilité car même après l'invention de la photographie en 1839, les images continuaient de s'effacer. Un exemple flagrant est la création en Angleterre, en 1855 du *Fading Committee* pour mettre un terme à la disparition des photographies réalisées avec la technique du papier albuminé et du papier salé, à partir de 1850, car un grand nombre d'épreuves jaunissaient et s'affaiblissaient au bout de quelques années. À ce propos, Edmond de Valicourt exprima sa déception en ses termes :

« *Une triste expérience vint démontrer qu'un certain nombre de ces images considérées comme permanentes, s'altéraient peu à peu sous l'influence d'un agent mystérieux, et finissaient quelquefois par disparaître entièrement. Une pareille découverte était de nature à décréditer la photographie.* »¹⁷

Le temps d'évaporation de l'image n'est certes plus le même, il ne s'agit pas d'un temps immédiat, mais toutes les images finiront par s'effacer de leur support. Car même une fois fixées, les photographies ne sont pas à l'abri de la disparition. C'est aussi le cas notamment du célèbre daguerréotype *Vues du boulevard du Temple* de Daguerre qui existe dans son état d'origine uniquement grâce aux nombreuses reproductions dont il jouit puisque l'original n'existe plus depuis longtemps et s'est donc transformé en *image fantôme* où l'on ne distingue plus aucune des deux silhouettes immobiles (ni le cireur de chaussures, ni son client) qui faisait la particularité de cette pièce. Tout ce que l'on peut voir désormais, ce sont des amas de sulfites d'argent qui scintillent sous l'effet de la lumière.

¹⁶Paul Valéry, *Cahiers*, Tome II, Éditions Gallimard, collection «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, 1974, p.229.

¹⁷ Eugène Trutat, in Anne Cartier-Bresson, *Les Papiers Salés, altération et restauration des premières photographies sur papier*, Paris, Direction des Affaires Culturelles de la Ville de Paris et Paris Audiovisuel, 1984, 120 p.

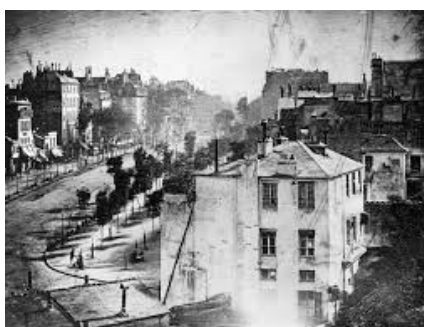


Fig. 6 — DAGUERRE, Louis Jacques Mandé, *Vue du boulevard du Temple*, daguerréotype, 1839, Munich, Musée National de Bavière



Fig. 7 — DAGUERRE, Louis Jacques Mandé : *Vue du boulevard du Temple*, daguerréotype, 1839, Munich, Musée National de Bavière — état actuel

La fragilité des images a été éloignée par les techniques de la conservation, qui visent à maintenir le plus longtemps possible chaque document, et de la reproduction, qui visent à reproduire afin de garder un état de l'*image* de façon pérenne par soucis de transmission de ces images et des informations qu'elles témoignent. Néanmoins, toutes les reproductions, même les plus fidèles, ne pourront jamais égaler l'objet original en terme de matière et de présence puisque c'est bien ce dernier qui subit les ravages du temps et donc toutes les altérations possibles. C'est ce dernier qui va voyager au travers de différents lieux ou bien résister à la poussière d'un tombeau pendant des centaines, voire des milliers, d'années. Sans vouloir minimiser l'importance de la reproduction, elle pourra donner une autre vie, parallèle, à l'image originale, mais ne la remplacera jamais complètement malgré toute l'illusion qu'elle donnée. Ce qui manquera donc à toute copie, nous pouvons le nommer le *hic et nunc*¹⁸ de l'œuvre qui relève de « l'unicité de son existence. »¹⁹ Comme le précise Walter Benjamin : « La trace des altérations matérielles n'est décelable que grâce à des analyses physico-chimiques, impossibles sur une reproduction ; pour déterminer les mains successives entre lesquelles l'œuvre d'art est passée, il faut suivre toute une tradition à partir du lieu même où l'œuvre fut créée. »²⁰

¹⁸ Qui désigne l' « ici et maintenant »

¹⁹ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Éditions Allia, 2010 [1936], Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, p.13.

²⁰ *ibid.*

Pour Talbot, inventeur de la technique du papier salé, la photographie originale ne peut jamais être re-crée car ce n'est jamais le même état des choses. En parlant de son ouvrage, *The Pencil of Nature*, premier livre de photographies :

« Mais comme il est constitué uniquement de papier ; cet original reste exposé à toutes sortes d'accidents ; et si d'aventure il était déchiré ou abîmé, on ne pourrait bien sûr plus en faire aucune copie. La malchance a voulu que deux de nos premières planches soient endommagées de la sorte après de nombreuses copies. Pour les remplacer, on a dû reprendre la chambre noire et faire de nouvelles images à partir des sujets d'origine, ce qui permit de continuer les copies. Cependant, ce n'était plus la même lumière, la même ombre, la même heure du jour..., que la première fois et l'on obtint en recommençant l'expérience un résultat d'aussi bonne qualité mais légèrement différent. »²¹

Des années plus tard, une de ses épreuves sera au cœur d'un exemple frappant du caractère éphémère de ses images. En 1989, l'un de ses dessins photogéniques, intitulé *Linen Textile Fragment*, fût exposé par le Musée Paul Getty à Los Angeles²². Des chercheurs, spécialistes de Talbot, ont daté sa réalisation en 1835. Elle fut produite par la première technique de tirage au papier salé que Talbot développa et qui sera décrite dans la deuxième partie de ce mémoire, c'est-à-dire qu'elle fût sans doute stabilisée et non fixée, et donc qu'elle est encore sensible à la lumière. Au cours des cinq semaines de l'exposition, les hautes lumières de cette épreuve ont commencé à se densifier. Ce photogramme offre désormais des hautes lumières plus sombres et une dominante rouge, ce qui a pour conséquence une perte de détails de l'image. On pouvait observer également des marbrures* irrégulières pouvant alors obscurcir l'image par certains endroits, notamment sur ses bords. Ces changements sont considérés comme irréversibles. De plus, aucune mesure densitométrique* n'ayant été effectuée avant l'exposition, le changement de couleur et de densité n'a pas été quantifié. On ne saurait définir le moment où l'épreuve a commencé à se densifier, ni la progression de cette altération. Ce dessin photogénique était exposé sous une lumière tungsten incandescente avec un filtre UV.

²¹William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, 1844, tirages réalisés au papier salé, 15.2 x 20.3 cm, p.118.

²²Nancy Rheinhold, « The Exhibition of an Early Photogenic Drawing by William Henry Fox Talbot », *Topics in Photographic Preservation*, Volume 5, 1993, pp. 89-94.

Il a été estimé que ce dessin photogénique, placé sous une plaque de Plexiglass© G UF-4²³, fut exposé à un éclairage* de 53,8 lux²⁴ à 21,1 degrés Celsius²⁵ huit heures par jour et ce pendant trente-cinq jours. La lamination* globale était donc de 15 064 lux.heure²⁶. Ces conditions dépassent les normes conseillées²⁷ pour les épreuves issues de procédés argentiques historiques à savoir un éclairage ne dépassant pas 50 lux et une lamination globale ne devant pas dépasser 12 000 lux.heure annuellement.

Exposer des épreuves photosensible constitue un risque proposé par les commissaires d'exposition et qui entre en conflit avec la volonté des conservateurs de préserver ces épreuves historiques. Cet incident a poussé le Musée J. Getty Paul à adopter une politique d'exposition stricte, mais surtout il ouvre le débat sur la posture des institutions vis-à-vis d'œuvres fragiles, voire éphémères. En effet, nous retrouvons dans l'introduction de la thèse d'Anne Cartier-Bresson à propos des papiers salés, l'idée que « ce procédé est en effet extrêmement vulnérable car l'image est formée de fines particules d'argent colloïdal* non protégées par une émulsion. C'est pourquoi un grand nombre d'épreuves sur papier salé ont pâli, certaines d'entre elles présentent même une image pratiquement imperceptible à l'œil. »²⁸

D'autre part, quand nous pensons que la plupart des tirages réalisés à l'aide des procédés du XIX^{ème} siècle ne possédaient pas d'émulsion, soit que l'image se formait directement dans la fibre du papier, cela met en évidence la relation indissociable entre l'image et son support, sa matérialité. La photographie emporte avec elle son référent, ce qu'elle donne à voir ne peut se décoller d'elle : ils ont fusionnés dans leur immobilité. Si l'un se détruit, alors l'autre aussi...

Lors d'une visite à la Société française de photographie, qui possède un fond conséquent sur les premiers essais d'Hippolyte Bayard (dont nous parlerons plus en détail dans la seconde partie), Vincent Guyot, chargé de l'administration et de documentation explique qu'après la dernière reproduction numérique du fond, ces épreuves ne peuvent plus être montrées.

²³ Panneau de plastique transparent traité pour absorber les U.V. Le modèle G UF-4 ne bloque plus les rayons U.V dès 385 nanomètres. Le modèle G UF-3 offre quant à lui une protection supérieure (395 nanomètres).

²⁴ « 5 foot-candles » — avec 1 foot-candle = 10,7639 lux

²⁵ « 70 fahrenheit »

²⁶ La lamination H correspond au produit de l'éclairage E (lux) et du temps d'exposition à cet éclairage (seconde). Ici, les secondes sont traduites en heure pour une meilleure lisibilité.

²⁷ Anne Cartier-Bresson, Bertrand Lavédrine, Bernard Marbot, « Cahier des charges pour les expositions de photographies », dans *Eclipse*, Bulletin du Groupe Photographie de la SFIIC, Champs sur Marne, 1er trimestre 1996, 6 p. — ces normes sont toujours en vigueur en France aujourd'hui.

²⁸ Anne Cartier-Bresson, *Les Papiers Salés, altération et restauration des premières photographies sur papier*, Direction des Affaires Culturelles de la Ville de Paris et Paris Audiovisuel, 1984, p. 35.

En effet, parmi les trois originaux de l'autoportrait en noyé dont dispose la SFP, l'un d'entre eux s'est vu abîmé par le contact d'une étiquette d'inventaire (avec le numéro 63) qui a laissé une trace sur le tirage encore donc sensible à la lumière.



Fig. 8 : BAYARD, Hippolyte : *Le Noyé*, positif direct sur papier, 1840-1849, 25,7 x 21,5 cm, Paris, Société française de photographie

Elles sont donc condamnées à vivre dans le noir, et ne verront le jour que lors d'occasions exceptionnelles car la lumière leur porte préjudice. Finalement, ces photographies fragiles se retrouvent, comme les Portraits du Fayoum mais pour des raisons bien différentes, enfermées dans l'obscurité.

Le désir de durabilité des images éprouvé par les êtres humains les poussent donc à priver de la vue les tirages les plus fragiles. Or, toute image existe grâce au regard. Sans mise en lumière de l'œuvre, au sens propre du terme, nos yeux ne seraient pas capable de la voir et l'image serait comme orpheline du regard de l'observateur. C'est dans le cadre de ce dialogue que ces deux entités atteignent leur complétude. Ce face à face ne peut avoir lieu que dans un espace où la lumière est présente. Quel est donc ce lien entre le regard et l'image ? Par quels moyens peuvent-ils se rencontrer, signifier leur présence ?

2. Du regard à l'image, du regard à sa perte

« *Quand voir, c'est sentir que quelque chose inéluctablement nous échappe,
autrement dit : quand voir, c'est perdre.* »²⁹

Vision double : l'œil, le cerveau

Regarder est un pouvoir. Et pour être capable de *regarder*, il faut d'abord avoir des yeux pour *voir*. Si il est fréquent dans la langue française que ces deux actions se confondent car elles sont synonymes de « percevoir avec les yeux », il est important de noter que *voir* est en premier lieu un acte passif qui ne requiert pas particulièrement d'attention quand *regarder* invoque la volonté d'une personne active qui choisit de porter son attention sur tout objet du visible qui l'entoure. Plus que « voir », regarder n'est donc pas seulement recevoir les informations par notre sens de la vue, c'est aussi « ordonner le visible, organiser l'expérience »³⁰. Mais, dans le langage, il existe une ambivalence du verbe *voir*. En effet, tel que décrit ci-dessus, il s'agit d'un « voir organique », d'une réalité physique. Il existe aussi un « voir conscient » qui révèle. Plus que *regarder*, ce voir est intérieur, c'est celui qui permet de voir au delà de ce qui se présente sous nos yeux, et qui est lié à la prise de conscience...

Comment fonctionne notre système visuel ? D'abord, il y a l'œil. Cet organe rond et brillant, qui capte les rayons lumineux de l'environnement dans lequel il se trouve. La convergence de ces derniers est assurée par la *cornée*, puis ils sont quantifiés par la *pupille* et son changement de diamètre, avant d'être de nouveau concentrés par le *cristallin*, ce qui permet l'accommodation. Par la suite, ces rayons lumineux sont conduits vers la rétine qui fait office de surface de réception à l'intérieur de l'œil. C'est elle qui, en tapissant la majeure partie du globe oculaire, va transformer l'énergie lumineuse (*les photons**) reçue en informations nerveuses, ce qu'on appelle *stimuli*.

²⁹ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 14.

³⁰ Régis Debray, *Vie et mort de l'image, histoire du regard en Occident*, op. cit., p. 56.

La rétine se compose de deux types de photorécepteurs : les *bâtonnets*, qui offrent une vision large sont plus sensibles aux variations de lumière et aux mouvements quand les *cônes* permettent une vision très précise mais seulement sur une partie restreinte du champ visuel. Enfin, ces informations nerveuses sont transmises par le *nerf optique* au *cortex visuel* qui, dans le cerveau, va décrypter l'image.

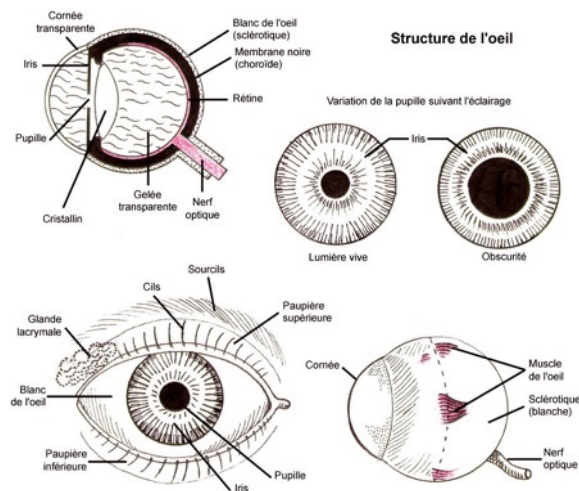


Fig. 9 — Auteur non identifié, Sans titre, schéma de l'œil in "L'œil : la vision au-delà de la vision », *Futura Santé*.

En observant ce schéma, il serait facile de faire l'analogie entre la pupille et le trou noir. Au centre de l'œil, ce qui paraît être un vide profond est pourtant ce qui semble fixer le regard de l'autre, le traverser, lorsqu'il est dirigé vers lui. L'œil a lui seul n'est donc qu'un organe parmi les autres, composant du visage, or il sert de lieu pour le regard, et ce « trou noir » en est justement l'élément central. C'est comme si ce trou qui s'ouvre et se referme est à la fois insaisissable et précis, lieu où se constitue le regard autant qu'il se perd. Tout autour de l'œil, loin du trou noir central, les émotions se lisent et participent à la construction du regard.

Cette photographie d'Andres Serrano est d'ailleurs un parfait exemple :

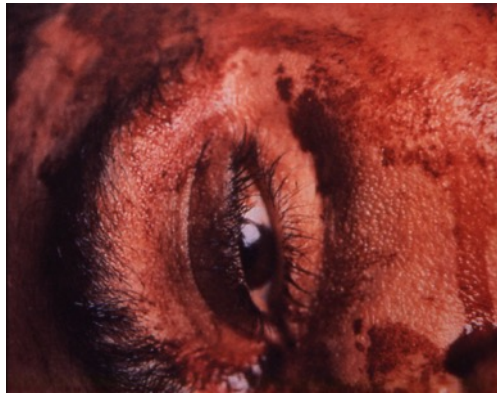


Fig. 10 — Andres Serrano, *Hacked to Death II*, de la série *The Morgue*, 1991

Au delà des controverses que cette série, *The Morgue* (1991), a suscitée d'un point de vue éthique et moral, il est intéressant de contempler cet œil. Cet œil, sans doute, parce qu'il est ouvert, paraît voir. Pourtant, jamais cet être défunt ne pourra regarder, car il est biologiquement impossible que la fonction de l'œil persiste après le décès. Au delà de la lumière rasante qui dévoile chaque pore de la peau où le sang a séché, de l'horizontalité du visage, « il regarde dans le vide ». Cet œil, bien qu'il y est encore assez de liquide lacrymal pour que nous puissions apercevoir le reflet d'une source de lumière, est le lieu d'un regard vide, sans expression, sans point d'accroche avec lequel partager une émotion. Il semble que son regard soit tombé dans ce trou sans fond que semble être la pupille. On ne distingue d'ailleurs plus vraiment l'écart entre cette pupille et l'iris, ce qui accentue cette impression : il n'est plus là. Impossible de se sentir regardé par un mort.

Pour Rudolf Arneim³¹, nous ne pouvons pas voir, ou regarder, sans percevoir, et nous ne pouvons pas percevoir sans penser. Aussi, le terme « perception » vient de *perceptio-onis* qui signifie « action de recueillir », et « percevoir » vient de *percipere* qui peut se décomposer en *per* donc « par » et *capere* donc « prendre, concevoir » ou encore « capter ».

Il existe l'idée que notre vision ne serait utilisée qu'en partie car voir entraîne immédiatement cet effet de perception qui mène à la pensée. Comme si l'homme mettait en place, de façon inconsciente et incontrôlable, un « déplacement du centre de la vision au centre d'intérêt »³².

³¹ Rudolf Arneim, *La pensée visuelle*, Paris, Éditions Flammarion, 1976, p.33.

³² *ibid.*

C'est comme si l'acte de penser, d'intellectualiser, pouvait prendre le pas sur l'acte de regarder, ce qui viendrait occulter la possibilité de porter un regard simple, presque vierge, sur ce qui nous entoure. Il faudrait, quelque part, ignorer les concepts et les symboles qui nous poussent vers une lecture souvent trop évidente de l'image observée. Et en même temps, regarder semble indissociable de l'écho produit par rapport à notre propre monde intérieur. On pourrait dire que l'œil voit et que notre cortex visuel, lui, regarde, le tout formant notre vision. En fait, c'est comme si, quoiqu'il regarde, la conscience de l'être humain allait restaurer ce qui n'est pas présent dans cette vision sensible, rendant les objets de notre réalité finalement plus *représentés* que *regardés*.

D'ailleurs, il est intéressant de noter qu'à la naissance du nerf optique qui, schématiquement, permet la liaison entre l'œil et le cerveau, il y a deux ramifications. Cette particularité ordonne en réalité la superposition de *deux images* car chaque œil transmet à la partie du cortex qui lui est associé une moitié de cette image. Sans le croisement des nerfs optiques, en ce que nous appelons le *chiasma optique*, nous n'aurions pas une vision tridimensionnelle mais bidimensionnelle du monde. Mais surtout ce champ visuel est incomplet, nous possédons une vision partiellement trouée car un espace lui manque : c'est ce qu'on appelle la tache de Mariotte (aussi connue sous le nom de tâche aveugle ou la tâche noire). Ce scotome* découvert par le scientifique Edme Mariotte en 1660, lors d'une dissection de l'œil, est dit « central négatif » car il n'offre pas de tache noire dans notre champ de vision, notre cerveau venant combler le manque d'information.

C'est précisément par ce manque à voir que le regard s'accomplit puisqu'en réalité il correspond à l'endroit où le nerf optique est relié au globe oculaire, et où il n'y a pas de cellules photo-réceptrices. Il s'agit là d'un second « trou noir », le premier étant notre pupille qui devient rouge³³ sur les photographies lorsque la rétine est éclairée. L'œil, en tant que système optique, comporte finalement plein de défauts. Mais, associé aux mécanismes du cerveau, la vision complétée devient sensible.

³³ « L'effet yeux rouges » est un phénomène qui survient lors d'une prise de vue au flash dans un espace faiblement éclairé. La pupille de l'œil se dilate dans le noir pour capter la lumière, l'iris n'a pas le temps de réduire la taille de la pupille face à la forte lumière du flash. Cette lumière vient donc éclairer le fond de l'œil.

Cette complexité du mécanisme d'une vision à deux réceptacles offrant un champ visuel troué semble être l'allégorie de notre rapport au binôme visible-invisible. De nous-mêmes, finalement, nous n'avons déjà qu'une vision partielle, tant externe (nous ne pouvons pas voir directement notre visage, nous avons besoin d'une surface où celui-ci se reflète) qu'interne. Si l'on revient sur les schémas de l'œil, voilà une seconde évidence : l'œil a beau être rond, il ne peut voir son propre fonctionnement. Autrement dit, on ne peut physiquement pas voir « en dedans », à l'intérieur de nous-même, au plus grand regret de Jean François Chabrun :

« J'ai souvent pensé au jour où serait enfin consacrée la naissance d'un homme qui aurait très sincèrement les yeux en dedans. Sa vie serait comme un long tunnel de fourrures phosphorescentes et il n'aurait qu'à s'étendre pour plonger dans tout ce qu'il a de commun avec le reste du monde et qui nous est atrocement incommunicable. »³⁴

Notre champ visuel est donc restreint, tourné vers l'extérieur, au devant de nous. Il y a toujours un champ hors de notre portée, invisible, qui nous pousse à *vouloir voir*. L'exploration par la vue ne semble donc pas se faire seulement par ce qui, incomplet, est complété par le regard, mais aussi, et surtout, par ce qui, complété, reste incomplet pour le regard. Comment avoir accès à une vision complète de soi-même ? Comment observer et projeter sa propre disparition, celle tant redoutée, à l'origine de notre désir de conservation de nos images ?

³⁴ Jean François Chabrun, *Naissance de l'homme-objet*, cité par Georges Batailles in *L'expérience intérieure*, Paris, Editions Gallimard, 1978, p.62.

Photographie, miroir : saisir sa propre disparition par l'autoportrait

« *Et c'est notre grande infirmité. Ne pouvant nous voir, nous nous imaginons.
Et chacun, rêvant de soi-même et devant les autres, reste seul derrière son visage* »³⁵

— René Daumal

Une vie sans miroir, sans image, avec nos seuls yeux pour tout voir, tout regarder, tout contempler. Un monde où nous pourrions tout observer de façon directe. Tout, sauf notre visage puisque nos yeux se situent son creux. Dans nos sociétés contemporaines, ce monde ne semble pas exister. À part dans quelques villages où les habitants n'ont pas de miroir et n'en ressentent pas le besoin, il existe toujours un moyen de saisir notre propre visage par le reflet, tel Narcisse qui tomba sous le charme de sa propre image dans l'eau. Les premiers miroirs fabriqués datent de 6000 av. J-C mais étaient en réalité des morceaux de pierre polies, comme l'obsidienne par exemple. Puis, les miroirs sont devenus de plus en plus réfléchissants grâce à divers métaux : cuivre, bronze, étain, argent... L'invention du miroir tel que nous le connaissons actuellement est l'œuvre du chimiste Justus Von Liebig. En 1835, il remplace la couche d'étain-mercure qui était toxique par une fine couche d'argent métallique obtenu par la réduction* chimique du nitrate d'argent. Ainsi, contrairement à l'eau, la réflexion qu'offre ce type de miroir est *totale*. De plus, sa surface est plane, et offre un reflet fidèle sans déformation. Cette planéité est essentielle car elle à la base de la définition de ressemblance en Occident qui n'est rien d'autre que ce qu'on nomme l'effet miroir, c'est-à-dire le reflet total d'une image, inversée verticalement, sur une surface plane. Le miroir offre alors la possibilité d'agrandir le champ de vision (placé derrière soi, par exemple) et dans le même temps il vient obstruer le champ de vision direct.

Avec la naissance de la photographie en 1839, nous pouvons dire que le miroir et la photographie ont pénétré le monde en même temps pour le fragmenter d'images innombrables. Grâce à la réflexion d'une image sur un support, les miroirs comme la photographie sont à l'origine de la construction de nouvelles visions. En effet, l'un comme l'autre donne à voir ce qui était inaccessible auparavant.

³⁵ René Daumal, in David Le Breton, *Des Visages. Essai d'anthropologie*. Éditions Métailié, 1992, p. 15.

À l'époque, la photographie s'est démocratisée plus rapidement que le miroir. Ainsi, certaines personnes, qui n'avaient pas les moyens de s'offrir un miroir, se sont « vues » pour la première fois sur une photographie. Nous retrouvons là encore cette idée répandue que, utilisant tout deux l'argent, la photographie serait comme le miroir : elle offrirait le reflet du réel. D'ailleurs, le daguerréotype était comparé à un « miroir qui se souvient »³⁶. À ce propos, Maurice Blanchot rappelle la supercherie de l'illusion :

*« Cependant, le reflet ne paraît-il pas toujours plus spirituel que l'objet reflété? N'est-il pas de cet objet l'expression idéale, la présence libérée de l'existence, la forme sans matière ? Et les artistes qui s'exilent dans l'illusion des images, n'ont-ils pas pour tâche d'idéaliser les êtres, de les élever à leur ressemblance désincarnée ? »*³⁷

D'un même mouvement, dès sa naissance, la photographie a vu fleurir le genre de l'autportrait photographique. Dieter Appelt a par exemple exploré cette analogie entre photographie et miroir, répondant, en plus du désir de se voir, à celui de se voir voir. C'est comme si le miroir était une métaphore de la photographie.



Fig. 11 — APPELT, Dieter, *Autoportrait au miroir*, 1978, épreuve au gélatino-bromure d'argent, 31x40cm, © Dieter Appelt, Courtesy Kicken Berlin

³⁶ François Brunet, « Speculum memor : le daguerréotype au Concours général de 1839 », in *Études photographiques*, n°35, Printemps 2017, [En ligne]. Disponible à : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3665>. Consulté le 15 mai 2019.

³⁷ Maurice Blanchot, *L'Espace Littéraire*, *op. cit.*, p. 344

Au delà des références au mythe de Narcisse et au dédoublement par l'image spéculaire, c'est aussi la démonstration de perception par l'appareil photo que Dieter Appelt aborde. Cette photographie suggère une gêne occasionnée, d'abord par la posture de dos du photographe qui tient place de voyant, mais surtout par la buée sur le miroir qui nous empêche de saisir avec exactitude les traits du visage. Cette buée là, est l'indice^{*38} de la respiration, de la chaleur du vivant, du mouvement même que la photographie est incapable de saisir, seulement de figer. Nous pourrions dire que si la photographie est un « ça a été » (comme le dit si bien Roland Barthes), le miroir est un « c'est » car la photographie emprisonne ce « reflet » quand le miroir ne nous le donne que le temps du regard.

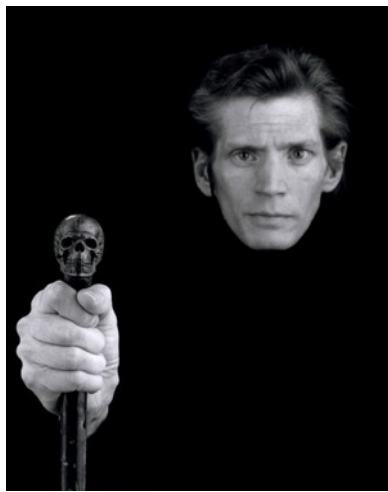


Fig. 12 — MAPPLETHORPE, Robert : *Autoportrait*, 1988, épreuve au platine, 61x50,8cm, © Robert Mapplethorpe Foundation

Mapplethorpe, lui aussi fait référence à sa propre disparition dans cet autoportrait où il ne choisit pas de montrer son corps mais son visage et sa main. La tête de mort au bout de sa canne est plus qu'évocatrice. Mais c'est sans compter le visage fatigué légèrement flou et qui, comme sa main, qui elle est nette, semblent surgir du néant. Il nous regarde depuis sa tête qui flotte, comme si elle n'était pas rattachée à son corps. Entre apparition, vanité, et prophétie de l'inéluctable, Robert Mapplethorpe disparaît un an seulement après cette photographie, ce qui lui donne tant de force aujourd'hui. On peut donc voir dans ce célèbre autoportrait tant une acceptation qu'une défiance de la mort.

³⁸ *indice* au sens de Charles Peirce, sémiologue — voir Glossaire p.

Roman Opalka, artiste franco-polonais s'est lui aussi prêté à l'exercice pour le pousser à son extrême par l'évolution de son propre visage dans le temps à l'aide d'un protocole strict. Tel un rituel, après chaque séance de travail, il se positionnait toujours contre le dos blanc de la toile peinte ce jour-là dans la même chemise blanche, avec le même éclairage. Afin de bien se placer, il s'aidait d'un rétroviseur placé sur le côté de l'appareil. Les conditions étaient systématiquement les mêmes : seul sa peau, ses cheveux, son visage ont vieilli. Présentés à la façon des photos d'identités, le visage est face à l'appareil et le regard fixé sur l'objectif avec une expression toujours neutre.



Fig. 13 — OPALKA, Roman, *Opalka 1965/1 à l'infini*, détails 2075998, 2081397, 2083115, 4368225, 4513817, 4826550, 5135439, et 5341636, à partir de 1972, photographies en noir et blanc sur papier, 24x30,5cm



Fig. 14 — LESPINASSE Vincent, *sans titre*, dans l'atelier de Roman Opalka, 2011

Au delà des effets du temps qui défilent sur le visage de Roman Opalka, c'est la mort qu'il semble regarder bien en face. Nous remarquons qu'il exprime sa propre disparition par une perte de contraste au niveau de l'image dû au blanchiment des cheveux d'Opalka qui se fondent dans le blanc de dos de sa toile. Sa disparition totale semble avoir été anticipée et planifiée dans son processus de prise de vue et de mise en scène : blanc sur blanc, gris sur gris. Le reflet du miroir, et par extension la photographie, permet à chacun de se représenter sa propre présence mais aussi sa future absence. Quels sont les autres moyens, les autres sens à notre disposition pour « se voir » ? Comment ferions-nous pour regarder une image, saisir la perte, sans notre vue ?

Réversibilité de la sensation visuelle par la sensation tactile

La cécité est la perte totale d'un des cinq sens : la vue. Il existe plusieurs distinctions: nous parlerons de mal-voyance si la cécité n'est que partielle. Cette partie vient poser la question du rapport à la vue une fois qu'elle est perdue, du rapport à l'image et du rapport humain. Peut-on regarder sans voir ?

Quand Lacan se demande « qu'est ce que le regard ? », il trouve une réponse en s'appuyant sur l'essai de Sartre, *L'Être et le Néant*, au sein duquel l'existence du sujet est dépendante du regard d'autrui. Dans son essai, Sartre évoque la *possession* par le regard, l'Autre possède par la primauté de son regard. Mais il s'agit d'un regard qui, visiblement, peut se passer de l'œil, récepteur physique de la vision : « Sans doute, ce qui manifeste le plus souvent un regard, c'est la convergence vers moi de deux globes oculaires. Mais il se donnera tout aussi bien à l'occasion d'un froissement de branches, d'un bruit de pas suivis du silence, de l'entrebâillement d'un volet, d'un léger mouvement d'un rideau ». Ces exemples sont surtout les indices d'une présence, d'un être qui voulait voir, (un voyeur ?) et de ce qui fait que « je suis vu ». Ce sont ces indices, issues des autres sens, qui vont aider les personnes atteintes de cécité :

« Une fois, quand il était enfant, il avait essayé de déchiffrer son visage, par un formidable effort de mémoire, comme un peintre au souvenir d'une figure défunte dont il faut reconstituer les bribes : mais sa tête avant tant et tant de fois roulée sur elle-même, devant le miroir, et de plus en plus vite, comme la mécanique endiablée d'un planétarium dont toutes les lucarnes, sauf une, seraient obstruées, au point de se cogner la tête, à toute volée, contre la glace... »³⁹

Pour comprendre comment il est possible de continuer à appréhender le monde lorsqu'on ne le perçoit plus visuellement, j'ai rencontré deux malvoyants. En 2017, j'ai débuté un projet photographique avec une femme non voyante et malentendante depuis l'enfance et qui vit en autonomie avec son chien guide⁴⁰. La première fois que j'ai pris une photographie d'elle, j'étais gênée. Elle ne percevait ni le bruit du miroir qui s'abaisse puis se relève, ni l'objectif pointé sur elle. J'étais gênée par la totalité du pouvoir dont je disposais, opposé à la vulnérabilité qu'elle offrait. Gênée par cette posture de voyeuse que cette situation exacerbait.

³⁹ Hervé Guibert, *Des aveugles*, Paris, Editions Gallimard, Collection Folio, 1986, p. 18.

⁴⁰ voir Annexe 1

Elle ne savait jamais quand je captuais une image d'elle, ce qui est très rare. Toujours, lorsqu'on se sait photographié, on arbore un masque, une expression, une posture comme l'écrit si bien Barthes : « Or, dès que je me sens regardé par l'objectif, tout change : je me constitue en train de « poser », je me fabrique instantanément un autre corps, je me métamorphose à l'avance en image. »⁴¹

Les images obtenues de son visage offrent des expressions qu'il n'est pas habituel d'observer, si bien qu'il est presque impossible d'identifier cette émotion : rire? tristesse ? Le toucher est ce qui lui permet de continuer à vivre : des lectures en braille aux mains au dessus de la casserole d'eau bouillante pour sentir la vapeur. Afin d'identifier ma présence, elle pose ses mains sur mon visage. Et puis, parfois, aussi, pour tenter de comprendre mes paroles, elle utilise la méthode TADOMA* en posant sa main sur ma gorge. Il s'agit d'une méthode qui utilise le toucher pour percevoir la parole. Mais le plus souvent, c'est moi qui écrit chaque lettre de chaque mot dans le creux de sa main jusqu'à ce qu'elle devine le mot en question puis reconstitue la phrase. Par la sensation de volumes, de texture, de température, par cette vision haptique* l'image du monde se reconstruit mentalement



Fig. 15 — ALHERITIERE, Juliette, *Annie*, 2017, tirage argentique, 10x15cm.

⁴¹ Roland Barthes, *La Chambre Claire, Note sur la photographie*, Édition de L'Etoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p 25.

Kami⁴², photographe ayant perdu la vue il y a trois ans seulement, n'a pas le même rapport au toucher. Il n'ose pas vraiment toucher le visage des autres. Mais surtout, il déteste qu'on le touche, lui. « Tous les jours, j'ai des mains qui m'attrapent pour m'aider dans la rue » me dit-il... C'est intrusif, d'autant plus lorsque nous sommes malvoyant. Pour ce qui est de la photographie, sa pratique a fondamentalement changée. Le passionné de reportage et de photographies prises sur le vif, en couleur, au numérique, réalise désormais uniquement des portraits, en noir et blanc et en argentique. Il y a d'abord la contrainte matériel : en tout automatique mais avec une bonne définition, il est plus simple d'utiliser un appareil argentique. Grâce à la voix du modèle, et en posant délicatement sa main, bras tendu, sur l'épaule de son sujet, Kami réussit à estimer la distance pour son cadrage. Le développement est assuré par un laboratoire qu'il connaît bien, puis le choix des photographies finales se réalise avec l'aide de ses amis. Il continue donc de réaliser des images qu'il ne peut finalement qu'imaginer mais ne peut pas voir réellement.

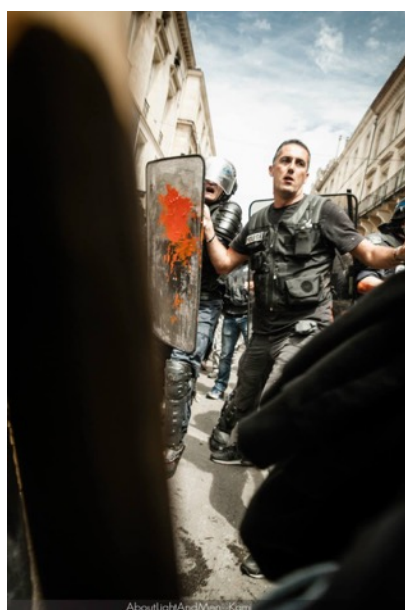


Fig. 16 — Kami, *sans titre*, 26 Mai 2016



Fig. 17 — Kami, *Arthur H*, 2018

⁴² Entretien avec Kami, voir Annexe 2

La différence entre Annie et Kami, c'est que Kami perçoit encore (et qu'il entend). Son rapport à la vision n'est pas le même, bien qu'il ne s'agisse que des contrastes, il refuse d'abandonner le peu qui lui reste et s'accroche à cette vision incomplète.

Bien que le périmètre de perception du regard est bien plus étendu que celui du toucher, qui se résume à ce que la main peut atteindre, il existe chez l'être humain une réelle triangulation entre la vision, le toucher et la mémoire qui sont liés entre eux et nous amènent à la perception, l'interprétation et la représentation, c'est-à-dire à notre propre monde d'images. D'après la philosophie de Merleau-Ponty, la vision n'appartient pas seulement au sens de la vue et de la mémoire mais aussi à celui du toucher, et bien que nous ne pouvons pas concrètement « toucher avec les yeux », nous pouvons, par le regard, aller chercher ce qui ne se voit pas dans l'image, un monde invisible et intelligible. Là encore c'est la dimension magique du regard, car par lui, l'image se transforme pour devenir plus que ce qu'elle est : elle devient ce qu'elle *est pensée*, ce qu'elle touche dans notre esprit. Il existe bien une forme de « réversibilité du touché et du regard, double chiasme voyant/vu et touchant/touché [qui] donne naissance à un entre-deux entre l'homme et le monde qui est au sens littéral métaphysique »⁴³. C'est comme si, lorsque nous regardons et que nous sommes touchés par une image, que nous aimerions la toucher à notre tour, le regard devenait ce rapport au proche et au lointain. À leur paroxysme, le proche serait le contact, voire la fusion et le lointain la disparition. Dans tous les cas, ce rapport au monde, aux êtres, aux images relève du sentir et n'est pas objectivable. Cette distance n'est pas mesurable mais plutôt virtuelle, ce qui ne veut pas dire qu'elle n'est pas réelle. Au sein de cette approche sensorielle, l'espace et le temps ne sont pas dissociés.

Ce rapport au toucher, justement, est présent au sens littéral comme figuré dans les œuvres photographiques réalisées par Charlotte Mano. Dans sa série *Blind Visions*, où elle réalise des portraits de sa famille, la photographe prend le pouvoir. Elle les aveugle par le port de lentilles qui imitent les effets de la cataracte, réduisant ainsi leur champ de vision à une lueur. Le rapport tactile est entré en jeu une première fois pour les guider lors de la prise de vue, puis, une seconde fois puisqu'après avoir tiré ses portraits, ils ont été recouverts par une couche d'encre thermique. Cette encre noire ne laisse place à l'image que grâce à la chaleur — la chaleur corporelle par contact avec les mains, par exemple.

⁴³ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Éditions Gallimard, Folio Essais, 1985 [1964], 108 p.

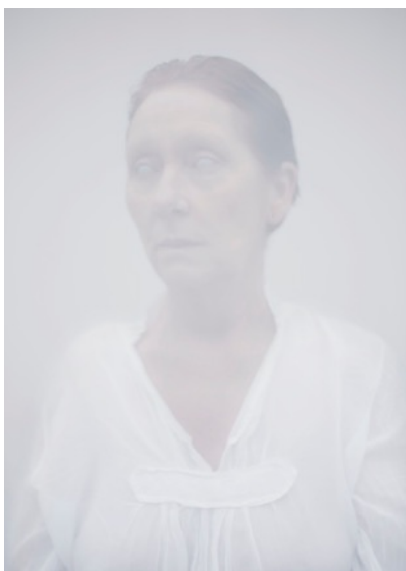


Fig. 18 — MANO Charlotte, *Blind Visions*, 2016.

Elle a choisi de laisser « les spectateurs révéler ces fantômes à [sa] place. D'ailleurs, lorsqu' [elle a] réalisé les tirages de cette série, les photographies étaient déjà très diaphanes. C'est comme si, déjà, entre le temps de la prise de vue et celui de l'impression, ils avaient un peu disparu. Il y avait déjà une disparition voulue. »⁴⁴ Cette disparition, c'est aussi celle du lien créé lors de la prise de vue, qui n'était qu'illusion, qu'éphémère : Charlotte n'est que rarement dans un échange tactile avec sa famille.

Ce rapport au toucher et à l'image nous ramène inévitablement aux premières photographies qui n'était rien d'autres que *la trace* des objets sur une surface sensible mais aussi à la première méthode de tirage de négatif dite *par contact* pour l'obtention d'un positif.

⁴⁴ Entretien avec Charlotte Mano, voir Annexe 3.

3. Vérité de l’empreinte, aura de la trace

Image-Contact : la trace d’un peau à peau

Ce que nous appelons image-contact en photographie, c’est l’empreinte photochimique obtenue par contact *direct* entre un objet (le plus souvent un cliché négatif) et la surface sensible à la lumière. Les deux objets se touchent :

« Images-contacts ? Images qui touchent quelque chose puis quelqu'un. Images pour atteindre au vif des questions : toucher pour voir ou, au contraire, toucher pour ne plus voir ; voir pour ne plus toucher ou, au contraire, voir pour toucher. Images trop proches. Images adhérentes. [...] Images pour que notre main s'émeuve. »⁴⁵

Dans la période pré-photographique, les premiers photogrammes — qui ne portaient pas encore ce nom — ont longtemps été considérés comme des images intermédiaires, utilisés par les pionniers comme une étape vers l’obtention d’une image via un dispositif optique *distant* de l’objet photographié.

Nous pouvons nous intéresser à la démarche de William Henry Fox Talbot qui apparaît comme le père du procédé négatif-positif ouvrant la voie à la reproductibilité caractéristique de la photographie moderne. Il est important de préciser que l’idée même d’une inversion négatif-positif revient en réalité à Niépce qui a rapidement cherché à obtenir des images positives à partir de ses négatifs. Or, ce dernier, contrairement à Talbot, échoua du fait de la sensibilité insuffisante de son émulsion, et se tourna vers le procédé positif-direct de l’héliographie avec lequel il obtint, vers 1825, l’image connue comment étant la première photographie intitulée le *Point de vue du Gras*. Cette image est aujourd’hui décrite comme amphitype — c’est-à-dire négative qui, vue sous un certain angle, devient positive — mais cette impression sur métal était très certainement destinée à servir de matrice pour être dupliquée. Dès 1834, en Angleterre, Talbot entame des recherches concernant la photosensibilité du nitrate d’argent, et, après plusieurs expériences, il parvint à fixer des empreintes de dentelles et de plantes en valeurs inversées (un négatif, donc) qu’il nomme « *photogenic drawings* » (dessins photogéniques — que l’on appelle aussi photogrammes).

⁴⁵ Georges Didi-Huberman, *Phasmes : essai sur l'apparition*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998, pp. 28-29.

Il s'agit donc de photographies *par contact* développées directement sous les rayons du soleil, comme l'exemple ci-après.

En 1835, il réussit à obtenir une image négative en insérant une feuille de papier sensibilisée au nitrate d'argent dans une *camera obscura*. L'image négative n'est donc plus obtenue par contact mais via le dispositif optique de la chambre noire. La spécificité de ce procédé tient dans l'obtention d'une image positive par contact, à nouveau, à partir d'un négatif permettant à une même vue d'être reproduite à l'infini. En cela, nous pourrions voir William Henry Fox Talbot comme l'inventeur de la photographie moderne, sans revenir, encore une fois, sur les débats de l'origine de la photographie. Si William Fox Talbot est tant associé à cette inversion négatif-positif, c'est surtout parce que ces négatifs étaient réalisés sur papier. Le daguerréotype, ou encore les héliographies, qui sont considérés comme des positifs sont en réalité des amphitypes. Malgré leur aspect « négatif », leur matière est trop dense et opaque pour pouvoir être reproductible par contact. C'est pourquoi il s'agit d'*objets uniques*. Tout est question de translucidité.

Après 1839, Talbot cherchera à perfectionner son invention car il reste convaincu qu'elle a tout autant d'intérêt que le daguerréotype, et qu'elle possède des avantages comme la réduction du temps de pose et la reproduction multiple. Cette notion d'empreinte est essentielle chez Talbot, sensible à la nature qui l'entoure, car c'est comme si ce qui pouvait être dessiné était entièrement « délivré » par l'élément lui-même, et non par la main de l'homme. On dit que ces images-contacts sont des images *acheiropoètes* c'est-à-dire non faites de la main de l'homme. Car, en photographie, et dans le processus d'images-contact en particulier, le caractère indicielle est double : par la lumière qui vient écrire (photo-graphie) sur un support mais aussi par l'objet lui-même en contact avec la surface sensible. Nous, êtres humains, ne sommes, à ce moment, que spectateur de ce processus.



Fig. 19 — TALBOT, William Henry. [Plantes, dessin photogénique fixé au chlorure de sodium]. [1839-1840. Dessin photogénique], 1960^e-1980^e. Fac-similé, 20 x 17,1 cm, La Société française de photographie

L'empreinte et la mal-voyance : valeurs d'aura ?

À Turin, entre le 10 avril et le 23 mai 2010, plus de deux millions de visiteurs se sont précipités pour voir une image effacée par le temps, sur laquelle on ne distingue presque rien. Regarder pour ne rien voir ?

Cette image c'est celle du Saint suaire. D'après les Evangiles, Joseph d'Arimathie enveloppa le Christ, après la crucifixion, dans un linceul avant de le déposer dans une tombe taillée dans la pierre. Quelques jours plus tard, seul le suaire aurait été retrouvé sur place, au milieu du tombeau vide. Il s'agirait d'un portrait du Christ lui-même par empreinte de son visage sur le linge. En dehors de la polémique sur l'authenticité du reliquat, il est important d'observer à quel point cette image fascine. Bien sûr, cette image-contact s'inscrit dans l'histoire de la religion catholique et c'est ce qui donne toute sa grandeur et son pouvoir. D'après l'histoire du suaire, il fût sauvé des flammes en 1532, presque intact de l'incendie de la chapelle dans laquelle il se trouvait et cet accident ajouta de la valeur à son « authenticité » comme le dit François Lecercle : « L'image ne se contente plus de présenter un objet (le corps christique), ni même de raconter une histoire (la Passion), elle témoigne à travers les accidents de sa propre histoire, de son statut d'image miraculeuse. »⁴⁶



Fig. 20 — Secondo Pia, Le suaire de Turin, détail, 1898, négatif sur plaque de verre

⁴⁶ François Lecercle, « De la relique à l'image : la promotion du Suaire de Turin », *Symboles de la renaissance*, t. III, Paris, Rue d'Ulm, collection « Arts et langage », 1990, p. 105.

En 1898, le suaire fût montré de nouveau lors d'une cérémonie. Montré ? Mis *devant* les yeux? Seulement après avoir traversé diverses épaisseurs : la relique était entourée de quatre rubans, déposée dans un récipient en argent lui-même enfermé dans un coffret en bois scellé. L'ensemble était clos dans deux cages derrière une porte de verre. Chaque épaisseur, opaque ou transparente, ajoute davantage de préciosité à cet objet à tel point que le fidèle qui aurait osé s'approcher pour *toucher* l'objet se serait vu excommunié sur le champ. Après cette date, le suaire fût photographié par le maire de la commune d'Asti (Italie), Secondo Pia, donnant au monde un double photographique de ce suaire.

De plus, les lignes du visage et du corps du Christ seraient davantage devinées que réellement distinguées. Le Saint Suaire est donc finalement une image intangible *toujours attendue* : même lorsqu'elle est présente. Pourtant, cette image que personne n'est certain d'avoir vraiment déjà vu, vit et vivra certainement toujours : c'est une légende. Certaines images peuvent donc ne jamais s'effacer sans pour autant exister encore...est-ce donc cela, *l'aura* ? Cela fait écho aux mots de Georges Didi-Huberman : « N'apparaît que ce qui fut capable de se dissimuler d'abord. Les choses déjà saisies en aspect, les choses paisiblement ressemblantes jamais n'apparaissent. Apparentes, certes, elles le sont — mais apparentes seulement : elles ne nous auront jamais été données comme apparaissantes. »⁴⁷

Pour Walter Benjamin, justement, *l'aura* d'une œuvre serait cette « Unique apparition d'un lointain, si proche qu'elle puisse être. »⁴⁸ *L'aura* serait donc un pouvoir, celui de la *distance* dans le temps. C'est ainsi que le Saint Suaire est à la fois proche : c'est une empreinte qui empêche l'illusion et qui atteste de la présence de façon ombilicale, et à la fois lointaine : habituellement sous scellés, on ne saurait bien la voir même lorsqu'elle est montrée. D'ailleurs, pour Georges Didi-Huberman, ce concept d'*aura* fonctionne comme une porte entre-ouverte qui nous donnerait accès aux images de l'image elle-même (comme si, oui, une image fait appel à un imaginaire : elle fait donc naître d'autres images), ce qui en fait « une œuvre de l'inconscient »⁴⁹ : le Saint-Suaire est une image qui fait appel davantage à l'imagination que n'importe quelle autre image. Précisément, pour David Brunel, auteur du livre *La Photographie vue de dos, une aventure spéculaire*, cette disparition, progressive ou fulgurante, de ce qui est vu pousse le regard à se tourner « vers un intérieur enfoui. »⁵⁰

⁴⁷ Georges Didi-Huberman, *Phasmes : essai sur l'apparition*, *op. cit.* p.15.

⁴⁸ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductivité technique*, *op. cit.*, p. 145.

⁴⁹ Georges Didi Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, p. 105.

⁵⁰ David Brunel, *La Photographie vue de dos, une aventure spéculaire*, Paris, Edition l'Harmattan, Collection « Ouverture Philosophique », 2015, p.87.

Quand on associe toutes ses précisions sur ce concept qu'est l'aura, on comprend qu'il a tout à voir avec le regard et la mémoire. Il s'agit d'ailleurs, peut être, de ce qui manque des nos jours à notre regard : « Un regard qui laisserait à l'apparition le temps de se déployer c'est-à-dire qui laisserait à l'espace le temps de se re-tramer autrement, de redevenir du temps. »⁵¹ Cette citation est pertinente et interroge puisqu'elle invite à penser que le temps et l'espace peuvent être une seule et même chose. Cette idée rejoint le concept d'espace-temps qui stipule que ces deux notions sont indissociables et que les physiciens ont schématisé en une structure en quatre dimensions : trois pour l'espace et une pour le temps. La distance est considérée comme un élément nécessaire à la vision, sans distance entre soi et ce que nous regardons, sans vide autour de l'objet regardé, alors il n'y a pas de regard et il n'y a pas non plus de toucher, ou plutôt elle existe en excès car, sans distance, il s'agit d'une *fusion*. Une œuvre auratique s'établirait à la fois dans un rapport du proche et du lointain en même temps. Une œuvre qu'on ne pourrait finalement ni toucher malgré la possibilité d'une proximité, ni voir entièrement malgré la possibilité d'un éloignement.

*« Proche et distant à la fois, mais distant dans sa proximité même : l'objet auratique suppose donc une façon de balayage ou d'aller et retour incessant, une façon heuristique dans laquelle les distances — les distances contradictoires — s'expérimenteraient les unes les autres, dialectiquement. L'objet lui-même devenant, dans cette opération, l'indice d'une perte qu'il soutient, qu'il œuvre visuellement. »*⁵²

On peut donc dire que l'aura, décrite par Walter Benjamin, offre un double pouvoir de la distance, et donc un pouvoir de la mémoire tout comme un double pouvoir du regard ; le regardé regarde le regardant. Finalement, l'aura relève de l'expérience, c'est une forme particulière du sentir. Ainsi, le suaire semble être un exemple auratique par excellence : bien qu'on ne soit pas certain de sa véracité, elle a gagné le statut de mythe. Une image qui a eu le temps de frapper à ce point les esprits, serait-elle alors protégée de toute disparition ?

Elle continuerait d'exister dans les souvenirs, dans les histoires racontées, dans les livres et dans les paroles peut-être est-ce cela aussi, l'aura. Une œuvre qui, même, et peut être surtout, par son absence brille si fort, qu'elle est dans tous les esprits. Comme dans l'attente, l'espoir d'un retour qui n'arrivera jamais.

⁵¹ *ibid.*, p. 105.

⁵² *ibid.*, p. 104.

II. DE L'IMAGE À LA DISPARITION

L'objectif de cette partie est d'appréhender, au contraire, la disparition de l'image et de venir questionner son acceptation comme pour « rendre les images au monde vivant ». D'aller à la rencontre des pratiques contemporaines qui investissent cette imperfection, qui induit dans un sentiment d'échec, qu'est l'effacement de l'image pour en recueillir le sens, et par la même occasion venir interroger la place de l'image dans la société actuelle. De questionner le regard lorsqu'il peut saisir le moment de l'avènement et de la disparition d'une photographie dans un temps et un espace auquel il appartient. Quel rapport pouvons-nous entretenir avec un objet photographique éphémère ?

Avant de continuer le développement de cette deuxième partie, il est essentiel de proposer une réflexion sur le geste de l'effacement de l'image en lui-même car il ne peut se réduire à une seule figure. Cette disparition est soit intrinsèque à l'image (son support et/ou ses composants) soit du fait de son environnement externe. Ces causes sont donc chimiques, biologiques, photochimiques, ou bien encore physiques. Il existe de multiples façons de faire disparaître une photographie : par la lumière, la chimie, à l'aide d'un outil, par déchirement, altération (feu, froissement, usure...), par l'usage de matériaux périssables (les œuvres Land Art*), par recouvrement ou bien encore par enfouissement...

Par ailleurs, une question se pose alors : devrions-nous faire une différence entre disparition et destruction de l'image ? La disparition semble pouvoir arriver d'elle-même quand la destruction fait appel à une action volontaire. Aussi, la disparition semble pouvoir épargner le support (l'image seule disparaîtrait), quand la destruction laisse sous entendre une atteinte à l'image et à son support. Dans tous les cas, il s'agit de *soustraire à la vue*. De l'alléger, en apparence. Le geste de l'effacement est usuellement perçu d'un mauvais œil : on l'associe souvent à l'idée d'abrogation, de réfutation, ou encore de déni : c'est un acte iconoclaste*.

1. Entre instabilité des matériaux et procédés éphémères : l'image disparue

Sans être exhaustive, cette sous partie vise à faire un état des lieux de diverses techniques photographiques (et leurs particularités) qui ont ou ont eu pour conséquence la disparition de l'image.

Papier Salé : À la manière de William Henry Fox Talbot

Les épreuves sur papier salé ont été introduites par William Henry Fox Talbot en 1840. Il a adapté la technique du dessin photogénique à la production de tirages positifs obtenus par contact avec un négatif. Il utilisait ainsi la technique du papier salé pour les tirages positifs de ses calotypes, et ce jusque dans les années 1860. Il s'agit de l'un des papiers photographiques de tirage les plus anciens puisqu'il remonte à la pré-existence de la photographie telle qu'on la connaît aujourd'hui. Avant d'offrir une image fixe représentative du « réel », le papier salé servait à reproduire des dessins au trait par exemple ou bien des photogrammes d'objets de la nature... c'est d'ailleurs dans le premier livre illustré par des photographies que Talbot publiera ses tirages au papier salé « imprimés par la seule action de la lumière ». De plus, le papier salé ne fut pas l'exclusivité des calotypes, mais aussi de tout autre matrice négative comme les plaques de verre. Anne Cartier Bresson analyse justement trois principales périodes prospères pour les tirages au papier salé : jusqu'au milieu des années 1850, ceux-ci furent tirés d'après calotypes (principalement des paysages et de l'architecture), puis, via des clichés sur plaques de verre au collodion (ici, plutôt des portraits) jusqu'en 1860. Par la suite, la technique du papier albuminé fut préférée pour sa plus grande précision notamment, mais le papier salé n'a cependant pas été abandonné avant le début du XXème siècle.

Talbot recouvrait un papier à dessin avec une solution de chlorure de sodium avant de couler avec un pinceau, une fois la feuille sèche, le nitrate d'argent. L'argent sous forme de métal est peu utilisé de façon directe en photographie, c'est pourquoi il est dissout dans de l'acide nitrique produisant le nitrate d'argent beaucoup plus soluble. Cette association entre un halogène (brome, chlore, iode, fluor...) et l'argent métallique peut être trouvée sous le nom d'« halosels d'argent ». Ce sont historiquement les premiers corps à réagir à la lumière et aussi les plus efficaces. Par contact avec tout objet, sous les rayons lumineux, l'image apparaît en valeurs inversées par noircissement direct. Les épreuves au papier salé sont en réalité les premiers multiples photographiques. Cette technique renvoie aux procédés primitifs et marque la transition entre le caractère unique des images encore peu stables et l'ouverture vers une reproductibilité sans fin des photographies.

Talbot savait que les images obtenues par cette méthode allaient continuer de réagir à la lumière et donc disparaître. Avant d'utiliser les propriétés fixatrices du thiosulfate de sodium (anciennement appelé hyposulfite de soude et qui compose l'un des fixateurs les plus communs de nos jours) introduites par le physicien John Herschel en février 1839, Talbot utilisait ce qu'on appelle une *stabilisation*. Ce bain de stabilisation, contrairement au fixateur, ne stoppe pas la photosensibilité, il ne fait que la ralentir. Dans une lettre lue devant la Société Royale de Londres⁵³ en 1839, Talbot explique ses différentes expérimentations chimiques : « Après avoir essayé l'ammonium, et divers autres agents chimiques, avec des résultats imparfaits, le premier à me donner un résultat satisfaisant fut l'iodure de potassium dilué avec une grande quantité d'eau ». ⁵⁴

En outre, Talbot découvrit les propriétés de stabilisation du chlorure de sodium, constituant ainsi un élément à deux fonctions : à la fois un sensibilisateur et un stabilisateur. En effet, au cours de ses expérimentations, il réalise que les bords du papier ont absorbé moins de sel mais qu'ils sont plus sensibles à la lumière. Ainsi, par logique, plus il y a de chlorure de sodium, moins le papier devient sensible.

⁵³ traduit de l'anglais : Royal Society of London

⁵⁴ « After having tried ammonia, and several other agents, with imperfect success, the first thing which gave me a successful result was the iodide of potassium, much diluted with water » — William Henry Fox Talbot, Lettre à Samuel H. Christie, lue le 21 Février 1839 devant la Société Royale de Londres

Il existe donc un équilibre à trouver entre la quantité de nitrate d'argent et la quantité de chlorure de sodium à utiliser afin d'obtenir la sensibilité maximale, avant que cette dernière ne diminue si l'on utilise le chlorure de sodium en trop grande quantité. Tout comme la lumière, le chlorure de sodium aurait donc une action à double issues.

Si l'on est convaincu que les épreuves de Talbot réalisées avant 1839 étaient seulement stabilisées, celles réalisées après 1839 ne sont pour autant nécessairement fixées. Car Talbot continua, parallèlement à l'utilisation du thiosulfate, à explorer les propriétés des solutions salées et d'autres agents chimiques pour empêcher le noircissement de ces épreuves au papier salé. Il est donc difficile de déterminer la sensibilité à la lumière de certaines épreuves de Talbot, d'autant plus que cette stabilité peut être contrainte par d'autres facteurs tels que les conditions de conservation ou les techniques de restauration précédemment utilisées. Ainsi, nombres de ses épreuves se sont affaiblies dans le temps et sont toujours sensibles à la lumière aujourd'hui. Il est d'ailleurs frappant, lorsque l'on effectue une recherche en ligne à propos de Talbot sur le portail Gallica (*BnF*), d'observer les aperçus des images car elles sont presque toutes évanescentes. Cet exemple, qui fait écho à celui du Musée Getty à Los Angeles, développé dans la première partie, renvoie à la notion de « ruine », ce qui est susceptible de provoquer une émotion chez l'observateur.

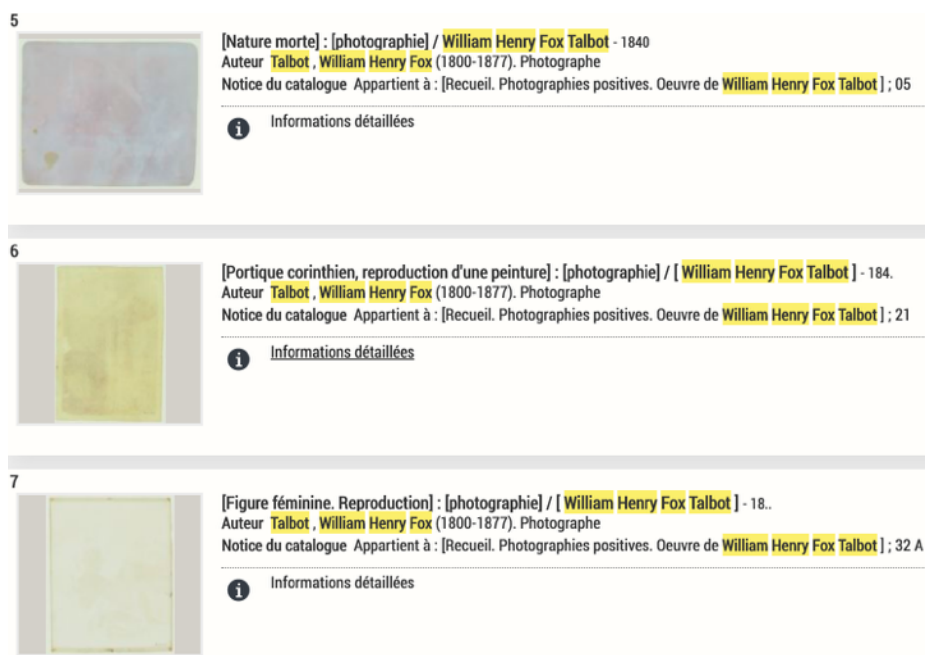


Fig. 21 — Capture d'écran d'une recherche sur le portail de Gallica (BnF) à propos de Talbot.

Le papier salé, première technique de tirage des photographies sur papier, sera le procédé primitif privilégié pour un terrain expérimental dans la troisième et dernière partie de ce mémoire. Le développement de chaque nouvelle technique étant, en plus d'augmenter sa capacité à restituer des informations, d'introduire un rapport au temps inversé : obtenir une surface la plus sensible possible pour réduire le temps d'exposition et, parallèlement, assez stable pour durer dans le temps. Néanmoins, tout au long de l'évolution des techniques photographiques, un certain nombre des procédés développés révélaient une faille qui rendait l'image fragile. D'ailleurs, cette obsession de la pérennité, tendance très occidentale, est amplement renforcée par l'idée admise que « l'une des applications les plus intéressantes de la photographie est la reproduction fidèle et incontestable des monuments et des documents historiques et artistiques que le temps et les révolutions finissent toujours par détruire. Pour fournir des éléments si précieux aux siècles futurs il faut avant tout, que l'on soit certain de la conservation indéfinie des épreuves. »⁵⁵

⁵⁵ Disderi, *L'art de la Photographie*, Paris, Imprimerie J. Claye, 1862, p. 128.

Autres procédés et matériaux « fragiles »

La première approche envisagée concernant ce mémoire sur le caractère éphémère de l'image était celle de la phytotypie. Malheureusement, la période de recherche du mémoire ne coïncidant pas avec la période de cueillette et d'ensoleillement nécessaire (en région parisienne, tout du moins), il a fallu abandonner cette piste comme approche principale. La phytotypie (du grec *phytos* qui signifie plante et *typos* qui signifie empreinte) est un procédé de tirage photographique dit « primitif » qui utilise les propriétés photosensibles des substances issues des végétaux. En 1816, Henri August Vogel découvre que le jus issu des plantes est sensible à la lumière. Mais c'est en 1842 que Sir John Herschel continuera l'expérience alors qu'il tentait de coloriser ses photographies. Tout se joue là aussi par contact sous les rayons lumineux du soleil : on obtiendra donc un photogramme ou bien un tirage photographique si l'objet utilisé est un négatif ou un positif. Selon l'espèce choisie, les couleurs diffèrent et leur disparition aussi : certaines épreuves vont blanchir quand d'autres vont noircir. Par exemple, les épreuves réalisées à base de jus de la *Bulbine bisulcata* (plante d'Afrique du Sud) passent du jaune au marron avant de noircir pour disparaître au soleil. La phytotypie n'a cependant pas perduré, ni même été explorée à l'époque, car ses enjeux commerciaux étaient quasi-nuls : elle est le synonyme même de la lenteur, entre la cueillette, l'extraction de leurs colorants végétaux et tous les composants qui vont réagir avec la lumière, et le temps long de l'exposition (des jours voire des semaines selon les plantes). Et puis surtout car nous ne savons pas les fixer... et nous ne savons d'ailleurs toujours pas. Elles apparaissent grâce au soleil qui est aussi l'acteur de la disparition de la couleur. Elles sont éphémères, leur disparition est inévitable.

Le meilleur phytotype « survivant » de Sir Herschel n'est pas cet anthotype intitulé *Lady With Beads*, réalisé à partir de fleurs rouges, mais ce dernier semble être un meilleur exemple afin de montrer à quel point l'image s'est fanée mais comment il reste suffisamment certains contours pour que nous puissions imaginer ce à quoi elle ressemblait au départ.



Fig. 22 — HERSCHEL, Sir John, *Lady with Beads*, anotype, 10 Mars 1842.

Qu'en reste-t-il aujourd'hui ? Combien de fois cette image a-t-elle été vue et donc a-t-elle disparue un peu plus ? La disparition fait ici entièrement partie de l'image, il n'y aucune autre option possible : ce n'est pas un choix que de laisser l'image partir, c'est une *fatalité*. Cette pratique écologique est utilisée de nos jours par certains artistes ou scientifiques, dans le champ de la photographie alternative et expérimentale, mais il s'agit d'une exception. Un exemple contemporain est le travail de Christine Elfman. Par la juxtaposition d'anotypes et de clichés argentiques, elle souhaite créer une tension entre la statue immobile, la fixité du tirages argentique et l'être humain, et l'anotype éphémère.



Fig. 23 — ELFMAN, Christine, « Pillars of Salt » (diptych), *Fix & Fade*, à gauche : anotype, à droite : épreuve argentique..

Les procédés photographiques historiques peuvent nous apparaître plus « fragiles » car ils fournissent un objet photographique : d'un côté l'objet unique positif direct (*comme le daguerréotype, le ferrotype*, et négatif au collodion monté en ambrotype**), de l'autre les tirages à noircissement direct sur papier (*papier salé, albumine, ... pour les procédés argentiques et le cyanotype* ou le platinotype* pour les procédés aux sels de fer*). La question du support sur lequel l'image s'est imbriquée ou déposée est donc essentielle, notamment pour la première catégorie : les plaques de verre connaissent une fragilité qui n'est pas la même que le papier. Quant à la seconde, leur fragilité réside davantage dans leur stabilité chimique puisqu'à cause du noircissement direct, les grains d'argents sont alors plus fins et donc moins stables. La plupart de ces techniques historiques ont dû faire face à des difficultés qui ont eu pour conséquence l'altération de l'image, voire sa disparition.

Au cours d'une discussion avec Gaël Quintric, conservateur-restaurateur spécialiste des photographies, nous avons évoqué la diversité des matériaux utilisés comme support pour l'image photographique argentique. Il est vrai que, généralement, les matériaux utilisés sont transformés : typiquement, l'argent natif n'existe pas à l'état naturel et l'équilibre naturel et chimique veut que chaque élément souhaite rester ou retrouver sa stabilité première. Dans la nature, l'argent est toujours associé à un autre élément. Ce qui est important, ce sont surtout les paramètres réactionnels qui viennent déterminer les relations d'équilibre entre les éléments. Nous avons tendance à l'oublier, mais la transformation forcée d'un élément lui fait perdre en stabilité ; un artefact n'est que rarement stable, or, cette stabilité de l'image est ce qui est recherchée. C'est ainsi que, parfois, certaines épreuves présentent des altérations comme le miroir d'argent* par exemple qui n'est rien d'autre que l'argent constituant l'image mais sous une autre forme, proche plus proche de son état natif c'est-à-dire métallique.

Les premiers supports souples utilisés pour le négatif en photographie argentique étaient instables au point de pouvoir se décomposer par eux même dans le temps. C'est principalement le cas du nitrate de cellulose* et de l'acétate de cellulose*, couche de plastique située sous la gélatine contenant l'image, qui deviennent toxiques lorsqu'ils commencent à s'altérer. Pour le nitrate de cellulose, interdit depuis 1951, il y a plusieurs stades de détérioration : de la légère détérioration à la présence de craquelures ou d'une liquéfaction. Le stade final étant une image qui se transformerait en poussière.

Pour l'acétate, le problème aussi appelé « syndrome du vinaigre » est caractérisé par l'odeur de vinaigre qui en découle à cause de l'acide acétique qui se dégage de la détérioration. Le support du négatif va se craqueler jusqu'au détachement de l'émulsion et l'altération des couleurs. Le duo support-image va donc finir par *s'auto-détruire* plus ou moins rapidement selon les conditions dans lesquelles il se trouvera conserver. Ce problème persiste encore aujourd'hui.



Fig. 24 — Film en acétate de cellulose avant et en cours de dégradation.

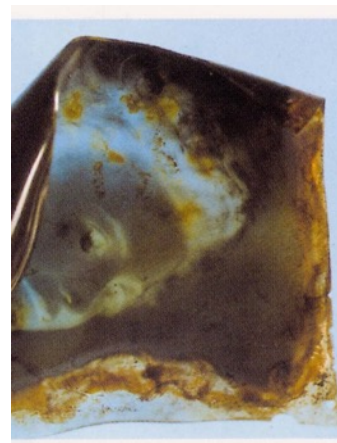


Fig. 25 — Film en nitrate de cellulose dégradé, provenant du fonds Harcourt, © Ministère de la Culture et de la Communication

Ces photographies sont comme « contaminées » par un mal qui les ronge et qui révèle, à leur surface, un tout autre aspect. Un bon nombre de techniques ont donc vu leur durée de vie écourtée ou ont été délaissées au profit d'autres supports et procédés plus stables pour l'image. Néanmoins, esthétiquement, il émane de ces images une certaine mélancolie du fait de leur altération. Il existe aussi une ambiguïté du regard face à une photographie qui s'abîme, qui s'efface. Car il existe à la fois le regret de la voir se distancier de l'état qu'elle représentait fidèlement, mais aussi un certain plaisir à être témoin du changement physique et visuel de l'image, dépassant ainsi la valeur indiciaire du document.

Le philosophe Paul Virilio pense à ce propos qu'il serait judicieux de ne pas exposer au sein des musées consacrés aux technologies uniquement les succès des inventions mais aussi leurs erreurs et leurs dysfonctionnements techniques : « *Chaque technique, chaque science devrait choisir son accident propre et le montrer comme un produit, non dans une perspective morale, en guise de prévention (mesure de précaution) mais en tant que produit appelant une problématisation « épistemo-technique.* »⁵⁶.

⁵⁶ Paul Virilio, « L'accident originel » [1979], *Cahier Confrontation 7 : Accident Catastrophe*, Paris, Aubier Montaigne, 1982, p 5-10

Techniques contemporaines et recherches expérimentales

Avant l'application Snapchat qui valorise la photographie éphémère à l'ère du numérique, la marque Polaroid avait commercialisé un film argentique nommé Fade-to-Black qui fonctionnait sur le même principe : au bout de 24h, la photographie était entièrement noire. Elle avait disparue. Initialement, ce système était destiné au milieu industriel : tout Polaroid susceptible de divulguer une quelconque information, qu'il soit partagé ou jeté à la poubelle, finissait par disparaître. L'artiste Balazs Sprenc a fini par s'emparer de cette technique pour l'utiliser à des fins esthétiques : il a choisi de mettre en évidence le parallèle entre le vieillissement et la disparition de l'image en réalisant des portraits de personnes âgées.



Fig. 26 — SPRENC Balazs, Photogrammes de *Fade to Black*, 2017, vidéo, 1 min 29 s,

Lorsque le support n'est pas atteint, qu'il reste « la place » de la photographie mais plus d'image, pouvons nous dire qu'il a toujours une preuve que l'image était là ? Ce Polaroid entièrement noir deviendrait-il à son tour la trace de l'image disparue que les yeux qui n'étaient pas là au bon moment n'ont pu voir ?

Dans le milieu de la photographie expérimental, Lia Giraud a développé ce qu'elle appelle une aglae-graphie. A l'origine photographe et vidéaste documentaire, sa pratique lui permet d'expérimenter formellement l'image mais aussi de réfléchir à son statut : pour elle, l'image suit le rythme de notre vie et il était difficile alors de la considérer comme toujours fixe. Ainsi, elle a commencé à considérer l'image comme vivante et à vouloir lui donner une surface sensible vivante elle aussi. A force de recherche autour d'algues, elle finit par s'intéresser aux micro algues qui se révèlent être une véritable surface sensible en mouvement, composées de chlorophylle a et b qui donne cette couleur verte caractéristique, sur laquelle une image s'imprime en une vingtaine de minutes par projection.

Cette matière première vivante qui vient supporter l'image ne peut donc pas être fixée, tout du moins pendant longtemps. Le moyen trouvé par Lia Giraud pour faire perdurer un peu plus ses aglae-graphies c'est de maintenir le milieu nutritif de ces algues. Une fois épuisé, ou bien attaqué par des bactéries et des champignons, l'image finit par disparaître..

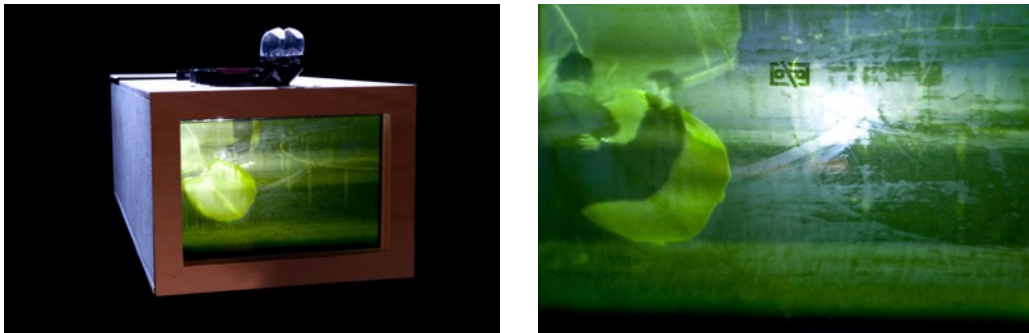


Fig. 27 — GIRAUD Lia, *Temps de pose*, installation aglae-graphique, pour l'exposition « L'envers et l'endroit » au 104, Paris, 2012.

Depuis 2011, Lia Giraud continue les expériences et expérimentations avec sa technique. Pour le Festival Circulations de l'année 2012, au sein du centre culturel le 104, à Paris, elle propose l'installation *Temps de pose* qui est en réalité l'image projetée en temps réel d'une caméra de vidéo surveillance qui filme un atelier. Cette image est projetée sur un écran contenant les micro-algues photosensibles et mobiles qui, en vingt minutes, forme une image à l'intérieur de l'écran.



Fig. 28 — MAILAENDER
Thomas, *Illustrated People*, RVB
Books, 2015, 22 x 32 cm, 128 p.

Dans un autre registre, mais toujours avec cette idée de « rendre l'image vivante », l'artiste français Thomas Mailaender, pour son projet *Illustrated People*, a mis en contact avec la peau de ses modèles des négatifs originaux de la collection Archive of Modern Conflict⁵⁷. Après avoir été exposés à une lampe UV puissante, ses modèles se retrouvaient avec l'image positive à même la peau rouge et légèrement endolorie par ce que l'on appelle communément un « coup de soleil ».

Au delà du caractère éphémère évident de ces images qui disparaîtront au fur et à mesure que la peau s'apaisera, Thomas Mailaender arbore une façon de penser l'image.

D'ailleurs, depuis une dizaine d'années, l'artiste possède une collection d'images absurdes et récupère un grand nombre de documents (aux puces, brocantes ou bien sur eBay). Selon lui, : « Dans dix ans, tout ça n'existera plus. Il n'y aura plus de tirages. Seulement des disques durs. Les gens qui meurent aujourd'hui n'impriment déjà plus leurs photos. La matérialité de l'épreuve argentique est en train de disparaître. Donc, à chaque fois que je trouve un document que je trouve important, je le sauve, c'est une relique. »⁵⁸

En dépassant l'aspect technique, comment certains artistes se ré-approprient la disparition de l'image ? D'ailleurs, une image peut-elle réellement disparaître ? Comment réagissent les institutions face à ces œuvres temporaires ?

⁵⁷ La collection Archive of Modern Conflict est une organisation indépendante située à Londres, établie dans les années 1990 et qui regroupe des archives de photographies vernaculaires liées à l'histoire de la guerre au cours du 19^{ème} et 20^{ème} siècle.

⁵⁸ propos recueillis par Bastien Manac'h pour l'article « Thomas Mailaender, collectionneur déjanté », *Polka Magazine*, n°34, Juillet 2016, [en ligne], Disponible à l'adresse : <https://www.polkamagazine.com/thomas-mailaender-collectionneur-dejante/>, Consulté le 3 Mai 2019.

2. Ré-appropriation de la disparition de l'image dans la photographie contemporaine

« œuvre de l'absence, allant et venant, sous nos yeux,
et hors de notre vue, une œuvre anadyomène* de l'absence »⁵⁹

— Georges Didi Huberman

L'idée de voir apparaître une image renvoie très simplement à ce moment bien précis où nos yeux, enfermés dans la chambre noire d'un laboratoire argentique, peuvent saisir sous la lumière inactinique le surgissement de l'image dans le bain du révélateur. Ce moment, qu'il soit familier ou non, est toujours *magique*. Et cette magie n'a bien souvent rien à voir avec ce que contient l'image, il s'agit simplement de son *apparition*. De ce papier, à priori vierge, qui se transforme et laisse place à la photographie.

L'évaporation de l'image

Cette idée de l'existence d'une *protographie*, comme vue précédemment, fait écho avec l'ensemble de l'œuvre de l'artiste colombien Oscar Muñoz qui s'est éloigné des techniques conventionnelles pour réaliser ses propres expérimentations. La majeure partie de son œuvre ne cesse de tourner autour des thèmes du temps, de la mémoire et du caractère éphémère de l'image, et de la façon dont il a choisi de documenter cette disparition.

59 Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, p. 104.



Fig. 29 — MUÑOZ, Oscar,
Photogrammes de *Línea des Destino*,
2006, vidéo 4/3, noir et blanc, sans
son, 1 min 54 s, in *Protographie*, *Oscar*
Muñoz, Catalogue d'exposition du
Jeu de Paume, Éd. Filigranes, 2014,
172 p.



Fig. 30 — MUÑOZ Oscar,
Photogramme de *Sédimentations*, 2011,
installation vidéo, in *Protographie*,
Oscar Muñoz, Catalogue d'exposition
du Jeu de Paume, Éd. Filigranes,

Dans son installation vidéo *Sédimentations* réalisée en 2011, et présentée au Jeu de Paume en 2014 lors de la rétrospective dédiée à Oscar Muñoz, nous pouvons observer sur des tables des projections, comme si un être humain dont on ne verrait que les mains était aussi présent dans la pièce. Ces doigts manipulent des photographies en les disposant sur la table et en les plongeant parfois dans un lavabo rempli d'une substance liquide qui vient détacher l'image photographique de son support. L'image nage dans l'eau avant de disparaître, absorbée par le trou noir du siphon. Encore un trou noir que l'image traverse.

L'image devient mouvante, presque mutante, vouée à ne jamais être fixe. C'est aussi le cas dans son travail intitulé *Linea des Destino*⁶⁰ où l'artiste retient dans sa main, pendant quelques instants, l'eau sur laquelle son reflet nous offre son autoportrait avant de glisser entre ses doigts, avant que son visage, déformé, toujours changeant, ne s'échappe. La présence d'une substance liquide comme support de l'image ou comme agent de disparition évoque cette idée d'une « œuvre anadyomène de l'absence » citée plus haut par Georges Didi-Huberman. Ce mot, anadyomène, fait référence à la Vénus qui sort de l'eau. Cette eau qui lave, qui efface toute trace. Le milieu aquatique est omniprésente dans l'environnement de la photographie argentique.

Oscar Muñoz ne fait que souligner la fragilité du corps par rapport au temps, il montre l'effacement notamment par la disparition du visage, l'élosion de la face. Peut-on parler de défiguration ? Dans l'autoportrait qu'il recueille délicatement au creux de sa main, son visage se déforme sans cesse avant de disparaître. Souvent, entre la figure « stable » et son effacement total, le visage se déforme, il se distend, se contorsionne.

En 2014, la rétrospective organisée au Jeu de Paume, à Paris, portait le nom, justement, de « Protographie ». Ce néologisme a été choisi par le curateur, José Roca, puisque la photographie a bien souvent été utilisée par Oscar Muñoz sans qu'aucune de ces œuvres n'en soit vraiment une. Comme si la photographie n'était pas la finalité mais un moyen de venir questionner l'image et son rapport au temps, principalement en choisissant de se concentrer sur les étapes de la création d'une image avant qu'elle ne gagne sa qualité photographique. Peu importe le sujet de ses œuvres (autoportrait, portrait familial, archives,...), le sujet véritable de ses productions reste cette question de l'apparition et de la disparition de l'image et donc aussi de la mémoire comme matériau malléable.

D'ailleurs, la plupart de ses vidéos tournent en boucle, et ressassent, inlassablement, ces images qui glissent dans le néant, allégorie de notre propre quête vers la durabilité des images. C'est aussi la métaphore de l'inspiration et de l'expiration, mouvement caractéristique du vivant.

⁶⁰ « Ligne du Destin » en français.

Pouvons-nous nous demander si la finalité de la photographie n'est pas d'abord celle d'écrire avec la lumière plutôt que d'en fixer la trace lumineuse ? Que révèle, finalement, ce désir obsessionnel de vouloir maintenir dans une forme d'immobilité éternelle toute image, toute écriture indicielle de la lumière ? Vouloir faire durer une photographie, qu'est-ce que cela veut dire ? Car durer est un verbe paradoxal. Il peut autant être le synonyme de « se prolonger, continuer » que de « résister au temps, se conserver ». Laisser l'image durer, vivre et donc vieillir dans le temps, ou la faire durer telle qu'elle est à un instant T. Ce n'est pas la même chose.

L'image, et l'image photographique en particulier, n'a de cesse de muter. Même lorsque l'on a l'impression de lui permettre d'accéder à l'immortalité, sans fin, par sa reproduction, on ne lui donne qu'une autre vie possible. Les photographies finissent toujours par partir, et par ne survivre que par leur propre image, que part l'image de l'image de leur propre image. L'image ne cesse de muter car elle a besoin d'un support auquel s'attacher, et lorsqu'on lui donne une matérialité alors comme tout corps elle devient un objet soumis au temps qui passe, témoignant elle même du temps passé.

Ce rapport au temps est essentiel. Alain Fleischer, à propos de sa propre pratique, dit justement qu'il n'est pas intéressé par l'instant décisif, mais plutôt par le dépôt du temps.



Fig. 31 — FLEISCHER Alain, *Le Regard des morts*, 1998, installation photographique. © Alain Fleischer, ADAGP. [en ligne]. Disponible à : <https://www.paris-art.com/mouvements-secrets-images-fixes/>. Consulté le 18 Avril 2019.

Par exemple, dans son installation photographique *Le Regard des morts*, en réponse à une commande du Ministère de la Culture et de la Communication, pour la célébration du 80ème anniversaire de l'Armistice de la Première Guerre mondiale (en 1998), les photographies étaient éphémères. Plus précisément, des portraits de soldats français et allemands ayant combattu, re-cadrées au niveau de leurs yeux, baignaient dans un bain, révélées mais non fixées. En outre, toute source de lumière viendrait effacer ces images. Et, même si cela n'advient pas, les sels d'argent constituant l'image finiraient pas se détacher peu à peu du papier et remonter à la surface. La photographie semble donc bien avoir capturé ces visages, mais cette immortalité est, encore une fois, relative puisqu'Alain Fleischer ne fait que nous montrer que ces images sont vouées à disparaître tout comme les êtres qu'elles représentent.

Ici, le temps n'est donc pas constitué d'un instant décisif mais bien de ce dépôt de temps qu'il évoque. Le temps se dépose sur une seule et même surface sensible plutôt que de se dérouler sur les 25 images/secondes du cinéma traditionnel. Il s'agit donc bien d'une durée visible instantanément dans un même espace-temps.

L'image, dans les œuvres d'Oscar Muñoz ou dans cette installation d'Alain Fleischer semble s'évaporer, se détacher de son support pour ne jamais revenir, ne jamais se raccrocher à quoi que ce soit. Or, comme nous le savons par cette fameuse maxime de Lavoisier : « Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme. »⁶¹ Une image, après son apparition, peut-elle réellement disparaître ?

⁶¹ Antoine Lavoisier, *Traité élémentaire de chimie*, Paris, Cuchet, 1789, [en ligne]. Disponible à : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8615746s>,. Consulté le 4 Mai 2019.

La disparition est-elle toujours totale ?

La disparition d'une photographie, lorsqu'elle est chimique, peut s'effectuer de deux façons : par blanchiment, c'est-à-dire que l'image va s'effacer en atteignant la densité minimale en totalité, ou par noircissement, c'est-à-dire, à l'inverse, qu'elle va tendre vers la densité maximale. Or, une image qui s'assombrit ou qui s'éclaircit ne provoque pas la même sensation. Ce n'est pas la même façon de disparaître. L'aspect diaphane du blanchiment suggère davantage l'évaporation, l'idée qu'il ne reste que le support duquel l'image s'est envolée. Au contraire, le noircissement laisse plutôt à penser qu'elle a été recouverte, qu'elle est toujours là, sous cette épaisseur sombre. Il ne s'agit que d'une transformation photochimique : l'image est peut être toujours là, mais sous une autre forme. L'apogée de cette transformation, c'est *l'absence*. Et c'est précisément là que la mémoire joue un rôle puisque c'est par cette absence que le désir de voir s'entretient, que la perception creuse dans la mémoire pour combler ce vide, que le néant laissé par l'image est une place pour le déploiement de l'imagination.

C'est aussi en ce sens que la documentation, et tout ce qui accompagne une image autrefois visible, joue un rôle primordial sur la re-construction mentale de cette photographie qui n'est plus. Du titre à la trace, de la légende au souvenir, il s'agit d'éléments sur lesquels venir s'appuyer pour imaginer, reconstituer, rêver de ce qu'était l'image.

Ce n'est pas au centre de ce mémoire mais il serait dommage de ne pas se poser la question en ce qui concerne l'image numérique : image volatile, déjà séparée physiquement de tout support, qui possède une existence virtuelle. En cela, Alain Fleischer s'intéresse à l'*image revenante* et en sa capacité à être projetée sur tout support. Car une image projetée n'est rien d'autre qu'une image séparée d'un support qui peut ainsi donner l'illusion d'avoir n'importe quel support. Une image n'est pas seulement reproductible, elle est aussi projectable. En cela, la disparition d'une image numérique est tout autre.

De l'épuisement du regard

Notre société visuelle est à son paroxysme. Il y a une forme d'épuisement du regard face à des images si vite oubliées, qui glissent devant nos yeux sans retenir notre attention plus de quelques secondes. Au cours du XX^{ème} siècle, et davantage encore en ce début du XXI^{ème}, voir, regarder, scruter, surveiller sont devenus des modes d'appréhension visuelle du monde « dont les applications en une insistance éperdue et illusoire finissent souvent par dissoudre l'objet même de la contemplation. »⁶² En cela nous pouvons aussi nous demander ce qu'impliquerait l'acceptation plus générale d'une photographie qui n'essayerait pas de s'émanciper des trames du temps mais plutôt de témoigner, par sa forme, de la fragilité et du caractère éphémère de chaque chose de la vie. Cela impliquerait un renouveau du regard sur la transformation des images. Une œuvre éphémère serait-elle plus auratique par sa présence et son absence qui s'inscrit dans un espace-temps appartenant à celui du regard ?

Une image qui s'efface pourrait venir dire l'hypertrophie visuelle dont nous souffrons, elle pourrait être le *soulagement*, par un soupir visuel, d'un monde encombré d'images. Sous ce flot ininterrompu d'images imposées à la vue, face à notre capacité à prendre le temps de contempler, de discerner sont de moins en moins évidentes. L'artiste Corinne Vionnet travaille justement sur ce surplus d'images via le prisme de leur usure et de leur disparition : « Je me demande si l'utilisation de l'image peut conduire à sa disparition (disparition du contenu, comme de sa signification). A force d'être vue et revue, à force d'être photographiée et re-photographiée, encore et encore, est-ce qu'une image peut s'user ? »⁶³. Comme si la répétition d'une image, au lieu de lui donner de la force, ne viendrait pas au contraire l'appauvrir. Cette réflexion, sur l'usure d'un regard, qui appellerait peut être, pour un juste équilibre alors l'usure d'une image, rentre en accord avec cette citation :

⁶² Maurice Fréchet, *Effacer, Paradoxe d'un geste artistique*, Paris, Editions Les Presse du Réel, Collection Dedalus, 2016, p.11.

⁶³ Clementine Mercier, « Corinne Vionnet, au creux de la trame », *Libération*, le 26 Avril 2019, [en ligne], disponible à l'adresse : https://next.liberation.fr/images/2019/04/26/corinne-vionnet-au-creux-de-la-trame_1723581, consulté le 28 Avril 2019

« Conséquences de cette lumière pour l'œil qui cherche. Conséquence pour l'œil qui ne cherchant plus fixe le sol ou se lève vers le lointain plafond où il ne peut y avoir personne (...). Rien n'empêche d'affirmer que l'œil finit par s'habituer à ces conditions et par s'y adapter sinon que c'est plutôt le contraire qui se produit sous forme d'une lente dégradation de la vue ruinée à la longue par ce rougeoiement fuligineux et vacillant et par l'effort incessant toujours déçu (...). Et s'il était possible de suivre de près pendant assez longtemps deux yeux donnés bleus de préférence en tant que plus périssables on les verrait s'écarter toujours d'avantage et s'injecter de sang de plus en plus et les prunelles se dilater progressivement jusqu'à manger la cornée toute entière. Tout cela évidemment dans un mouvement si lent et si peu sensible que les intéressés eux-mêmes ne s'en aperçoivent pas si cette notion est maintenue. Et pour l'être pensant venu se pencher froidement sur toutes ces données et évidences il serait vraiment difficile au bout de son analyse de ne pas estimer à tort qu'au lieu d'employer le terme vain qui a effet un petit côté pathétique désagréable on ferait mieux de parler d'aveugles tout court »⁶⁴

Alors, au lieu d'user nos yeux, pourquoi ne pas abandonner cette obsession de la fixité ? Dans ce sens, Florent Fajole, responsable de la bibliothèque de l'ENS Louis-Lumière et éditeur, m'a appris l'existence de l'expression japonaise Wabi-Sabi⁶⁵. Il s'agit d'un concept esthétique et spirituel associant l'idée de la mélancolie, la nature, la simplicité (*wabi*) à l'altération du temps et le vieillissement des choses (*sabi*). Cette pensée asiatique vient de nouveau souligner la construction occidentale du regard que nous portons aux objets, et tout particulièrement aux images. Il est possible de mettre en regard ce concept japonais avec la notion de détachement, au sens philosophique du terme. Bien que pour certains courants de pensées philosophiques, comme l'existentialisme, le détachement n'est pas concevable, pour d'autres, comme le stoïcisme, il est au contraire valorisé. C'est par le détachement que l'être humain accède à la liberté de l'esprit. Maître Eckart, au XIII^{ème} siècle, présente le détachement comme une vertu, à la fois théologique mais aussi ontologique.

⁶⁴ Samuel Beckett, *Le Dépeupleur*, Paris, Editions de Minuit, 1970, pp.7-8 et pp.34-35

⁶⁵ Andrew Juniper, *Wabi Sabi, the japanese art of impermanence*, Tokyo, Tuttle Publishing, 2003, 166 p.

Quelle évolution pour les institutions ?

Au cours de la discussion avec Gaël Quintric, il m'explique qu'en tant que restaurateur, c'est plus simple lorsque l'artiste ne se formalise pas quant à l'état de ses œuvres, et qu'il ne souhaite pas nécessairement à ce que son œuvre trouve toujours sa forme initiale, ce qui est un retour en arrière impossible. Néanmoins, et c'est là que la posture du restaurateur est intéressante car quelque peu paradoxale : il doit à la fois faire durer le plus longtemps et le mieux possible une œuvre (sa stabilité), et en même temps il ne peut pas revenir en arrière et se doit, aussi, de prendre en compte l'intention de l'artiste lorsque celle-ci est clairement exprimée. Il se situe donc toujours dans cet entre-deux, devant réduire le plus possible la marge entre l'état initial et l'état actuel. Que se passe-t-il alors lorsqu'un artiste ne souhaite pas que ses œuvres soient modifiées de la main de l'homme, et qu'au contraire, l'altération par le temps soit partie intégrante de cette œuvre ? Un restaurateur peut alors ne rien faire, et laisser donc le temps faire, ce qui serait finalement un acte en soi. Il peut aussi ne pas intervenir directement sur l'œuvre en question, mais venir sécuriser sa condition par la modification son environnement (taux d'humidité, température,...).

L'autre posture paradoxale est celle du conservateur. En effet, les collections acquises par les institutions ont pour but d'être à la fois pérennes mais aussi diffusées. Or, ces deux objectifs sont totalement contradictoires. Là encore, le conservateur doit trouver le juste équilibre entre la préservation d'une œuvre et l'accès donné au public. Sachant que, d'après les observations de Gaël Quintric, la plupart des dommages viennent de l'action et de la présence humaine : la salive, le toucher, la respiration,... sont autant de traces et d'usures que nous pouvons retrouver sur un grand nombre d'épreuves exposées. Il est pertinent ici de venir souligner, comme me l'a fait remarquer Jean-Paul Gandolfo, à quel point le monde de la conservation des œuvres emprunte son vocabulaire au corps médical : on parle de conservation *curative*, d'*espérance de vie*⁶⁶, de *vieillesse* des photographiques, de *diagnostique*, de solutions *palliatives*, de protocole *d'examen*... Nous parlons donc de la vie et de la mort d'une image. Les institutions seraient-elles prêtes, néanmoins, à investir dans des œuvres volontairement éphémères ?

⁶⁶ terme normalisé ISO pour la photographie. L'ISO (International Organization for Standardization) est un organisme de normalisation, reconnu au niveau international. Ils fournissent un référentiel commun et documenté pour un secteur en établissant des normes et standards techniques.

Dans le cadre des Photaumnales 2015, une exposition présentée à la Galerie Nationale de la tapisserie, à Beauvais, sous le commissariat de Luce Lebart, avait pour nom *Tâches et Traces, Premiers essais photosensibles d'Hippolyte Bayard*. Cette exposition faisait la part belle aux « ratés » d'Hippolyte Bayard, et une édition du même titre a d'ailleurs vu le jour.



Fig. 32 — *Tâches et Traces, Premiers essais photosensibles d'Hippolyte Bayard*, Catalogue de l'exposition éponyme à la Galerie Nationale de la tapisserie, à Beauvais, Société française de photographie & Diaphane éditions, 2015.

Le but était de rendre hommage à cet inventeur et de renouveler le regard porté sur son œuvre en offrant une lecture contemporaine de son « Album d'essai » de 1839, avant donc son célèbre autoportrait en noyé (1840). Ces épreuves sont donc issues de cet album appartenant à la Collection de la Société française de la photographie (SFP). Il est connu pour être l'inventeur du procédé positif direct sur papier, qui n'était pas fixé mais seulement stabilisé. Cette exposition, ainsi que l'édition qui l'accompagne, mettent donc en valeur tant la démarche scientifique de l'inventeur, sa recherche, que la fragilité de ses épreuves qui côtoient les limites de l'abstraction, à la fois tâches et traces, elles sont le symbole de l'apparition et de la disparition. Bien sûr, ce qui a été montré a été reproduit, les épreuves originales sont restées à l'abri et ne peuvent plus être mises au jour, comme vu dans la première partie. Mais il s'agit là déjà d'un changement de regard à la fois sur ce qui précède l'invention de la photographie et sur des images qui ont visiblement disparues ou plutôt de ce qu'il en reste. C'est, d'une certaine façon, une valorisation de la fragilité.

En ce qui concerne le procédé d'Hippolyte Bayard, contrairement à William Henry Fox Talbot, il n'existe que peu de documentation car il n'a rien publié de manière officielle, et que toutes ses expérimentations n'étaient pas commentées systématiquement (seules deux descriptions sont parvenues jusqu'à nous : une note de Bayard lui-même et une description de Désiré Blanquart-Evrard qui repris et améliora le processus). Néanmoins, Tania Passafiume, chercheuse canadienne, a multiplié les expérimentations afin de comprendre davantage le procédé de Bayard⁶⁷. Certains éléments se croisent avec la méthode de William Fox Talbot, et c'est tout particulièrement l'usage de l'iodure de potassium qui a retenu notre attention comme nous le verrons dans la partie suivante.

⁶⁷ SIUDA Guillaume, *Le procédé positif direct d'Hippolyte Bayard : étude d'une technique primitive*, Mémoire de la section Photographie-Traitement des Images, (sous la direction de Monsieur Jean-Paul Gandolfo) Ecole nationale supérieure Louis-Lumière, 1999

III. COMBLE PHOTOGRAPHIQUE : EXPÉRIMENTATION ET APPROPRIATION DE LA DISPARITION DE L'IMAGE APPLIQUÉE AU PORTRAIT

« Cela disparaît, cela s'en va. Oui. Mais à l'instant où tout s'en va, on peut dire que tout est là. »⁶⁸

Dans le prolongement de la seconde partie, cette dernière offrira une approche technique de la disparition de l'image. D'abord, l'objectif premier de l'expérimentation technique est la mise en œuvre d'un protocole de disparition de l'image par la lumière pour la partie pratique de cette recherche. Aussi, l'objectif est de venir mettre en regard ces expérimentations avec le rapport au visage de l'autre. Quel rapport pouvons-nous entretenir avec un portrait éphémère ? Quel impact une photographie éphémère porte sur le regard ?

1. Expérimentation de l'effacement de l'image par la papier salé

Les procédés primitifs et alternatifs ont en commun un rapport tactile à l'objet : toucher la texture du support (le papier, souvent), le manipuler. Il y a quelque chose d'enfantin, aussi, avec ce pinceau que nous utilisons pour venir déposer une couche de nitrate d'argent et l'enchantement de voir le papier se noircir sous les rayons du soleil. Donner corps à une photographie appellerait donc à utiliser notre propre corps, de l'œil qui vise au doigt qui déclenche, de la main qui peint aux doigts qui, de nouveau, accompagnent le tirage dans les bains successifs jusqu'à la lumière.

Cette expérimentation technique a pour but de mieux comprendre le processus de disparition d'un tirage au papier salé et de se l'approprier afin de créer du sens. Ainsi, en m'appuyant à la fois sur la thèse d'Anne Cartier-Bresson, *Les Papiers Salés, Altération et Restauration des Premières Photographies sur Papier* (1984) et sur le livre de Christina Anderson, *Salted Paper Printing : A Step-by-Step Manual Highlighting Contemporary Artists* (2015), je pourrais me placer au croisement de ces deux approches historique et contemporaine pour puiser dans les « erreurs à corriger » mentionnées dans ces deux ouvrages afin, au contraire, de trouver les associations des conditions physiques, chimiques et temporelles qui permettent à mes tirages au papier salé de s'effacer.

⁶⁸ John Cage, *Pour les oiseaux, entretiens avec Daniel Charles*, Paris, L'Herne, 2002, p.44.

Protocole pour une disparition photochimique

L'objectif de la mise en place de ce protocole est l'étude de l'effacement des tirages au papier salés par la lumière dans le but de pouvoir « maîtriser » un tant soit peu cette disparition afin de se l'approprier à des fins esthétiques.

Il faut d'abord analyser toutes les variables dans le processus du tirage au papier salé. Autrement dit, chaque élément qui pourra venir jouer sur la stabilité de l'image. En voici la liste :

1. Le papier
2. La formule de salage
3. La quantité de nitrate d'argent
4. Le temps d'exposition à la lumière
5. Le temps de lavage
6. La stabilisation
7. Les conditions de vieillissement

— *Papier*

Le papier est le premier élément primordial dans ce processus : son épaisseur, sa capacité d'absorption, ou encore son pH sont autant de variables à prendre en compte. Les papiers utilisés pour les procédés historiques comme le papier salé doivent être suffisamment épais pour résister aux divers bains (un papier trop fin finirait par s'étioler). Les qualités préconisées sont de s'assurer de « la pureté de la pâte, la nature de l'encollage^{69*} et des fibres, la finesse du grain et l'épaisseur »⁷⁰. En général, jusque dans les années 1860 le papier utilisé était à base de chiffon de coton, lin ou chanvre. De nos jours, il s'agit souvent de papier cent pour cent coton, type aquarelle, plus ou moins texturé selon l'envie. J'ai d'abord choisi de commencer les tous premiers tests sur six papiers très différents afin d'observer la différence des rendus, avant de finalement m'arrêter sur deux papiers idéaux pour les procédés alternatifs : d'un côté le Bergger COT 320 (100% coton, 320 g/m²) qui présente une surface lisse et d'un autre le Hannemuhle Platine Rag, (100% coton, 300g/m²) à la surface très lisse.

⁶⁹ L'encollage dépend du papier utilisé, les papiers japonais par exemple n'en présentent pas.

⁷⁰ Anne Cartier-Bresson, *Les Papiers Salés, altération et restauration des premières photographies sur papier*, op. cit., p. 33.

— *Formule de salage*

Afin de mesurer, ne serait-ce que visuellement, l'impact du salage préalable du papier sur la réaction du nitrate d'argent face aux UV, j'ai aussi fais le choix de réaliser des tests sans salage préalable. Historiquement, la formule de salage la plus répandue est celle à base de chlorure de sodium. D'autres formules ont été testées comme celles à base de chlorure d'ammonium, de baryum, de potassium... Il a été retenu une seconde formule de salage : celle de chlorure d'ammonium qui, d'après Van Monckhoven « fournit des tons plus noirs après fixage et un grain d'argent plus fin ; il aurait également l'avantage en attirant moins l'humidité de permettre une conservation plus longue »⁷¹. Toutes deux ont été réalisées à 20°C :

pour un litre

1. Chlorure de Sodium (S1)

Chlorure de Sodium — 35g

Acide Citrique⁷² — 5g

Eau qspf*

2. Chlorure d'Ammonium (S2)

Chlorure d'Ammonium — 30g

Eau qspf

Chaque feuille de papier a baigné entre 4 et 5 minutes dans son bain de salage puis elle a été séchée à l'air libre. Les solutions de salages étaient jetées à la fin de chaque séance puis reformulées à chaque session de salage du papier.

⁷¹ *Ibid.* p.36

⁷² L'acide citrique sera par la suite retiré de la formule de salage. Pour davantage de précisions, voir Annexe 5.

— *Concentration du bain de sensibilisation en nitrate d'argent*

Comme vu plus haut, le rapport entre la quantité de sel et la quantité de nitrate d'argent doit avoir une sorte d'équilibre puisque en cas d'excès de sel ou de manque de nitrate d'argent, il y a perte de sensibilité. Dans la plupart des documents à ce propos, il est recommandé d'utiliser du nitrate d'argent dilué entre 10 et 15%, j'ai choisi de travailler avec du nitrate d'argent dilué à 10%. Chaque feuille préalablement salée (ou non) était ensuite sensibilisée au pinceau, avec la technique du quadrillage pour l'obtention d'un couchage le plus homogène possible, et ce dans l'obscurité. La technique du flottage a également été développée pour plus d'homogénéité par Blanquart-Evrard (quoi que la difficulté réside en la contamination du bain de solution par les produits contenus dans les feuilles et dans le coût important d'un bain de nitrate d'argent conséquent).

Le papier sensibilisé se conserve difficilement car le nitrate d'argent fini par être absorbé, même dans l'obscurité, et surtout dans un environnement humide, ce qui fait jaunir les feuilles (d'où l'usage de l'acide citrique qui conserve mieux les feuilles). Puis, les feuilles étaient séchées dans une sècheuse pendant 5 minutes. D'après Anne-Cartier Bresson, la concentration du bain d'argent, sa composition ainsi que le temps d'imprégnation de la feuille sont parmi les principaux paramètres qui influent sur les caractéristiques de l'image finale. À cela il faudrait ajouter le caractère unique du geste manuel qui sensibilise chaque feuille : il est relativement difficile d'obtenir le même geste à chaque fois, sans compter la difficulté de quantifier ce que le pinceau absorbe. Cela pour rappeler que le procédé au papier salé, et plus généralement les procédés primitifs, ont un aspect artisanal et manuel qui rend chaque épreuve unique.

— *Exposition sous les U.V*

Dans un châssis, le négatif numérique a été mis en contact avec la feuille de papier salée sensibilisée. Après une première séance avec le négatif d'une charte, l'exposition a oscillé entre 20 et 40 minutes. Après cette séance, il est apparu que le temps d'exposition de 30 minutes était le plus adéquat. Dès 35 minutes, des « effets indésirables » sont apparus et n'ont pas disparu après le séchage des éprouvettes⁷³.

Aucun virage n'a été envisagé dans ce protocole car ils apportent généralement de la stabilité à l'épreuve (en plus de changer sa tonalité).

⁷³ voir Annexe 5

— *Lavage*

Le lavage est une étape importante puisque c'est à ce moment que le nitrate d'argent présent en excès dans une formulation à noircissement direct, et soluble, va être en partie éliminé. Certains manuels anciens préconisent même jusqu'à vingt heures de lavage⁷⁴ quand d'autres recommandent un minimum de vingt minutes. Le premier lavage étant le plus important, il faut renouveler l'eau régulièrement.

— *Formules de stabilisation*

Historiquement, ces trois formules ont été les plus employées :

pour un litre

1. Chlorure de Sodium — 25g
2. Bromure de Potassium — 25g
3. Iodure de Potassium — 25g

D'autres dissolvants ont été envisagés tel que le bain d'ammoniaque dilué, mais ce dernier, en plus de dégager des vapeurs toxiques, endommage l'encollage du papier et peut, par saturation, provoquer des tâches jaunes.

Le protocole mis en place est divisé en plusieurs temps. D'abord, il faut être sûre du bon déroulé de la technique « classique » du papier salé avant de venir jouer sur les différentes variables. Je me suis donc dans un premier temps appuyée sur le premier processus du papier salé vu avec Jean Paul Gandolfo lors de l'option « Procédé Alternatif » au mois de Mars 2018.

⁷⁴ *Ibid.* p.42.

Dans un premier temps, j'ai vérifié que mon couchage était homogène. Pour cela, j'ai d'abord utilisé un pinceau Kaerell Raphaël (40mm, taille 1,5", référence 281) en poils synthétiques, avant d'essayer le pinceau SoftAqua Raphaël (40mm, taille 1,5, référence 296) lui aussi en poils synthétiques petit gris imitation squirrel, utilisé généralement pour l'aquarelle, qui m'a permis une meilleure homogénéité du couchage. Sachant qu'il est plutôt conseillé de sensibiliser une grande surface puis de la découper ensuite pour venir réaliser diverses éprouvettes. Mes premiers tests étaient donc de simples aplats, parfois troués quand mon couchage n'était pas au point... Cette première étape m'a aussi permis d'avoir un ordre d'idée de temps d'exposition, à savoir entre 10 et 15 minutes sous les UV. pour un support sans négatif. Puis, il a fallu trouver empiriquement le juste temps d'exposition comme cité plus haut (d'une trentaine de minutes).

Afin de venir mesurer les densités des épreuves, j'ai choisi de commencer mon travail avec une charte numérique à 11 plages de densités, qui servirait de référence pour ensuite venir comparer les différences de densités de toutes les éprouvettes.

Au cours des recherches, j'ai lu, notamment dans la thèse d'Anne Cartier-Bresson que l'acide citrique apportait de la stabilité au tirage. Et bien qu'il augmente la conservation principalement après la sensibilisation et avant l'exposition, j'ai décidé de le supprimer de la formulation de salage au chlorure de sodium au cours de mes tests.

Salage 1 ou 2 — 4 à 5’’

Séchage à l’air libre

Sensibilisation au nitrate d’argent au pinceau

Séchage sècheuse — 5’’

Exposition U.V — 30’’

Lavage — variation de temps

Stabilisation 1, 2 ou 3 — variation de temps

ou

Fixateur — variation de temps

Lavage — variation de temps

Séchage sur claie au noir

⁷⁵ Plus de précisions et schémas en Annexe 5

— *Echantillon d'éprouvettes*

En ce qui concerne les stabilisations, il y a eu trois temps d'immersion : 2 minutes, 5 minutes et 10 minutes. Les densités de chaque éprouvette ont été mesurées afin d'observer si le temps d'immersion dans la stabilisation avait un impact (autre que colorimétrique) sur les valeurs de l'épreuve. Pour plus de précisions, nous pouvons nous référer à l'Annexe 5 pour les schémas, les détails et davantage de photographies des éprouvettes.

La palette de couleur offerte par les divers agents chimiques est très riche⁷⁶. Si l'usage du fixateur apporte une tonalité neutre aux épreuves, chaque stabilisation apporte sa propre teinte. Talbot avait observé que les images stabilisées au *chlorure de sodium* (*NaCl*) « présentaient une teinte couleur lilas pâle dans les hautes lumières »⁷⁷. Cette observation a bien sûr été vérifiée lors de mes expérimentations. Le *bromure de potassium* (*KBr*), quant à lui, arbore des tons chauds marrons. L'*iodure de potassium* (*KI*) est caractérisé par des hautes lumières de couleur jaune à jaune citron. Enfin, les épreuves non lavées, ni stabilisées ou fixées sont très sombres et arbore un violet très prononcé. Si elle est simplement lavée, pendant vingt minutes, la différence est saisissante : l'épreuve arbore des tonalités brunes.

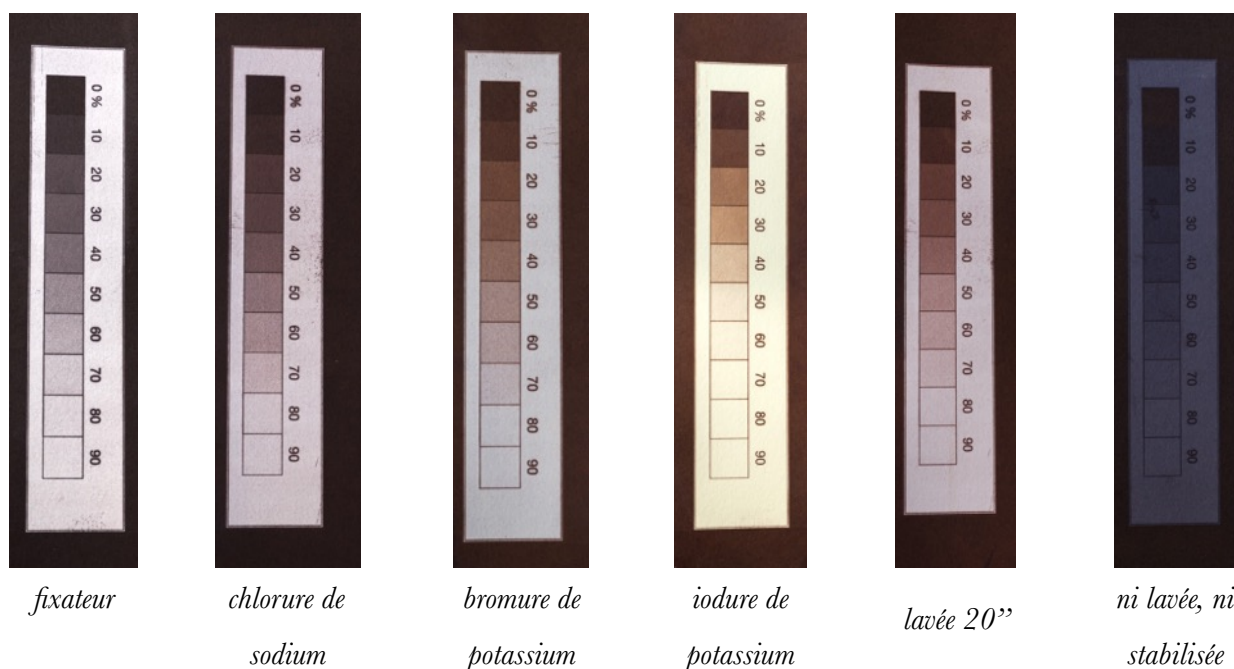


Fig. 33 — Eventail de tonalité des épreuves au papier salé, induites par le choix du stabilisateur. Exposition 2min, 2019.

⁷⁶ L'étude de la tonalité des épreuves n'est que visuelle par manque de temps. Aussi, faut-il préciser que ces tonalités propres à chaque agent chimique peuvent varier selon le temps d'immersion, la concentration du bain et une éventuelle contamination, entre autres.

⁷⁷ « colour themselves of a pale lilac tint in highlight areas » — William Henry Fox Talbot, Lettre à Samuel H. Christie

Tests de vieillissement

Après avoir obtenu des éprouvettes différentes selon la formule de salage, la nature de la stabilisation (et le temps d'immersion), et les temps de lavage, l'objectif de cette étape fut d'observer le vieillissement des épreuves face à la lumière et d'en déduire les associations chimique (formule de salage, stabilisation) et de temps (d'immersion et de vieillissement) à privilégier afin de faire disparaître une image.

Afin de rester dans cette idée du rôle de *pharmakon* de la lumière, nous avons observé le comportement des diverses éprouvettes face à la lumière. Selon les conditions d'accès au laboratoire et à l'insoleuse UV, le vieillissement a été réalisé soit sous les tubes UV⁷⁸, soit à la fenêtre du laboratoire exposée au Nord ou de ma chambre exposée Sud/Est.

Seules les disparitions jugées « pertinentes » c'est-à-dire pouvant être envisagées pour la partie pratique car suffisamment significative (dans leur rapport au temps) seront présentées ici. En outre, il s'agit d'éprouvettes salées au chlorure de sodium, car c'est à la fois la formule de salage primitive de William Fox Talbot et également parce qu'elle est plus fragile que la seconde formule de salage au chlorure d'ammonium.

Il est important de noter que les éprouvettes, après leur dernier lavage, ont été séchées sur claie et conditionnées au noir au mieux. Néanmoins, elles ont toutes vu le jour pour être observées, commentées visuellement, photographiées et mesurées. Aussi, comme l'explique le chimiste et photographe Mike Ware dans son article « Quantifying the Vulnerability of Photogenic Drawings », le densitomètre peut s'avérer être dangereux sur des épreuves encore sensibles à la lumière. La faute à sa source lumineuse qui se trouve être intense (100 à 500 kilolux d'après Mike Ware, et peut ainsi causer un noircissement au niveau de la partie mesurée. D'après sa propre expérience avec un photogramme sur papier salé stabilisé au chlorure de sodium, une exposition de 10 secondes sous cette lumière du densitomètre (*X-Rite*) apportait une perte de densité de 0,01.⁷⁹

⁷⁸ Pour plus de détails sur la source lumineuse utilisée, se référer à l'Annexe 5.

⁷⁹ Cette potentielle perte de densité n'est pas significative puisque le densitomètre utilisé possède une marge d'erreur de 0,02 points de densité — voir Annexe 5

— *Vieillessement 1*

Premier test sur une feuille salée exposée trente minutes sous les UV. Elle n'a pas été lavée, ni stabilisée ou fixée. Elles ont ensuite été exposées contre la fenêtre du laboratoire argentique de l'école le 1er Avril 2019 entre 15h37 et 16h07 sous un soleil légèrement couvert. L'éclaircement a varié et était de l'ordre de 650 lux.

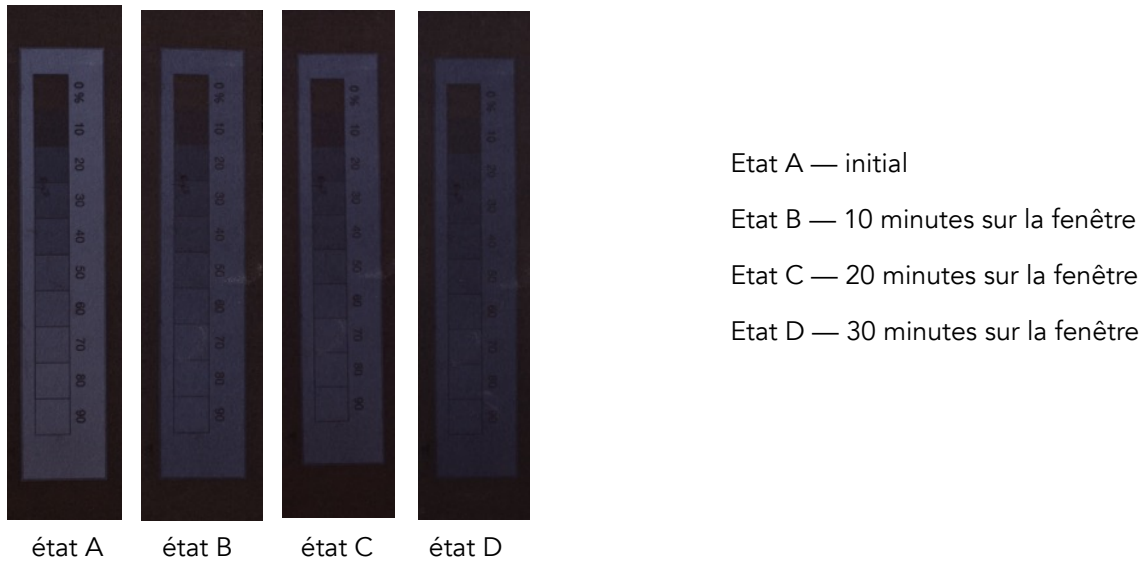


Fig. 34 — Vieillessement d'une épreuve au papier salée non lavée, non fixée, non stabilisée, 2019

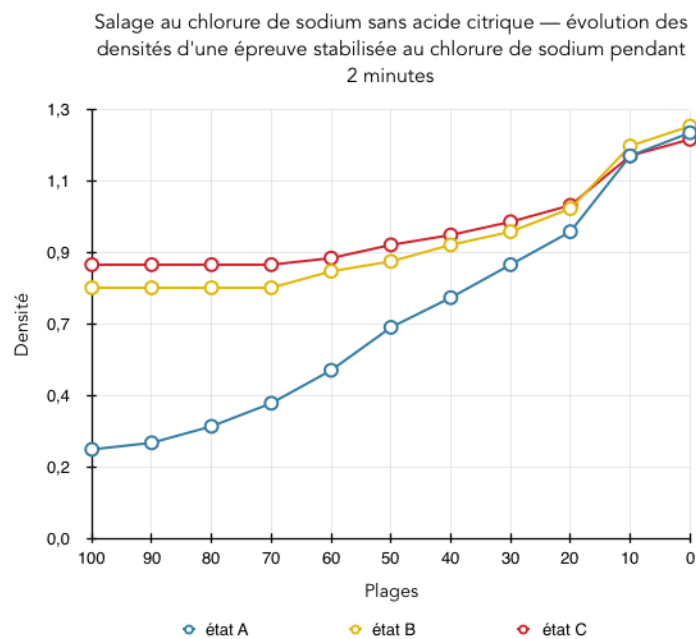


Fig. 35 — Evolution des densités d'une épreuve au papier salée non lavée, non fixée, non stabilisée au cours de son vieillissement par la lumière, 2019.

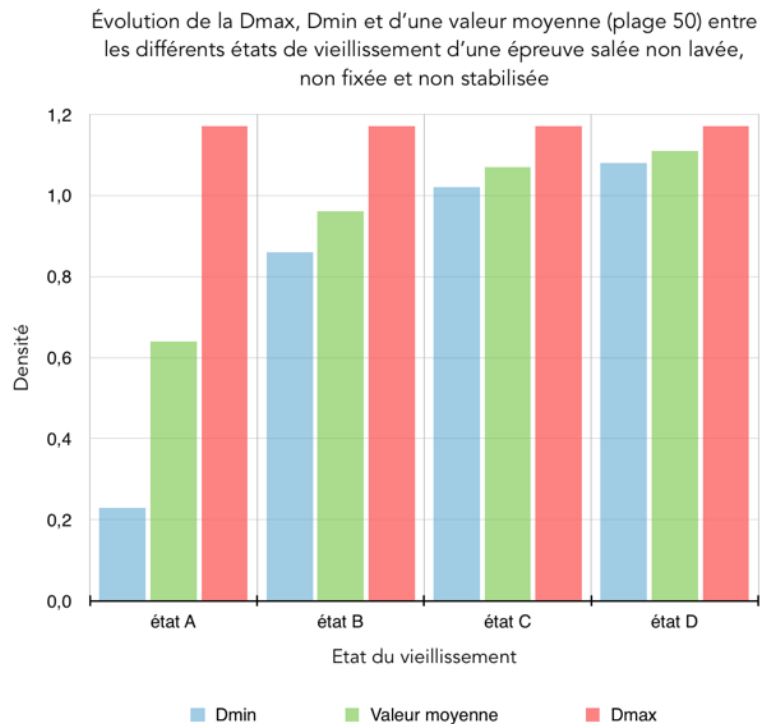
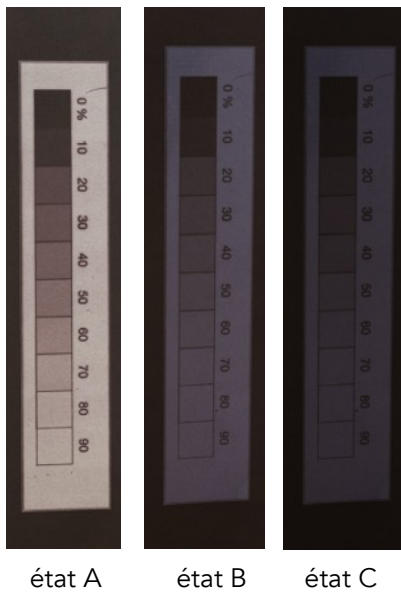


Fig. 36 — Evolution de la densité maximale, densité minimale et d'une valeur moyenne située à la page 50, d'une épreuve au papier salée non lavée, non fixée, non stabilisée au cours de son vieillissement par la lumière, 2019.

Une épreuve salée, sensibilisée puis exposée s'effacerait donc par noircissement en une demi heure environ à la lumière du jour en après-midi si elle non lavée, fixée ou stabilisée. Ceci est une première solution de disparition de l'image par noircissement. Visuellement, l'épreuve offrent des tons marrons et violets. En revanche, nous pouvons remarqué qu'il n'y a pas de « blanc » (densité inférieure à 0,2) sur cette éprouvette. Si ce vieillissement est envisagé par la suite, le contretype* numérique devra être adapté, notamment avec une plus grande dynamique. Cela aura pour conséquence un allongement du temps de disparition.

— *Vieillessement 2*

Le second test de vieillissement retenu est celui de la stabilisation au chlorure de sodium. C'est en effet, comme vu précédemment, la formule primitive de stabilisation de William Henry Fox Talbot, qui s'avère également être, d'après les recherches d'Anne Cartier-Bresson la stabilisation la plus fragile. D'après les tests de vieillissement réalisés, les épreuves plongées 40 secondes, 2 minutes ou 5 minutes dans la stabilisation possèdent des courbes similaires. Prenons l'exemple de l'épreuve immergée 2 minutes et de son évolution face à la lumière :



Etat A — initial
 Etat B — 20 minutes sous les U.V
 Etat C — 60 minutes sous les U.V

Fig. 37 — Vieillessement d'une épreuve au papier salée stabilisée au chlorure de sodium pendant 2 minutes, 2019.

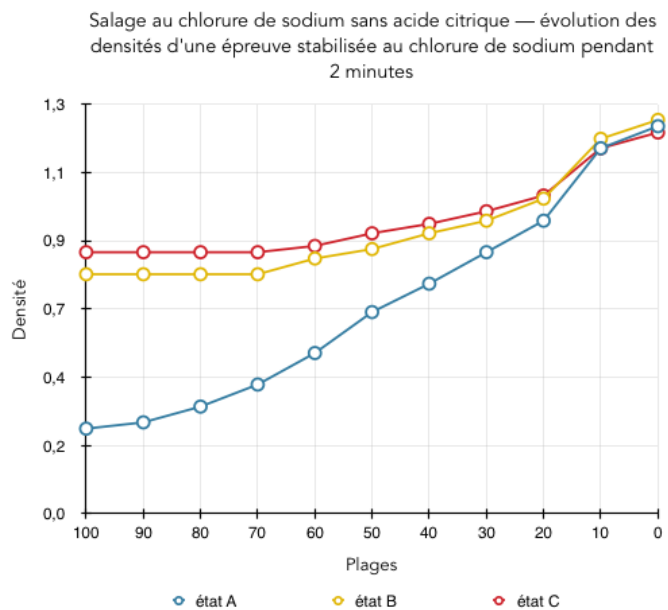


Fig. 38 — Evolution des densités d'une épreuve au papier salée stabilisée au chlorure de sodium pendant 2 minutes, au cours de son vieillissement par la lumière, 2019.

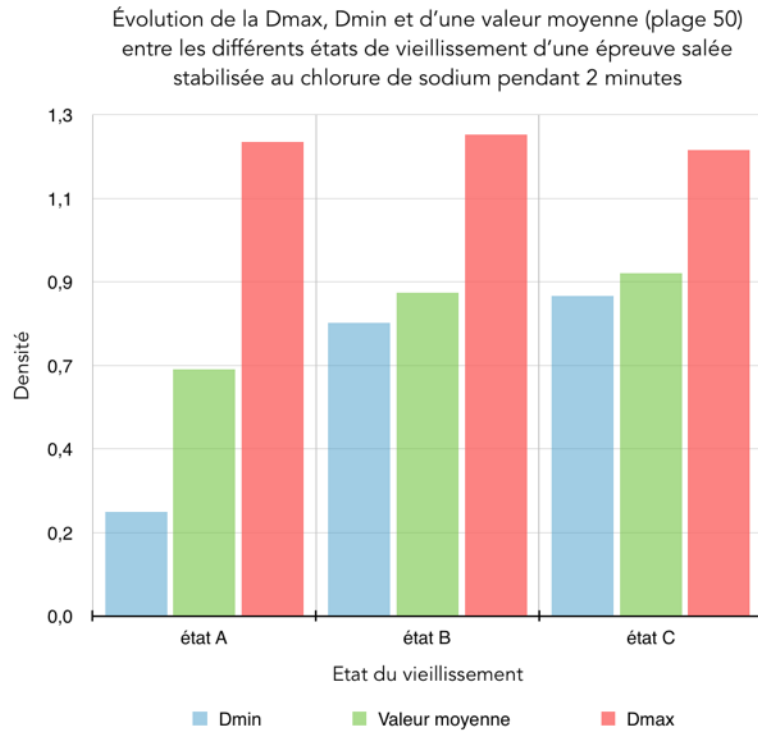
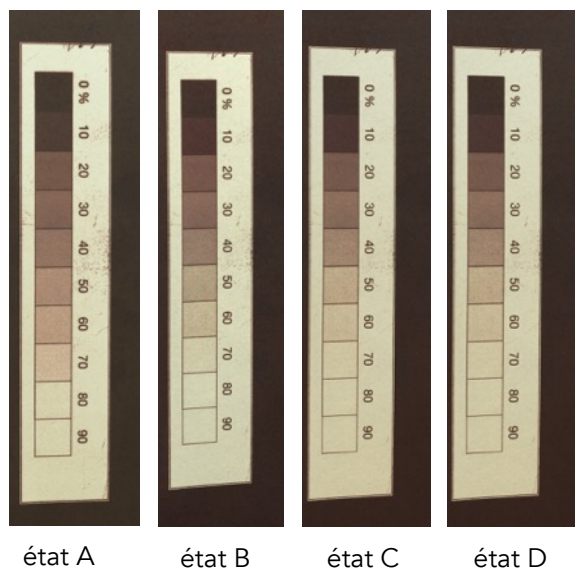


Fig. 39 — Evolution de la densité maximale, densité minimale et d'une valeur moyenne située à la plage 50, d'une épreuve au papier salée stabilisée au chlorure de sodium pendant 2 minutes, au cours de son vieillissement par la lumière, 2019.

Une épreuve salée et stabilisée au chlorure de sodium (pendant moins de 10 minutes), semblerait donc pouvoir atteindre un certain noircissement au bout d'une heure sous les tubes UV du laboratoire. Cette disparition est moins rapide que celle du vieillissement précédent, mais constitue une seconde piste intéressante. En plus du gain de densité, notamment dans les hautes lumières, l'épreuve change également de couleur pour passer d'un rose pâle à des tons violets foncés.

— *Vieillessement 3*

Au cours des essais, la stabilisation à l'iodure de potassium a montré visuellement rapidement des résultats intéressants en terme de disparition de l'information . Ce premier exemple montre l'évolution de 4 états d'une même épreuve baignée 40 secondes dans l'iodure de potassium :



- Etat A — initial
- Etat B — 20 minutes sous les U.V
- Etat C — 60 minutes sous les U.V
- Etat D — 100 minutes sous les U.V

Fig. 40 — Vieillessement d'une épreuve au papier salée stabilisée à l'iodure de potassium pendant 40 secondes, 2019.

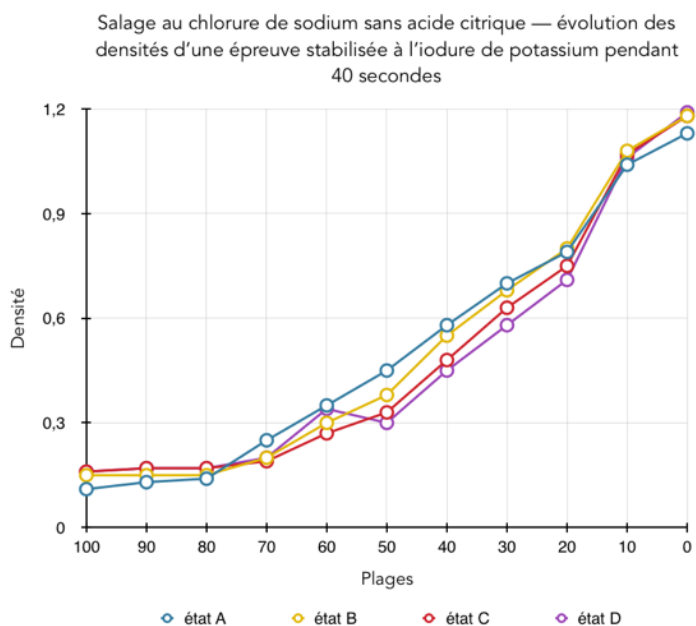
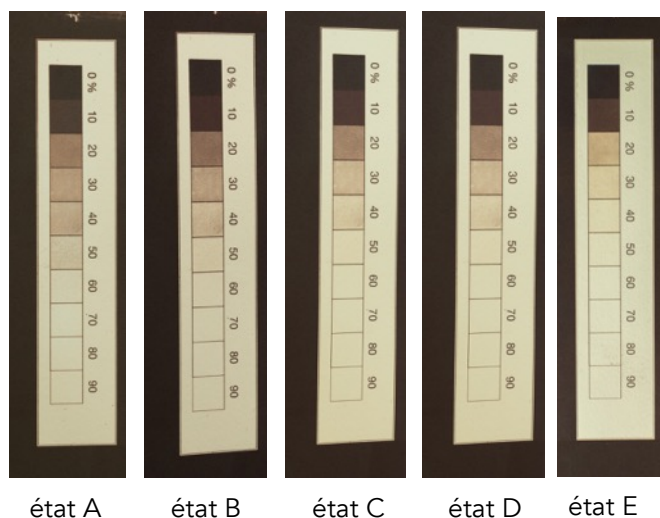


Fig. 41 — Evolution des densités d'une épreuve au papier salée stabilisée à l'iodure de potassium pendant 40 secondes, au cours de son vieillissement par la lumière, 2019.

Néanmoins, l'effet est plus flagrant lorsque l'immersion est de cinq minutes :



- Etat A — initial
- Etat B — 20 minutes sous les U.V
- Etat C — 60 minutes sous les U.V
- Etat D — 100 minutes sous les U.V
- Etat E — 8 heures à la fenêtre de ma chambre

Fig. 42 — Vieillessement d'une épreuve au papier salée stabilisée à l'iodure de potassium pendant 5 minutes, 2019.

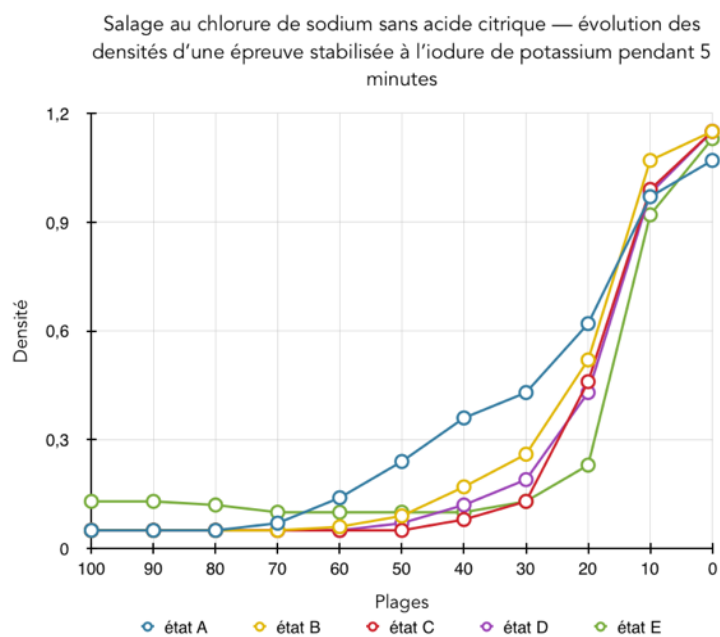


Fig. 43 — Evolution des densités d'une épreuve au papier salée stabilisée à l'iodure de potassium pendant 5 minutes, au cours de son vieillissement par la lumière, 2019.

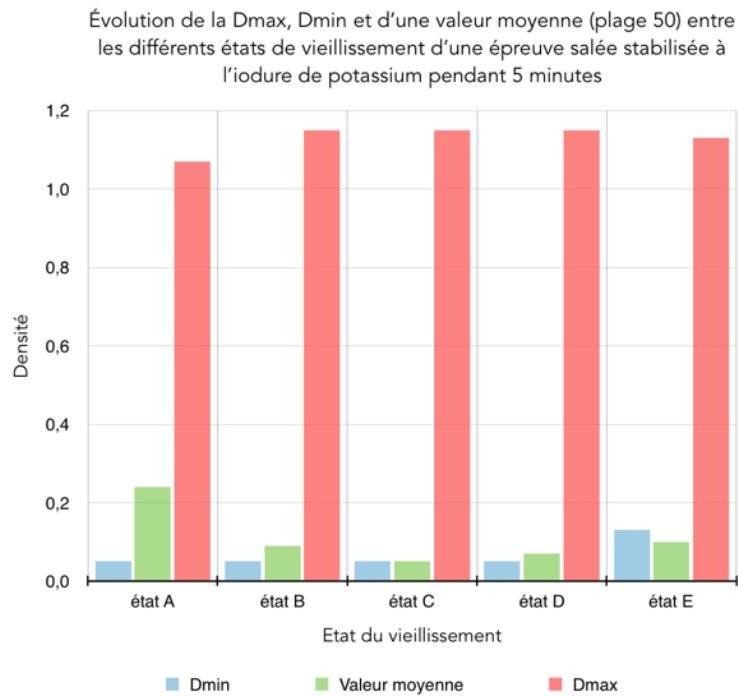


Fig. 44 — Evolution de la densité maximale, densité minimale et d'une valeur moyenne située à la page 50, d'une épreuve au papier salée stabilisée à l'iodure de potassium pendant 5 minutes, au cours de son vieillissement par la lumière, 2019.

Lorsque l'immersion du papier salé est de 5 minutes, on remarque que les hautes lumières sont les premières à disparaître, et ce de façon plus intensive que précédemment. Ici, les tons moyens sont ensuite les plus touchés par la lumière du jour. Ainsi, les informations présentes entre la plage 60 et 40 semblent s'effacer rapidement : entre 20 et 60 minutes sous les UV. On remarque curieusement qu'au bout de 100 minutes sous les UV certaines plages présentent un gain de densité comme la plage 40 et 30 par exemple. Nous pouvons l'observer aussi dans le second graphique : la valeur moyenne (page 50) et la Dmin ont tendance à regagner en densité après une heure sous les UV. Les basses lumières, quant à elles, vont avoir tendance à noircir aux premières lueurs du jour puis elles vont soit se stabiliser, soit perdre un peu de densité (de 0,1 à 0,2 points). Cette disparition dépend principalement de la qualité de lumière* de la source lumineuse utilisée, mais aussi de l'éclairement UV.

L'iodure de potassium fut le premier agent chimique donnant des résultats satisfaisants à William Fox Talbot pour de la stabilisation, comme nous l'avons indiqué précédemment à la page 41. Or, nous pouvons retrouver cet élément chimique également dans les formules de Bayard pour son procédé positif direct.

En effet, d'après la reconstitution de Tania Passafiume, nous pouvons nous rendre compte que le procédé de Bayard connaît des similitudes avec celui de Talbot. Il s'agit en réalité d'un papier salé sensibilisé au nitrate d'argent (AgNO_3), ce qui crée ainsi avec le sel contenu dans le papier du chlorure d'argent (AgCl). Sauf qu'au lieu de créer une image par contact, le papier photosensible est d'abord soumis aux rayonnements UV, qui favorise l'apparition de particules d'argents (noircissement du papier) avant d'être plongé dans l'iodure de potassium (KI). Là seulement, et toujours humide, la surface sensible pour être exposé dans une chambre noire. L'iodure de potassium associé au chlorure d'argent crée en réalité de l'iodure d'argent (AgI) et va faire blanchir les zones de l'image selon l'intensité lumineuse reçue. Ce qu'il est important de retenir, même si le processus n'est pas le même en soi (l'objet final est soit un tirage par contact pour Talbot, soit un positif direct distant de l'objet pour Bayard), c'est que l'action de l'iodure de potassium sur le nitrate d'argent insolé est la même : l'oxydation de l'argent métallique colloïdal en iodure d'argent à la couleur jaune pâle. Cette couleur jaune est d'ailleurs la caractéristique d'un excès d'iodure. C'est ce qui peut amener à la disparition de l'image. L'iodure de Potassium constitue donc la seconde possibilité à exploiter. Cette fois, l'effacement tendrait vers une disparition diaphane soit vers la densité minimale.

Une des possibilités qui s'offre à moi afin d'utiliser l'iodure de potassium comme « agent de disparition » serait d'adapter le négatif afin qu'il présente déjà un positif relativement diaphane, autrement dit que les valeurs présentées par le tirage soient parmi les valeurs les plus claires pour être les premières à être attaquées par l'iodure de potassium. De plus, la seconde variable serait de limiter le lavage pour que l'argent résiduel et l'iodure de potassium réagissent plus fortement.

Quoi qu'il en soit, cette recherche technique a pour but d'être appliquée au genre photographique du portrait. Pourquoi donc le portrait ? Ce choix artistique est un moyen mis en œuvre afin de réaliser l'intention qui sera explicitée par la suite.

2. Visage(s) : entre apparition et disparition

Le visage de l'Autre

D'après Maurice Blanchot, « *le visage est l'ultime apparition de ce qui disparaît, l'invisible qui se fait voir en se déroband et en s'échappant, cette absence au cœur de l'être qui se présente avant de s'absenter totalement* »⁸⁰. Nous retrouvons ici l'idée d'un mouvement qui s'effectue en deux temps : un premier effacement, puis une *suspension* avant la disparition complète. Dans la pensée de Blanchot, il y a cette idée d'un éternel recommencement mais aussi, et surtout, d'une ambivalence des pensées, des concepts, des sentiments. L'idée que l'image est avant tout *ambiguë*. Et le visage semble être à la fois le lieu supérieur de l'apparition, celui de l'identification, mais également le lieu où commence toute disparition. C'est un espace de croisement, de chevauchement où se baladent les émotions et les pensées et où le temps s'assoit. Là où, comme dit Bergson : « La durée est la trame de l'être ». Un temps qui est d'ailleurs, selon lui, subjectif. C'est en partie pour cela que certains portraits de grands peintres et dessinateurs tels que Francis Bacon présentent une forte altérité ou bien encore Giacometti qui « n'a jamais vraiment commencé » son art, dit-il, mais qui revient inlassablement et encore et encore sur le même visage jusqu'à épuisement. C'est ainsi qu'il écrit : « *Les têtes, les personnages, ne sont que mouvement continu du dedans, du dehors, ils se refont sans arrêt, ils n'ont pas une vraie consistance* »⁸¹. Il y a ce sentiment de ne jamais réussir à saisir la réalité de la personne physique qui nous présente son visage, cette sensation d'inachèvement pousse de nombreux artistes à recommencer sans arrêt le même geste. Il me semble que cette frustration est d'autant plus forte en ce qui concerne la photographie puisqu'avec elle vient l'idée de la *ressemblance*, de la saisit du réel, tel un miroir. Or, cette vision serait à dépasser... Et si, ce qui nous ressemblerait le plus, ne serait pas le mimétisme de notre propre vision ?

⁸⁰ Jean Marc Cerino, « Du visage : effacement et résistance », in *Visage et portrait, visage ou portrait*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2010, p. 175-177.

⁸¹ Giacometti Alberto, « Carnets et feuillets », vers 1960 in *Écrits*, présentés par Michel Leiris et Jacques Dupin, Paris, Hermann, 1990, « Savoir sur l'art », p. 218

En ce sens, nous pouvons mettre *face à face*, ou l'un contre l'autre, les deux portraits suivants :



Fig. 45 — LAFOLIE Laurent, de la série *Ab*, 2016, tirage platine-palladium sur de la soie transparente, 80x65 cm.



Fig. 46 — MANN Sally : Jessie #34, *Faces*, 2004, négatif au collodion monté en ambrotype, © Sally Mann/Courtesy Gagolian Gallery. Disponible à : <https://www.sallymann.com/faces>

Le portrait réalisé par Sally Mann, de son fils Jessie, issue de la série *Faces*, présente une altérité. Coincé entre deux plaques de verres, ce visage ne nous est pas montré en entier. Bien que le regard semble être dirigé sur nous, on ne distingue réellement qu'un seul œil dont on ne voit que mal l'orbite, et le mouvement d'un être dont l'image aurait été saisie, au *passage*. Les bords de la couche sensible abîmées, comme happées par le pourtour noir qui vient cadrer le visage, semble menacer d'engloutir ce portrait peu à peu... À ses côtés, dans une atmosphère pâle et translucide, un visage flou, face à nous, semble lui aussi nous regarder, sans pour autant qu'on ne distingue avec précision son regard. Il semble car les traits du visage sont flous comme si nous n'étions pas capable d'accommoder sur lui, comme si ce visage était bien trop proche de nous. C'est d'ailleurs ce que ces deux portraits nous font comme effet, d'être trop proche, si proche par ce cadrage serré qu'ils nous paraissent lointains car non entièrement saisissables. Le portrait de Laurent Lafolie, issue de la série *Ab*, semble lui aussi être prêt à tout moment à disparaître, mais par évaporation : la matière transparente de la soie lui apporte une telle fragilité.

D'un point de vue psychanalytique, l'accès que nous avons aux choses, regard compris, s'instruisent dans un rapport de *manque*. Pour Lacan, le regard s'inscrit dans une relation intersubjective entre un sujet et un autre. Il s'appuie sur la métaphore du champ de bataille sur lequel, en temps de guerre, une stratégie consiste en ce que l'ennemi « voit où je vais, c'est-à-dire très exactement, qu'il voit où je ne suis pas. [...] l'essentiel n'est pas ce qui est là, ce qui est vu [...] c'est ce qui n'est pas là. »⁸².

Rapidement, il est aisé de faire un lien avec le concept de l'objet *a*. Pour Lacan, il existe quelque chose qui échappe au signifiant, qu'on ne réussit pas à formuler, entre le sujet (*le grand S*) et l'Autre (*le grand A*). Cet objet *a*, qui peut se penser comme l'image spéculaire du stade du miroir*, est une « image fermée, close ». L'objet *a* c'est « ce qui manque »⁸³, dans le langage, dans l'imaginaire, dans la symbolique et dans tous les lieux où ces espaces se croisent. En réalité, pour Lacan, l'objet *a* par excellence c'est le regard lui-même, à la fois cause du désir et outil de sa recherche, qu'il désigne par la *pulsion scopique*.

Pourrait-il y avoir un rapport de force entre voir et regarder ? Quand bien même il semble que nous ne pouvons regarder sans voir, c'est comme si la vue pouvait envahir le regard, le saturer d'une certaine façon comme si l'œil pouvait éclipser le regard. En contre-poids, l'inverse existe comme l'avance Sartre : « Ce n'est jamais quand des yeux vous regardent qu'on peut les trouver beaux ou laids, qu'on peut remarquer leur couleur. Le regard d'autrui masque ses yeux, il semble aller *devant eux*. »⁸⁴.

Il existe surtout un désir du voir. Désir de voir ce que l'on ne voit pas, ce qui nous est inaccessible comme évoqué précédemment.

C'est précisément ce qui pousse non pas à simplement voir, mais à regarder. Par là, la photographie a justement offert, par ses possibilités techniques, de voir ce que « l'œil voit sans voir »⁸⁵. D'ailleurs, la recherche de l'invisible a donné lieu à certaines recherches comme l'obtention de ce qu'on appelait les « optogrammes ».

⁸² Jacques Lacan, *Le Séminaire*, livre 1, *Les écrits techniques de Freud*, Paris, éd. du Seuil, 1975, p.249.

⁸³ Jacques Lacan « Préface à l'édition anglaise du Séminaire XI », *Le Séminaire*, Livre XI, Paris, éd. du Seuil, 1973, p. 573.

⁸⁴ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant, essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, NRF, 1943, p.315.

⁸⁵ David Brunel, *La photographie vue de dos, une aventure spéculaire*, Paris, L'Harmattan, 2015, p 33.

Un optogramme étant aujourd'hui une « image rétinienne produite par la décoloration du pourpre rétinien après exposition de l'œil à une source de lumière intense »⁸⁶, mais désignait aussi des photographies faites de l'intérieur de la rétine de certaines victimes de meurtres notamment. Certains chercheurs avaient l'espoir d'y voir, dans la dernière image que l'œil aurait pu enregistrer, l'identité de l'assassin.

Quel lien pouvons-nous faire entre le regard et l'image ? Si ce n'est que toute œuvre existe parce qu'elle regardée, les deux entités ont à voir avec la perte comme origine. D'après Georges Didi-Huberman :

« quand voir, c'est sentir que quelque chose inéluctablement nous échappe, autrement dit : quand voir c'est perdre. (...) telle serait la modalité du visible lorsque l'instance s'en fait inéluctable : un travail du symptôme où ce que nous voyons est supporté par (et renvoyé à) une œuvre de perte. »⁸⁷

Regarder une image fixe, balader son regard à sa surface, comme pour déceler une forme d'animation, de trace du vivant, peut être même l'espoir d'un mouvement qui nous prendrait par surprise. Regarder une image, c'est surtout aller à sa rencontre. Et comme le visage des autres est un support réflexif à notre propre existence, l'image traversée offre un événement spéculaire dès lors que son iconographie touche intérieurement et singulièrement le sujet qui la regarde. Autrement dit, ce que l'image nous permet de projeter sur elle peut être d'une certaine façon projetée de nouveau sur nous-même. Par ce phénomène, nous pourrions dire qu'il existe aussi un « voir tourné vers le dedans » qui situe le sujet dans ce qu'il voit par projection. Cette vision intérieure crée un rapport entre l'être et l'image. A-t-on la possibilité de devenir un être-image ? Les émotions qui peuvent se traduire par nos expressions faciales nous en rapprochent-elles ? Ou bien, serait-il temps de considérer les images comme une forme de demi-être ? Être physique lorsqu'elles ont une matérialité (une peau), lorsqu'elles répondent à ce double mouvement qu'il existe entre un sujet et l'autre, à savoir un besoin de voir et d'être vu, de regarder et d'être regardé.

⁸⁶ Définition sur le cnrtl.fr

⁸⁷ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p 14.

Le portrait éphémère : entre l'impossible représentation et l'acceptation d'être de passage

Par une disparition de l'image d'un visage, ne serait-ce que partielle, c'est le postulat d'une impossibilité de la représentation qui s'impose. Celui d'un inachèvement, de l'impossibilité de fixer un aspect d'un être qui ne cesse de se mouvoir et d'évoluer. L'une des façons de mettre en lumière les effets du temps sur un visage, l'évolution des émotions, n'est-ce pas d'offrir un portrait éphémère ? De telle sorte qu'au lieu de le réduire à une version fixe de lui-même, on lui offre l'espace et le temps de se mouvoir. Le caractère éphémère d'une photographie deviendrait alors une façon d'exprimer ce qui se modifie dans un espace. Or, notre corps, notre visage, nos yeux sont des lieux. Des espaces mobiles, mouvants, vieillissants, soumis à notre environnement et à nos émotions. Et tout comme notre corps, l'image qui possède une matérialité, est changeante. Pourquoi ne pas laisser s'échapper un portrait qui ne sera plus ? Peut-être qu'un portrait éphémère est moins une représentation de l'autre qu'une représentation d'un rapport entre l'autre et lui-même⁸⁸, son propre écart, sa propre altérité.

Un portrait dit : « il y a eut quelqu'un mais on ne sait plus qui au juste (si jamais on l'a su) »⁸⁹. Malgré toute la ressemblance, malgré la proximité visuelle qu'offre un portrait photographié, il n'échappe pas à l'altération du temps. Ce temps qui passe diminue la proximité entre le portrait du sujet et le sujet lui-même, si bien que, finalement, « La présence n'est qu'en passant, et dès qu'elle est fixée, identifiée, elle s'absente au beau milieu de cette identification »⁹⁰. La présence est traversante, comme une pensée traverse l'esprit. Autour du terme « présence », nous pouvons lire les mots de Jean-Luc Nancy qui dit : « L'être simplement présent n'est pas l'être en présence. Il n'est que celui qui répond « présent » à un appel (...). Mais lorsqu'on dit de quelqu'un qu'il « a de la présence », on ne parle pas du simple fait qu'il est là. (...) Une présence fait bouger, met en mouvement, et elle est elle-même ce mouvement. »⁹¹ Ainsi, un portrait éphémère, serait aussi une façon d'accepter sa propre finitude.

⁸⁸ en référence à l'idée de la ressemblance cadavérique développée dans la première partie

⁸⁹ Jean-Luc Nancy, *Passage. Les Ambassadeurs*, Texte offert à Jean-Marc Cerino en rebond de son ensemble de dessins et peintures : *Travailleurs immigrés, 1998*, Editions des Cahiers Intempestifs, 1999. — reçu par e-mail de la part de Jean-Marc Cerino

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*

3. La séparation : du souvenir au soupir photographique

De toutes les possibilités auxquelles nous pourrions associer l'image éphémère, arrêtons nous sur la séparation des êtres. Le terme « séparation » qui définit autant ce qui empêche l'union ou le contact que le fait de se quitter (pour des personnes) est bien souvent une forme de deuil en soi. Perdre quelqu'un de vue, quitter le foyer familial, rompre avec son conjoint, sont autant d'évènements que tous les humains expérimentent. J'ai donc choisi d'aborder ma partie pratique sous l'angle des relations qui s'effritent, de l'absence à l'oubli, de l'être aimé à l'étranger.

Le portrait de poche : avoir l'image de l'autre avec soi

En référence à la toute première partie de ce mémoire, l'acceptation d'une perte de la présence peut se réaliser dans la confection d'une image de l'autre : « La photographie n'est plus élue comme une représentation du disparu, mais comme un véritable substitut à son absence. Elle devient littéralement une « relique ». Tout se passe comme si une partie de la substance du disparu était retenue par magie dans son image comme dans une mèche de ses cheveux ou un fragment de ses ongles. »⁹²



Fig. 47 — Mathew Brady, Médaillon photographique en laiton avec douze tirages albumine miniature, 1863, 2,7x2x1cm, Artokoloro Quint Lox Limited. Disponible à l'adresse : <https://www.alamyimages.fr>

⁹² Serge Tisseron, *Le mystère de la chambre claire: photographie et inconscient*, Paris, Editions Belles Lettres, 1996, pp.68-69.

En ce sens, Serge Tisseron fait justement le lien avec la petitesse de ces photographies. De celles autrefois portées autour du cou ou glissées dans le portefeuille, le format miniature de ce genre de portrait permet leur portabilité et leur offre une forme de discrétion : elles peuvent être portées sur soi sans que les autres ne le voient, il y a une dimension intime qui fait écho à la relation entretenue généralement avec la personne représentée. Le contact direct entre soi et cette image est aussi évident : nous pouvons la toucher. Or, généralement, et notamment de nos jours, personne ne touche les tirages photographiques, bien au contraire.

Le psychanalyste Jung, dans ses analyses de la sensation⁹³, considère que le toucher est une caractéristique primaire et par là-même un moyen d'accès à l'inconnu, à l'autre.

En cela, la photographie recouvre un aspect *reliquaire* bien plus important par cette petite dimension, tout comme elle gagne en *préciosité* et en *puissance* : « La petitesse d'une photographie renvoie aussi au talisman, c'est-à-dire à la concentration du *mana*, et aux pouvoirs extraordinaires que cette concentration lui donne. »⁹⁴ C'est pourquoi le choix de la réalisation de portraits en petits formats pour la partie pratique relève de l'évidence.

De plus, l'effacement d'une image se révèle intéressante lorsqu'il s'agit d'un objet de petite taille : ainsi les yeux, pour observer les détails, devront s'approcher un peu plus.

Aussi, Serge Tisseron ajoute : « Peu importe alors que l'image soit ressemblante. Une simple ombre fixée sur une image peut évoquer la présence réelle d'un disparu bien mieux qu'une image claire et précise ! »⁹⁵

⁹³ Ghedighian-Courier Josy-Jeanne, « Le toucher, un sens aux multiples avatars », *Cahiers jungiens de psychanalyse*, 2006/2 (n° 118), p. 17-28.

⁹⁴ Serge Tisseron, *Le mystère de la chambre claire: photographie et inconscient*, *op. cit.* p. 69

⁹⁵ *Ibid.*

De la poursuite à l'effacement du souvenir

Dans la portabilité et dans le recueillement du portrait de l'autre se concrétise le souvenir du temps partagé. Cette image qui s'altère par l'absence, n'est donc pas nécessairement un portrait de l'Autre, tout du moins pas obligatoirement l'image claire de son visage. Car, plus que sa face, c'est sa *présence* qui manque. D'ailleurs, tout comme le souvenir n'est pas toujours une image précise, le portrait n'est pas nécessairement la représentation d'un visage détaillé. Ces êtres quittant notre monde « nous laissent moins une image d'eux que les vestiges qui signalent comment ils furent des figures. »⁹⁶

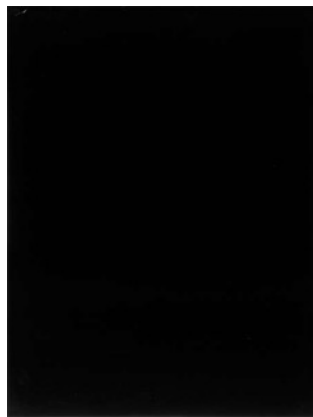


Fig. 48 — Xavier Zimmermann, *Portrait sans titre*, Photographie négative sur papier baryté, exemplaire unique, 40,5cm x 30cm, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie.



Fig. 49 — Caroline Feyt, *Portrait de lumière, 20*, 1992, 42,5cm x 28,5cm, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie.

Dans l'une, comme dans l'autre de ces deux photographies ci-dessus, nous distinguons tout au mieux la silhouette d'un visage, sinon rien, simplement un aplat noir. Pourtant, ces deux photographies sont des portraits : effacés, disparus, recouvert. C'est le passage d'une présence à la presqu'abstraction. Nous retrouvons par cette esthétique du blanc et du noir, du blanchiment et du noircissement, les vieillissements photochimiques illustrés dans la partie III.1.

⁹⁶ Jean-Luc Nancy, *Passage. Les Ambassadeurs*, Texte offert à Jean-Marc Cerino en rebond de son ensemble de dessins et peintures : *Travailleurs immigrés, op. cit.*

Dans ce sens, Laurent Lafolie, auteur photographe et tireur professionnel, explique qu'il fabrique des « images silencieuses, placées sous le signe du moins afin de donner une place au spectateur et d'inviter à la rencontre. »⁹⁷ Il souhaiterait réussir un jour à dépasser le visage, la face, qu'il trouve trop figurative, même s'il l'utilise jusqu'à présent comme un support, un médium.

Le portrait de droite semble s'être déjà à moitié envolé, évaporé. L'impression de fragilité est grande. Fragile devient l'image comme l'être humain qui né nu, dans le besoin de l'autre, dans la détresse. Et si l'être humain semblera dépasser cette condition première, elle ne sera en réalité qu'éloignée, recouverte, cachée. Par notre corps, par notre soumission au temps, nous sommes des êtres fragiles. Mais, cette fragilité peut se révéler dans bien d'autres domaines : c'est le cas des relations inter-personnelles, et plus encore quand il y a rupture.

Vivre une séparation, peu importe la nature de la relation (amicale, amoureuse, familiale etc.), c'est toujours expérimenter l'éloignement, voulu ou subi, de l'Autre. Comme l'exprime la philosophe Claire Marin, dans le cas de l'être laissé :

« La rupture est une expérience sensible, incarnée. (...) C'est en fait tout mon être qui est froissé, définitivement marqué par la rupture qui nous écrase et nous abîme, comme le dit bien Hélène Gestern dans Un vertige (Arléa, 2017) : « Je me suis sentie comme une feuille de papier froissé. Qu'il parte, qu'il revienne, celui que j'aimais n'ôterait plus la marque qu'il venait d'imprimer. »⁹⁸

Rompre ou être rompu laisse une trace intérieure. Et pour Claire Marin, celui qui rompt peut-être tout autant atteint. Dans certains cas, l'être qui quitte cherche à se fuir lui-même, et donc par extension cet Autre qui participe à sa définition. Le but recherché est d'atteindre une forme de : « jouissance de l'effacement ou de la négation de soi, une libération dans la disparition. »⁹⁹

Quoi qu'il en soit, une relation qui s'étirole et qui se rompt, c'est faire face à une absence de l'Autre, qu'elle soit salvatrice ou douloureuse. Que reste-t-il ensuite ? Comment évoluent les souvenirs ? Finissent-ils par s'affaiblir ?

⁹⁷ Entretien téléphonique avec Laurent Lafolie, Annexe 4

⁹⁸ Nicolas Truong, « Claire Marin : « L'épreuve de la rupture peut nous disloquer jusqu'à la folie », *Le Monde*, [en ligne], le 30 mars 2019

⁹⁹ *Ibid.*

C'est justement ce rapport au détachement de l'Autre et à l'évaporation du souvenir (ou à sa transformation) que je souhaite explorer dans la partie pratique liée à cette recherche. Puisque la confection d'une image de l'Autre dans un processus de deuil (et donc d'éloignement) se révèle être une image qui vient dire l'absence, l'absence de l'Autre. Roland Barthes définit justement cette Absence par le prisme amoureux :

*« De cet oubli, très vite, je me réveille. Hâtivement, je mets en place une mémoire, un désarroi. Un mot (classique) vient du corps, qui dit l'émotion d'absence : soupirer : « soupirer après la présence corporelle » : les deux moitiés de l'angrogyne soupirent l'une après l'autre, comme si chaque souffle, incomplet, voulait se mêler à l'autre : image de l'embrassement, en tant qu'il fond les deux images en une seule : dans l'absence amoureuse, je suis, tristement, une image décollée, qui sèche, jaunit, se recroqueville. »*¹⁰⁰

¹⁰⁰ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Editions du Seuil, Collection Tel Quel, 1977, p.21.

CONCLUSION

Au préalable, nous avons considéré la perte comme point de départ constitutif d'une image : de la mort inéluctable nous avons glissé vers la perte du regard, première porte d'accès aux images puis vers le toucher qui constitue la seconde porte. En cela, résulte la valorisation de l'objet photographique, c'est-à-dire de la matérialité de l'image, notamment par le processus de l'empreinte.

C'est alors qu'il a fallu venir interroger la disparition de cette image et/ou de son épiderme. Des techniques précaires, des recherches contemporaines volontairement fragiles, de l'effacement comme pensée artistique, la seconde partie vient questionner le contexte actuel et ce comble photographique qu'est l'acceptation du caractère éphémère de l'image, tout du moins dans la pensée Occidentale.

In fine, l'image éphémère offre diverses lectures. Elle pourrait signifier un *soulagement* visuel face à l'excitation incessante des regards par l'abondance des images virtuelles. L'image qui échappe pourrait aussi constituer une *privation* comme pour créer la frustration du désir de voir inhérent à chaque être humain. Aussi, une image qui s'effacerait par la lumière et donc, indirectement, par le regard, ne supporterait pas d'être observée. Mais surtout, l'image éphémère traduit la fragilité de toute chose, hommage au cycle de la vie. Plus encore, le portrait photographique de passage vient dire la présence éphémère d'un être au sein de ses relations. La contemplation d'une telle image semble exprimer la solitude de chacun face à l'absence de l'autre, et l'évaporation de son souvenir qui ne reste que rarement figé. C'est en définitive l'acceptation de l'inévitable fin. Selon Georges Didi-Huberman : « *Il faudrait pour que les images nous touchent vraiment, qu'elles ne soient plus cette pharmacie apaisante que la beauté trompeusement promet. Il faudrait (...) que nous les regardions comme nous regarderions un essaim de mouches s'approcher de nous : un bourdonnement visuel autour de notre propre vocation à nous décomposer.* »¹⁰¹

¹⁰¹ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, p 30.

Cette question de l'image éphémère pourrait être posée pour les innombrables images numériques dont notre monde est composé. Au-delà de l'aspect volatile souvent attribué au fichier numérique, il s'agit avant tout d'un objet virtuel *partagé*. Sur internet, l'image de soi et l'image des autres, sont omniprésentes pour grand nombre de personnes. Du droit à l'oubli qui promet l'effacement de données à caractère personnel au partage instantané d'images sur les réseaux sociaux, comment l'image numérique peut-elle vivre l'effacement ?

Enfin, d'un point de vue personnel, cette recherche a révélé un concept qui m'est cher : l'acceptation du caractère éphémère de l'image, qui, par extension, peut devenir un rapport au monde. C'est une démarche et un questionnement que je souhaite continuer à enrichir tant d'un point de vue esthétique que technique.

PRÉSENTATION DE LA PARTIE PRATIQUE

« L'image de l'autre - à quoi je collais, de quoi je vivais — n'est plus ; tantôt c'est une catastrophe (futile) qui semble l'éloigner à jamais, tantôt c'est un bonheur excessif qui me la fait rejoindre ; de toute manière, séparé ou dissous, je ne suis recueilli nulle part ; en face, ni moi, ni toi, ni mort, plus rien à qui parler. »

Par cette recherche technique et esthétique, j'ai choisi de développer via le procédé du papier salé un dispositif d'effacement de l'image argentique par la lumière. Ce choix esthétique porte déjà en lui un sens affirmé. Ainsi, il a été délicat pour moi de trouver la juste façon de m'approprier ce dispositif sans créer de redondance ou d'évidence trop maladroite avec le sens déjà porté par la technique.

Fantômes modernes¹⁰²

Je souhaite aborder la rupture des relations interpersonnelles par la partie pratique. Pour ce faire, je m'appuie sur le phénomène du « Ghosting », propre à la société occidentale actuelle. Cet anglicisme désigne le fait de ne pas dire la rupture mais de tout simplement disparaître. Relié au contexte amoureux, comme pour nier le fait que l'amour ait un jour entremêlé les corps, ce concept peut aussi s'appliquer à d'autres relations d'ordre amical ou familial. Par ce concept de « fantômes modernes », qui vient dire toutes les nouvelles problématiques de communication liées aux réseaux sociaux, j'imaginai le temps post-rupture où l'image de l'autre s'estompe. Visuellement, j'ai choisi de relier ce désir à l'idée d'un dépassement du visage dans le genre du portrait développé à la fin de la partie III.

Je présente ainsi X portraits tirés au papier salé et stabilisés à l'iodure de potassium en excès. Ils présenteront donc un affaiblissement visuel sous l'effet de la lumière, comme nous l'avons vu au début de la partie III.

¹⁰² La planche contact des images numériques qui seront utilisées sera remise à part car elles ne sont pas représentatives de l'effet visuel donné par le papier salé stabilisé à l'iodure de potassium.

Les portraits de dos, où le visage est absent, présenteront un affaiblissement certain mais moindre que les portraits où le visage se laissera deviner. Il y aura ainsi différents stades de vieillissement de l'image.

De plus, ce choix propose un dépassement du visage à la fois par la réalisation de portraits de dos, mais aussi par l'effacement presque total des portraits de face, si bien que, dans les deux, nous ne distinguerons pas les visages.

Dans un espace clair et lumineux, ces tirages au format 5x7cm, par la petite taille, inviteront l'observateur à s'approcher, voire donneront l'envie de les prendre en main. En effet, je les imagine sans cadre, sans support, déposés contre un mur blanc sur un rebord, par exemple. Le regard du spectateur sera accompagné d'un travail sonore : un enchaînement sonore de messages vocaux laissés dans le vide.

GLOSSAIRE

chaque terme accompagné d'une astérisque est défini sur cette page

acétate de cellulose, *n, m* — Solide qui résulte de l'estérification de la cellulose par l'acide acétique, matière plastique inventée en 1865. Cette matière a notamment été utilisée comme base pour les films en photographie à partir de 1934 pour remplacer le nitrate de cellulose, ancien standard car hautement inflammable et instable.

ambrotype, *n, m* — Il s'agit d'un négatif monochrome au collodion humide sur verre présenté sur un fond sombre pour être perçu comme un positif. Le terme est issu du mot grec « ambrotos » qui signifie « impérissable », en référence à la solidité du support verre.

anadyomène, *adj.* — Épithète de Vénus ou d'Aphrodite. Dans la mythologie, pourrait être traduit par « qui sort de l'eau ».

calotype, *n, m* — Nom donné par William Henry Fox Talbot à son invention de négatif sur papier. Ce terme est issue des racines grecques *kalos* (beau) et *typos* (empreinte).

camera obscura, *n, f* — Inventée par des peintres, c'est un instrument optique qui permet d'obtenir une image nette, par projection sur une surface plane, et dont on souhaite généralement faire le calque. Elle dispose usuellement d'un objectif par lequel pénètre la lumière et, de l'autre côté, d'un verre dépoli ou d'une feuille de papier.

contact, *n, m* — Une photographie produite par contact signifie que les sujets, le négatif, ou le positif, sont directement posés sur la feuille sensibilisée, le tout exposé sous la lumière.

contretype, *n, m* — Un contretype est une copie d'un négatif ou d'un positif réalisée dans la même valeur. Lorsque ce dernier est numérique, ses valeurs numériques doivent être adaptées selon le procédé utilisé par la suite.

cyanotype, *n, m* — Procédé photographique historique inventé en 1842 par John Frederick William Herschel. Grâce à l'utilisation du citrate d'ammonium ferrique et du ferricyanure de potassium, nous obtenons un tirage monochrome en valeurs inversées, de couleur bleu de Prusse.

daguerréotype, *n, m* — Photographie négative sur plaque de cuivre recouverte d'argent plaqué qui, vue sous un certain angle et dans des conditions d'éclairage déterminées, montre une image positive avec une inversion horizontale. Inventé par Daguerre. en 1839, ce n'est pas le premier procédé photographique, mais il s'agit du premier procédé commercialisé.

densitométrique, *adj* — Relatif au densitomètre qui est un appareil de mesure des plages d'un phototype

éclairage, *n,m* — L'éclairement lumineux est la grandeur définie par la photométrie qui correspond à la sensation humaine sur la manière dont une surface est éclairée. Elle se mesure en lux. L'éclairement peut aussi être énergétique et dans ce cas il s'exprime en watts par mètre carré (W/m²).

encollage, *n, m* — Appliquer sur une surface un apprêt de colle qui va recevoir la couche sensible. En photographie, il s'agit d'un liant.

ferrotype, *n, m* — Fine plaque de tôle recouverte d'un vernis noir et d'une émulsion au collodion photosensible qui présentent, après exposition et développement, une image positif directe. Ce procédé historique fût développé en 1852 par Adolphe-Alexandre Martin.

haptique, *adj* — Qui concerne le sens du toucher.

iconoclaste, *adj* — relatif à l'iconoclasme — Dans l'Empire byzantin, doctrine des VIIIe et IXe s. qui a tenté de supprimer les icônes et d'interdire leur culte

n — Qui est ennemi de toute tradition, qui cherche à faire disparaître le passé

indice, *n, m* — Au sens du sémiologue Charles Peirce, un indice est un signe qui fait référence à l'objet qu'il dénote en vertu du fait qu'il est réellement affecté par cet objet (par exemple, une empreinte)

Land Art, *n, m* — Tendace artistique qui se base sur l'utilisation des matériaux trouvés dans la nature. Ces œuvres éphémères s'exposent à l'extérieur jusqu'à leur érosion naturelle.

miroir d'argent, *n, m* — Zone sur un tirage argentique où l'argent s'est transformé en métal.

monochrome, *adj* — Qui se rapporte à une œuvre d'art, généralement une peinture ou une photographie, qui ne contient que des luminances, c'est-à-dire des intensités lumineuses, tel que le blanc et le noir. C'est avant tout une œuvre qui présente visuellement une seule couleur.

nitrate de cellulose, *n, m* — Dérivé chimique du cellulose, il fût utilisé comme premier support souple des pellicules photographiques, abandonné en raison de son instabilité et son inflammabilité au profit de l'acétate de cellulose.

objet photographique, *n,m* — Image photographique qui a une matérialité physique incluant son support et éventuellement son montage — c'est-à-dire tout ce qui viendrait entourer cet objet et ses conditions de présentation (par exemple un cadre).

phasme ou **phasmidé**, *n,m*, (*du grec phasma*) — Nom de famille d'insectes chéleutoptères, appelés « insectes brindilles » à cause de leurs formes imitant les tiges ou les feuilles des plantes, possédant souvent des ailes.

photon, *n,m* — Particule élémentaire, de masse et de charge nulle, le photon est l'aspect corpusculaire de la lumière. La vitesse de la lumière, dans le vide, quel que soit le référentiel d'étude, notée *c*, est environ égale à 300 000 km.s-1.

platinotype, *n, m* — Procédé photographique historique monochrome basé sur la photosensibilité du platine et des sels de fer. Il fut breveté en 1873 par William Willis.

procédé photographique primitif, *n,m* — Toute technique photographique développée entre 1839 et 1870. Les procédés primitifs prennent part aux procédés historiques dont on admettra qu'ils couvrent une période plus large. Aussi, le terme procédé alternatif pourra être trouvé mais désigne quant à lui la ré-appropriation des procédés primitifs à l'heure actuelle.

réduction, *n, f* — En chimie, la réduction du terme « oxydo-réduction » est la réaction chimique par laquelle un (ou des) atome(s) gagne(n)t un ou plusieurs(s) électron(s).

ressemblance, *n, f* —

1. Rapport entre des personnes présentant un certain nombre de traits physiques ou psychologiques communs
2. Rapport entre des choses présentant des éléments communs
3. Conformité relative entre une œuvre d'art, une représentation et son modèle

sciagraphique, *n, f* — Terme inventé par William Henry Fox Talbot pour désigner son invention photographique par contact et qui se traduit par « écriture avec l'ombre ».

scotome, *subst. m*, — Lacune dans le champ visuel due à l'existence de points insensibles sur la rétine et le plus souvent provoqué par une lésion du nerf optique.

tadoma, *n, f* — Méthode développée pour les personnes aveugles et/ou sourdes afin d'avoir une perception tactile de la parole. Le pouce est généralement placé sur les lèvres de l'autre, l'index sur la joue et le reste des doigts sur le cou. C'est une méthode difficile mais qui permet parfois la compréhension de certains mots.

qspf — abréviation de « quantité suffisante pour faire ».

BIBLIOGRAPHIE

Généralités

ARAGO, Le portail de la photographie, [en ligne],

Disponible à l'adresse : <https://www.photo-arago.fr>

CENTRE NATIONAL DES RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES, [en ligne],

Disponible à l'adresse : <http://www.cnrtl.fr>

CATALOGUE DE LA BIBLIOTHÈQUE PUBLIQUE D'INFORMATION, [en ligne],

Disponible à l'adresse : <http://catalogue.bpi.fr>

GALLICA, Portail en ligne de la Bibliothèque nationale de France, [en ligne],

Disponible à l'adresse : <http://gallica.bnf.fr>

LAROUSSE, dictionnaire français, [en ligne],

Disponible à l'adresse : <https://www.larousse.fr>

UNIVERSALIS, [en ligne],

Disponible à l'adresse : <https://www.universalis.fr>

Histoire de la photographie

Ouvrages

BENJAMIN, Walter, *Petite histoire de la photographie*, Paris : Etudes Photographiques, 1996, 38 p., Traduit de l'allemand par André GUNTHERT.

GEIMER, Peter, *Images par accident, une histoire de surgissements photographiques*, Paris, Editions Les presse du réel, collection Perceptions, 2018, 336 p. Traduit de l'allemand par Gérard Briche, Emmanuel Faure et Anne-Emmanuelle Fournier.

HEDTMANN Sophie, PONCET Philippe, *William Henry Fox Talbot*, Paris, Les Editions de l'Amateur, Collection Hors Cadre, 2003, 141 p.

SCHAAF J. Larry, *Records of the Dawn of Photography, Talbot's Notebooks P&Q*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, 389 p.

Ressource en ligne

DAVANNE Alphonse, BUCQUET Maurice, *Le Musée rétrospectif de la Photographie à l'exposition universelle de 1900*, Paris, Gauthier-Villars, 1903, 101 p., [en ligne], Disponible à l'adresse : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6491956f/f135.image.r=dubroni.langFR>. Consulté le 13 Février 2019

Technique

Ouvrages

BENJAMIN, Walter, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Éditions Allia, 2010 [1936], 77 p., Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac.

CARTIER BRESSON, Anne (dir.), *Le Vocabulaire Technique de la Photographie*, Paris, Marval/Paris Musées, 2008, 495 p.

LAVEDRINE Bertrand, avec la collaboration de GANDOLFO Jean-Paul et de MONOD Sibylle, *Les collections photographiques, Guide de conservation préventive*, 2000, 306p.

Ressource en ligne

FRIZOT Michel, « L'image inverse », *Études photographiques*, n°5, Novembre 1998, [En ligne], mis en ligne le 18 novembre 2002. Disponible à : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/165>. Consulté le 12 mai 2019.

LAVOISIER Antoine, *Traité élémentaire de chimie*, Paris, Cuchet, 1789, [en ligne]. Disponible à : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8615746s>,. Consulté le 4 Mai 2019.

Mémoire

QUINTRIC Gaël, *Les images modèles de Christian Boltanski. Recherche de traitements de conservation-restauration sur les photographies couleurs à développement chromogène : étude de la réactivité des colorants azométhiniques aux solvants*. Mémoire de fin d'étude et de recherche appliquée, Paris, Institut National du Patrimoine, 2005.

Procédés Historiques et Alternatifs

Ouvrages

ANDERSON Christina, *Salted Paper Printing : A Step-by-Step Manual Highlighting Contemporary Artists*, Focal Press, 2015

CARTIER-BRESSON Anne, *Les Papiers Salés, altération et restauration des premières photographies sur papier*, Paris, Direction des Affaires Culturelles de la Ville de Paris et Paris Audiovisuel, 1984, 120 p.

CARTIER-BRESSON Anne, LAVÉDRINE Bertrand, MARBOT Bernard, « Cahier des charges pour les expositions de photographies », dans *Eclipse*, Bulletin du Groupe Photographie de la SFIIC, Champs sur Marne, 1er trimestre 1996, 6 p.

FABBRI, Malin, *Anthotypes - explore the darkroom in your garden and make photographs using plants*, AlternativePhotography.com, 2012, 100 p.

FABRI, Régine, HANQUART Nicole et DE BORMAN Sandrine, *L'impression végétale, de l'illustration scientifique ancienne à la création artistique contemporaine*, Angers, Presse Universitaire de Rennes, Nouvelles Recherches de l'Imaginaire, 2015, 291 p.

Article

HERSCHEL, John F. W., « On the chemical action of the rays of solar spectrum on preparations of silver and other substances, both metallic and non-mettalic, and on some photographic processes », *Philosophical Transaction of the Royal Society of London*, 1840, 59 p.

REINHOLD Nancy, « The Exhibition of an Early Photogenic Drawing by William Henry Fox Talbot », *Topics in Photographic Preservation*, Volume 5, 1993, pp. 89-94.

Ressource en ligne

Alternative Photography : <http://www.alternativephotography.com>

Auteur non-identifié, « Nicéphore Niepce, Daguerre et le physautype », *Maison Nicéphore Niepce*, [en ligne] date de publication non connue, (consulté le 08 Février 2019), Disponible à l'adresse : <http://www.photo-museum.org/fr/niepce-nicephore-daguerre-invention-photographie/> .

Consulté le 4 Mai 2019.

BRUNET François, « Speculum memor : le daguerréotype au Concours général de 1839 », in *Études photographiques*, n°35, Printemps 2017, [En ligne]. Disponible à : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3665>. Consulté le 15 mai 2019.

WARE Mike, *Siderotypes by Sir John Herschel from Steel Engraving Diaphanes*, Mai 2007 — conférence : Literature and Photography: New Perspectives,, At School of Art History, University of St. Andrews, Scotland. [en ligne]. Disponible à : https://www.researchgate.net/publication/301699839_Siderotypes_by_Sir_John_Herschel_from_Steel_Engraving_Diaphanes. Consulté le 18 Avril 2019.

Photographie Expérimentale

Ouvrages

BEDANDI, Luca, *Experimental Photography*, Thomas & Hudson, 2015, 240 p.

CHALLINE, Eleonore, MEIZEL Laureline, POIVERT Michel, *L'expérience Photographique*, *Travaux de l'Ecole doctorale Histoire de l'art*, Publications de la Sorbonne, 2014.

Le BAL, *Avant l'Image, des dispositifs pour voir*, Les Carnets du Bal 06, Paris : Editions Textuel, 2015, 239 p.

LENOT, Marc, *Jouer contre les appareils*, Paris : Editions Photosynthèses, 2017, 218 p.

Ressource en ligne

MANAC'H Bastien, « Thomas Mailaender, collectionneur déjanté », *Polka Magazine*, n°34, Juillet 2016, [en ligne], Disponible à l'adresse : <https://www.polkamagazine.com/thomas-mailaender-collectionneur-dejante/>, Consulté le 3 Mai 2019.

Esthétique, Philosophie

Ouvrages

ALLOA, Emmanuel (éd.), *Penser l'image*, Dijon: Presses du réel, Collection Perceptions, 2010, 304 p.

BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Editions du Seuil, Collection Tel Quel, 1977, 275 p.

BLANCHOT Maurice, « Les deux versions de l'imaginaire », *L'Espace littéraire*, Gallimard, 1955, p341-355.

DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image : Une histoire du regard en occident*, Gallimard, Folio Essais, 1992, 518 p.

JUNIPER Andrew, *Wabi Sabi, the japanese art of impermanence*, Tokyo, Tuttle Publishing, 2003, 166 p.

LÉVINAS, Emmanuel, *Totalité et Infini, essai sur l'extériorité*, LGE, 1990, 343 p.

Ressource en ligne

GHEDIGHIAN-COURIER Josy-Jeanne, « Le toucher, un sens aux multiples avatars », *Cahiers jungiens de psychanalyse*, 2006/2 (n° 118), p. 17-28. [en ligne]. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-jungiens-de-psychanalyse-2006-2-page-17.htm>.

Consulté le 5 Mai 2019.

Apparition, Disparition

Ouvrages

BARTHES, Roland, *La Chambre claire : notes sur la photographie*, Paris, Gallimard, Cahiers du Cinéma, 1980

BENJAMIN, Walter, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2007, 69 p.

BOUGNOUX Daniel, *L'image entre le spectre et la trace*, Paris, INA Editions, Collection Collège iconique, 2014, 149 p.

Comité de pilotage de la 3ème Biennale internationale de la photographie et des arts visuels de Liège, *La Disparition*, Centre Culturel « Les Chiroux », Vu et Yellow Now, 2002, 144 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Phasmes : essais sur l'apparition*, Paris, Les Editions de Minuit, Collection Paradoxe, 1998, 253 p.

FRÉCHURET Maurice, *Effacer, Paradoxe d'un geste artistique*, Paris, les presses du réel, Collection « Deladus », 2016, 321 p.

GUIBERT, Hervé, *L'image fantôme*, Paris, Les Editions de Minuit, 1981, 171 p.

TISSERON, Serge, *Le mystère de la chambre claire, Photographie et inconscient*, Paris, Editions Flammarion, 1996, 182 p.

Ressource en ligne

TRUONG Nicolas, « Claire Marin : « L'épreuve de la rupture peut nous disloquer jusqu'à la folie », Le Monde, [en ligne], le 30 mars 2019, Disponible à : https://www.lemonde.fr/series-d-ete-2018/article/2018/08/17/claire-marin-la-rupture-est-l-occasion-de-decouvrir-ce-dont-nous-sommes-capables_5343579_5325920.html, Consulté le 30 mars 2019

FLEISHER Alain, « Images revenantes », *A Voix Nue*, sur France Culture, interviewé par Anaël Pigeat, diffusée le 23 Janvier 2019, Paris, France Culture.

Visage, Portrait

BRIGHT Susan, *Autofocus l'Autoportrait dans la Photographie Contemporaine*, Londres, Thames & Hudson, 2010, Traduit de l'anglais par Elsa Maggion, 223 p.

FLAHUTEZ Fabrice, GOLDBERG Itzhak, VOLTI Panayota (dir), *Visage et portrait, visage ou portrait*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2010, 191 p.

Yeux, Regard

Ouvrages

ARASSE Daniel, *On n'y voit rien*, Paris, Gallimard, 1999, 224 p.

BRUNEL David, *La photographie vue de dos, une aventure spéculaire*, Paris, L'Harmattan, 2015, 281 p.

CATERINA DALMASSO Anna, *Le corps, c'est l'écran, La philosophie du visuel de Merleau-Ponty*, Mimésis, 2018, 360p

DIDI HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, 203 p.

DUBUISSON Daniel & RAUX Sophie (èds), *À perte de vue, Les nouveaux paradigmes du visuel*, Paris, Éditions Les Presses du Réel, Collection « Perceptions », 2015, 442 p.

Ressource en ligne

BERGER John, « Des siècles après, ces regards sont toujours vivants. Énigmatiques portraits du Fayoum », *Le Monde diplomatique*, [en ligne], 1999, traduit par Michel Fuch, disponible à l'adresse : <https://www.monde-diplomatique.fr/1999/01/BERGER/2666>

Littérature

BECKETT Samuel, *Le Dépeupleur*, Les Editions de Minuit, 1970, 58 p.

BLANCHOT Maurice, *L'attente, l'oubli*, Paris, Gallimard, Collection l'Imaginaire, 1962, 121 p.

CHRETIEN, Jean-Louis, *Fragilité*, Les Editions de Minuit, Collection Paradoxe, 2017, 272 p.

Cinéma

GODARD Jean-Luc, *Hélas pour moi*, 1993, 95 min

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Toute recherche des dimensions a été systématique.

- Fig. 1** — Auteur non identifié, « *Les portraits de Fayoum* », entre le I^{er} et le IV^{ème} s., Egypte, peinture sur toile de lin, Musée égyptien du Caire, Egypte, © S. Vannini/Getty Images. Source : National Geographic [en ligne] Source : <https://www.nationalgeographic.fr/histoire/decouvrez-les-portraits-du-fayoum-lart-funeraire-egyptien-au-realisme-epoustouflant?gallery=2905206&image=k516239d> p. 13
- Fig. 2** — Auteur non identifié, « *Les portraits de Fayoum* », entre le I^{er} et le IV^{ème} siècle, Egypte, peinture sur bois, visible au Musée des beaux-arts de Pouchkine, Moscou, © Fine Art/Scala, Florence. Source : National Geographic [en ligne] Source : <https://www.nationalgeographic.fr/histoire/decouvrez-les-portraits-du-fayoum-lart-funeraire-egyptien-au-realisme-epoustouflant?gallery=2905206&image=k516239d> p. 13
- Fig. 3** — SCHÄFER Rudolf, *Sans titre*, de l'ensemble *Visages des morts*, 1987, palladiotype, visible au Musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg, France. [en ligne]. Source : [https://www.photo-arago.fr/Archive//12/\(Sans-titre\)-2C6NU0RQB06R.html](https://www.photo-arago.fr/Archive//12/(Sans-titre)-2C6NU0RQB06R.html) p. 14
- Fig. 4** — SCHÄFER Rudolf : *Sans titre*, de l'ensemble *Visages des morts*, 1987, palladiotype. visible au Musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg, France. [en ligne]. Source : [https://www.photo-arago.fr/Archive//10/\(Sans-titre\)-2C6NU0RQB06R.html](https://www.photo-arago.fr/Archive//10/(Sans-titre)-2C6NU0RQB06R.html) p. 14
- Fig. 5** — Auteur non identifié, masque mortuaire romain, III^e-IV^e s. apr. J.-C. [en ligne] Source : <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0608162133.html> p. 16
- Fig. 6** — DAGUERRE, Louis Jacques Mandé, *Vue du boulevard du Temple*, daguerréotype, 1839, Munich, Musée National de Bavière. Source : GEIMER, Peter, *Images par accident, une histoire de surgissements photographiques*, Paris, Editions Les presse du réel, collection Perceptions, 2018, 336 p. Traduit de l'allemand par Gérard Briche, Emmanuel Faure et Anne-Emmanuelle Fournier. p. 21
- Fig. 7** — DAGUERRE, Louis Jacques Mandé : *Vue du boulevard du Temple*, daguerréotype, 1839, Munich, Musée National de Bavière — état actuel. Source : GEIMER, Peter, *Images par accident, une histoire de surgissements photographiques*, Paris, Editions Les presse du réel, collection Perceptions, 2018, 336 p. Traduit de l'allemand par Gérard Briche, Emmanuel Faure et Anne-Emmanuelle Fournier. p. 21
- Fig. 8** — BAYARD, Hippolyte : *Le Noyé*, positif direct sur papier, 1840-1849, 25,7 x 21,5 cm, Paris, Société française de photographie. © Collection Société française de photographie (coll. SFP). Source : <http://www.sfp.asso.fr/> p. 24
- Fig. 9** — Auteur non identifié, Sans titre, schéma de l'oeil in "L'oeil : la vision au-delà de la vision », *Futura Santé*, [en ligne]. Source : <https://www.futura-sciences.com/sante/dossiers/medecine-oeil-vision-dela-vision-667/page/4/>. p. 26

- Fig. 10** — SERRANO Andres, *Hacked to Death II*, de la série *The Morgue*, 1991, [en ligne]. Source : <http://andresserrano.org/series/the-morgue>. p. 27
- Fig. 11** — APPELT, Dieter, *Autoportrait au miroir*, 1978, épreuve au gélatino-bromure d'argent, 31x40cm, © Dieter Appelt, Courtesy Kicken Berlin. [en ligne]. Source : <http://expositions.bnf.fr/portraits/grand/146.htm> p. 31
- Fig. 12** — MAPPLETHORPE, Robert : *Autoportrait*, 1988, épreuve au platine, 61x50,8cm, © Robert Mapplethorpe Foundation, [en ligne]. Source : <https://www.grandpalais.fr/fr/article/le-combat-de-robert-mapplethorpe> p. 32
- Fig. 13** — OPALKA, Roman, *Opalka 1965/1 à l'infini*, détails 2075998, 2081397, 2083115, 4368225, 4513817, 4826550, 5135439, et 5341636, à partir de 1972, photographies en noir et blanc sur papier, 24x30,5cm, [en ligne]. Source : <https://www.pedagogie.ac-nantes.fr/arts-plastiques-insitu/enseignement/lecons/la-photographie-et-le-rapport-au-temps-memoires-683925.kjsp> p. 33
- Fig. 14** — LESPINASSE Vincent, *sans titre*, dans l'atelier de Roman Opalka, 2011, [en ligne]. Source : <http://www.lacritique.org/article-des-oeuvres-inedites-en-france-de-roman-opalka> p. 33
- Fig. 15** — ALHERITIERE, Juliette, *Annie*, 2017, tirage argentique, 10x15cm. © Juliette Alhérière p. 35
- Fig. 16** — Kami, *sans titre*, 26 Mai 2016, [en ligne]. Source : https://www.facebook.com/kami.graphie/media_set?set=a.1506671549461192&type=3. p.36
- Fig. 17** — Kami, *Arthur H*, 2018, [en ligne]. Source : https://www.facebook.com/kami.graphie/media_set?set=a.1506671549461192&type=3. Consulté le 8 Avril 2019. p. 36
- Fig. 18** — MANO Charlotte, *Blind Visions*, 2016. [en ligne]. Source : <https://www.charlottemano.com> p. 38
- Fig. 19** — TALBOT, William. [Plantes, dessin photogénique fixé au chlorure de sodium].[1839-1840. Dessin photogénique], 1960°-1980°. Fac-similé, 20 x 17,1 cm, © La Société française de photographie, [en ligne]. Source : <http://www.sfp.asso.fr/> p. 40
- Fig. 20** — Secondo Pia, *Le suaire de Turin*, détail, 1898, négatif sur plaque de verre. [en ligne]. Source : <http://www.linceul-turin.com/decouvertes-science-sturp.html> p. 41
- Fig. 21** — Capture d'écran d'une recherche sur le portail de Gallica (BnF) à propos de Talbot, [en ligne], consulté le 20 Mars 2019. [en ligne]. Source : <https://gallica.bnf.fr> p. 48
- Fig. 22** — HERSCHEL, Sir John, *Lady with Beads*, anthotype, 10 Mars 1842, [en ligne]. Source : <https://dergreif-online.de/artist-feature/christine-elfman/>. p. 51
- Fig. 23** — ELFMAN, Christine, « Pillars of Salt » (diptych), *Fix & Fade*, à gauche : anthotype, à droite : épreuve argentique. [en ligne], Source : <https://www.christineelfman.com/fixfade>. p.51

- Fig. 24** — Film en acétate de cellulose avant et en cours de dégradation, [en ligne]. Source : <https://gawainweaver.com/news/vinegar-syndrome/>. p. 53
- Fig. 25** — Film en nitrate de cellulose dégradé, provenant du fonds Harcourt, © Ministère de la Culture et de la Communication, [en ligne]. Source : <http://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Photographie/Gerer-un-fonds-photographique/Gestion-et-conservation/Conserver-les-supports-en-nitrate-de-cellulose> p. 53
- Fig. 26** — SPRENC Balazs, Photogrammes de *Fade to Black*, 2017, vidéo, 1 min 29 s, [en ligne]. Source : <https://vimeo.com/52410920>. p. 54
- Fig. 27** — GIRAUD Lia, *Temps de pose*, installation aglae-graphique, pour l'exposition « L'envers et l'endroit » au 104, Paris, 2012, [en ligne]. Source : <http://liagiraud.com/experiences/experience-n3--temps-de-pose/>. p. 55
- Fig. 28** — MAILAENDER Thomas, *Illustrated People*, RVB Books, 2015, 22 x 32 cm, 128 p. [en ligne], Source : <http://www.laboiteverte.fr/des-tirages-de-conflits-sur-la-peau-au-coup-de-soleil/> p. 56
- Fig. 29** — MUÑOZ, Oscar, *Línea des Destino*, 2006, Vidéo 4/3, noir et blanc, sans son, 1 min 54 s, Jeu de Paume [en ligne]. Source : <http://www.jeudepaume.org/?page=article&idArt=2011>. p. 58
- Fig. 30** — MUÑOZ Oscar, Photogramme de *Sédimentations*, 2011, installation vidéo, [en ligne]. Source : <http://www.jeudepaume.org/?page=article&idArt=2011> p. 58
- Fig. 31** — FLEISCHER Alain, *Le Regard des morts*, 1998, installation photographique. © Alain Fleischer, ADAGP. [en ligne]. Source : <https://www.paris-art.com/mouvements-secrets-images-fixes/>. p. 60
- Fig. 32** — *Tâches et Traces, Premiers essais photosensibles d'Hippolyte Bayard*, 2015. Source : Catalogue de l'exposition éponyme à la Galerie Nationale de la tapisserie, à Beauvais, Société française de photographie & Diaphane éditions, 2015. p. 66
- Fig. 33** — Eventail de tonalité des épreuves au papier salé, induites par le choix du stabilisateur. Exposition 2min, 2019. p. 76
- Fig. 34** — Vieillessement d'une épreuve au papier salée non lavée, non fixée, non stabilisée, 2019 p. 78
- Fig. 35** — Evolution des densités d'une épreuve au papier salée non lavée, non fixée, non stabilisée au cours de son vieillissement par la lumière, 2019. p. 78
- Fig. 36** — Evolution de la densité maximale, densité minimale et d'une valeur moyenne située à la plage 50, d'une épreuve au papier salée non lavée, non fixée, non stabilisée au cours de son vieillissement par la lumière, 2019. p. 79
- Fig. 37** — Vieillessement d'une épreuve au papier salée stabilisée au chlorure de sodium pendant 2 minutes, 2019. p. 80

- Fig. 38** — Evolution des densités d'une épreuve au papier salée stabilisée au chlorure de sodium pendant 2 minutes, au cours de son vieillissement par la lumière, 2019 p. 80
- Fig. 39** — Evolution de la densité maximale, densité minimale et d'une valeur moyenne située à la plage 50, d'une épreuve au papier salée stabilisée au chlorure de sodium pendant 2 minutes, au cours de son vieillissement par la lumière, 2019. p. 81
- Fig. 40** — Vieillissement d'une épreuve au papier salée stabilisée à l'iodure de potassium pendant 40 secondes, 2019. p. 82
- Fig. 41** — Evolution des densités d'une épreuve au papier salée stabilisée à l'iodure de potassium pendant 40 secondes, au cours de son vieillissement par la lumière, 2019. p. 82
- Fig. 42** — Vieillissement d'une épreuve au papier salée stabilisée à l'iodure de potassium pendant 5 minutes, 2019. p. 83
- Fig. 43** — Evolution des densités d'une épreuve au papier salée stabilisée à l'iodure de potassium pendant 5 minutes, au cours de son vieillissement par la lumière, 2019. p. 83
- Fig. 44** — Evolution de la densité maximale, densité minimale et d'une valeur moyenne située à la plage 50, d'une épreuve au papier salée stabilisée à l'iodure de potassium pendant 5 minutes, au cours de son vieillissement par la lumière, 2019. p. 84
- Fig. 45** — LAFOLIE Laurent, de la série *Ab*, 2016, tirage platine-palladium sur de la soie transparente, 80x65 cm. [en ligne]. Source : <http://www.laurentlafolie.photography/index.php/photography/ab> p. 87
- Fig. 46** — MANN Sally : *Jessie #34, Faces*, 2004, négatif au collodion monté en ambrotype, © Sally Mann/Courtesy Gagosian Gallery. [en ligne]. Source : <https://www.sallymann.com/faces> p. 87
- Fig. 47** — Mathew Brady, Médaillon photographique en laiton avec douze tirages albumine miniature, 1863, 2,7x2x1cm, Artokoloro Quint Lox Limited, [en ligne]. Source : <https://www.alamyimages.fr> p. 91
- Fig. 48** — Xavier Zimmermann, *Portrait sans titre*, Photographie négative sur papier baryté, exemplaire unique, 40,5cm x 30cm, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie. p. 93
- Fig. 49** — Caroline Feyt, *Portrait de lumière, 20*, 1992, 42,5cm x 28,5cm, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie. p. 93

ANNEXES

1. Annie	117
2. Entretien avec Kami	118
3. Entretien avec Charlotte Mano	125
4. Entretien avec Laurent Lafolie	129
5. Papier Salé : Complément du Protocole	130

1. Annie

Photographies issues de la série Annie réalisée par Juliette Alhérière en 2017



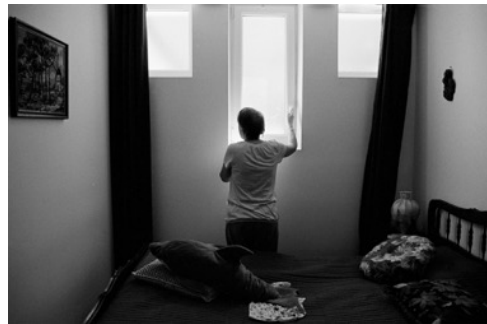
Annie #1



Annie #3



Annie #5



Annie #6



Annie #11



Annie #12

2. Entretien avec Kami

Entretien réalisé par Juliette Alhérière à Bordeaux, le 8 Avril 2019

en fond sonore la musique de Feu Chatterton!

Bonjour Kami, peux-tu te présenter ?

On m'appelle Kami, j'ai trente-huit ans et je fais de la photographie depuis plus de vingt ans. Je'ai fait tout un tas de métiers, et puis je m'étais décidé à déclarer mon statut d'auteur photographe quand, quelques mois plus tard, j'ai perdu la vue. J'ai appris que j'étais atteint d'une maladie génétique nommée la neuropathie optique héréditaire de Leber. C'est une maladie qui touche les nerfs optiques, elle est dite mitochondriale. Les mitochondries sont les petites centrales énergétiques sur les cellules, et les miennes ne fonctionnent plus, ce qui fait que les nerfs sont plus ou moins atrophiés... sur certaines parties elles le sont complètement, sur d'autres elles fonctionnent au ralenti. J'ai la canne depuis deux ans et dix jours.

Peux-tu me décrire la façon dont tu vois ?

Avec cette maladie du coup j'ai un champ visuel très restreint, je vois un petit peu mieux avec l'œil gauche qu'avec l'œil droit. Mais je n'ai plus de précision, tout est flou, je ne vois plus au centre et je ne vois plus les couleurs. Par exemple ma main là avec l'œil gauche je la vois à dix centimètres de mon visage mais passé trente centimètres c'est fini, elle a disparu.

Est-ce que ta vue va encore baisser ?

Normalement non, c'est censé être stable. Le problème avec les maladies mitochondriales c'est qu'elles sont sensibles aux toxicités... donc concrètement il faudrait arrêter de fumer, de boire, filtrer l'eau du robinet, manger sain, ne pas être exposé à des substances toxiques. C'est pour cela que j'essaie d'arrêter de fumer. Et ce n'est pas évident, car lorsque j'ai perdu la vue, je fumais beaucoup, je m'ennuyais...

(...)

Comment as-tu appréhendé la perte de ta vue ?

J'ai d'abord été admis aux urgences pour une névrite optique rétrobulbaire, ce qui est une inflammation des nerfs optiques. J'ai été perfusé pendant dix jours sous anti-inflammatoire. C'était difficile physiquement. Il y a eu deux phases : d'abord l'œil gauche, puis l'œil droit.

Ensuite, j'ai eu une deuxième hospitalisation. Là, la chef de service est venue m'annoncer qu'elle envisageait deux pathologies. Une pour laquelle il existe un traitement pour soulager les symptômes et la seconde pour laquelle qu'il n'en existe pas à ce jour. J'ai dû attendre plusieurs mois pour avoir les résultats des analyses génétiques : il s'agissait de la seconde pathologie.

Au départ, ils avaient envisagé une neuromyéélite, qui ressemble à la sclérose en plaques et qui touche principalement le système visuel.

Pour moi, ma vision a continué de se dégrader encore quelques mois après cette annonce.

J'ai commencé à utiliser la canne très rapidement. Visiblement, pour cette pathologie, il y a un moment où la vue chute beaucoup, puis elle se stabilise, et même parfois, ils ne savent pas trop pourquoi, la vue peut revenir un petit peu. Pour le moment ce n'est pas arrivé.

C'est une question de mutation génétique, il en existe plusieurs et pour celle que j'ai il n'y a pas de traitement. Alors...comment j'ai vécu tout cela ? J'y pense tous les jours. Et en même temps, j'essaye de ne pas trop y penser. Au du moins, j'essaye de ne pas trop penser à avant...

Je me suis beaucoup réfugié dans le sommeil. Parce que quand je dors, je rêve. Les rêves ne s'arrêtent pas. Certaines personnes me disent : « mais comment rêves-tu? » et bien, j'ai vu pendant trente-huit ans, mon cortex visuel fonctionne toujours! Surtout que la plupart des rêves sont basés sur des souvenirs! Par contre, c'est vrai que je ne fais pas de rêves depuis que je ne vois plus, enfin si...comment dire... je ne fais pas de rêves basés sur la période depuis laquelle je ne vois plus. Je ne rêve pas des personnes que je rencontre maintenant. (silence)

Quand j'ai su que j'allais perdre la vue, je savais que j'allais perdre des amis. En avoir de nouveaux aussi, inévitablement. Et puis en retrouver quelques uns. Et c'est tout à fait vrai. J'ai perdu des amis, parce qu'il y a des personnes qui ne savent pas gérer face au handicapé qui les ramène à leur condition d'homme. Le rapport à la mort est tellement différent ne serait ce que par rapport à un demi siècle. Je trouve que ça ramène aussi à la violence... C'est la vie en fait.

Justement, comment ton rapport à l'image a-t-il évolué ?

Parfois, je vais sur mon ordinateur pour visionner des vieilles photos, parce que j'arrive sur un écran, quand il est très grand, à deviner des contrastes, donc du coup des formes. Ça marche bien sur des photographies hyper contrasté en noir et blanc. Tu vois ma photo de profil sur Facebook? C'est un ami qui l'a réalisé, au collodion, et je la connais bien cette image du coup j'arrive à la visualiser, je vois à quoi cela ressemble. J'ai un copain qui m'a proposé un truc : chez lui il a un écran plasma immense, d'un mètre vingt par un mètre. On a essayé de projeter des photos dessus pour voir, et là vraiment en zoomant... J'ai été dans un centre de rééducation pour un bilan pré-admission, pour savoir combien de temps je devrais rester là bas. J'ai passé un petit moment avec un télé-agrandisseur : c'est une sorte de plateau sur lequel tu glisses ton texte et ensuite avec ta main tu peux l'agrandir, le réduire, modifier les couleurs... et j'ai pu lire un phrase en agrandissant fois quarante-quatre. J'ai eu la larme à l'œil, j'ai réussi à lire mais le truc c'est qu'il m'a fallu trente secondes pour lire une phrase avec six mots... et puis cela renvoie à mon incapacité de lire. De ne plus lire quoi que ce soit, ça me manque. Heureusement il y a la musique...

En contre-partie, ton rapport au son s'est développé?

Oui. C'est pour cela que je ne pourrais pas être sourd. On m'a donné deux types de discours : certains médecins me disaient « vous ne retrouverez jamais la vue » quand d'autres me soutenez de ne pas perdre espoir, que les progrès de la médecine pourraient peut-être m'aider... Aucun ne m'a dit que j'allais retrouver la vue mais certains étaient tout de même plus enthousiastes que d'autres. Au fond de moi j'ai envie d'y croire, mais je me suis aussi fait une raison. Je continue de prendre un traitement mais je ne vois pas d'effets... Le processus peut être très long.

Bien sûr, pour compenser, il y a l'écoute. Je me suis toujours abreuvé d'émissions politiques et de documentaires, j'ai toujours écouté la radio. Maintenant, c'est sûr, l'essentiel des informations que je capte proviennent du son. Je me sers beaucoup de Youtube, car malheureusement il n'y a pas beaucoup de sites programmés pour l'accessibilité c'est-à-dire accessibles pour les logiciels de synthèse vocale. La plupart des journaux en ligne sont très mal conçus pour cela... Et puis j'ai le soutien de ma mère aussi, qui peut m'envoyer des

documents quand j'ai un besoin spécifique. Par contre, les concerts... je n'y prend plus le même plaisir.

Mais, de ce que j'ai compris, tu continues de faire le portrait des artistes ?

Oui, c'est l'une de mes activités photographiques. D'ailleurs, il me reste principalement que celle-ci. Moi, j'adorais faire du reportage, prendre des photos sur le vif, et la photographie de paysage. Le paysage ça fait rêver. Ma mère habite en Charentes, à Jarnac. Quand j'allais la voir, en prenant la nationale, je sors à Barbezieux. Et ensuite, il reste une vingtaine de kilomètres de petites routes. Cette route je l'ai prise sous toutes les coutures : en conduisant, en déclenchant à la volée, parfois sur trépied, en hiver, en été, la nuit, j'ai pris des couchers de soleils, et des journées d'hivers toutes grises.

Avant, je faisais aussi un peu de vidéo.

Tu travaillais donc déjà l'image et le son... Que filmais-tu?

C'était des petits clips, des vidéos souvenirs... Mais si j'avais continué j'aurais sûrement réalisé des documentaires. En fait, un jour, je suis parti faire quelques photographies pour un atelier de surf, et à mon retour je vois la fenêtre du couloir grande ouverte. Cambriolage. Tout mon matériel, ma caméra, même mon vélo...

Depuis ce jour là, je me suis dit : quoi que tu fasses tu auras toujours ton appareil photo avec toi.

J'ai travaillé dans des bars et des brasseries, et je l'avais toujours avec moi. J'ai réalisé des portraits d'abord de mes copains et puis ensuite d'autres clients, des personnes issues de la scène culturelle alternative. Ce ne sont que des gens qui font des choses. Ce sont des personnes qui m'inspirent, des passionnés, qui n'en vivent pas forcément. Comme moi quoi. Et puis, aussi, en 2014, j'avais une amoureuse. J'ai pris un boulot alimentaire. J'étais au service facturier du service comptable de la faculté de médecine. J'étais en jean petit polo et chemise pour rentrer des RIB toute la journée sur mon ordinateur. Mais j'avais encore mon appareil

photo avec moi. Toujours. J'ai quelques photographies de mes collègues, cachées derrière des piles de dossiers.

Comment s'est développé ton rapport au toucher ?

De façon générale oui, le toucher, c'est obligé.

Pour la photographie, je ne touche jamais le visage. Je trouve ça trop intrusif. Par contre je leur demande si je peux mettre ma main sur leur épaule, pour estimer mon cadrage. D'autant que j'ai envie d'essayer de faire comme avant. Par exemple je continue de viser en fait. Et pour le coup, si il y a vraiment un cadre dans lequel je ne vois rien c'est celui là. Eventuellement je peux voir un contraste si je regard en haut à droite c'est-à-dire donc avec le bas de mon œil gauche qui est la partie où je perçois le mieux, selon la lumière. Là je vois que tu fais des mouvements par exemple, mais je ne sais pas quoi...

Après le toucher au quotidien oui, c'est normal. (...) Je ne sais pas. Cela me questionne. On m'a dit de faire de la poterie...(rires) Bien sûr! J'invoque un fantôme aussi?

Parfois je touche un peu le menton. Pour faire relever le menton à mon modèle, pour que la tête soit bien portée. Donc juste l'épaule, le menton... mais c'est tout.

Ah oui, par rapport au toucher aussi, peut être que je ferais complètement différemment si j'étais complètement dans le noir. Tiens, par exemple, là je devine que tu as tes mains un peu comme ça, rapprochées... Comme je vois encore un peu des choses, j'essaye au maximum de me servir de ça. Donc, le rapport au toucher, à part au quotidien... J'ai remarqué un truc par contre, c'est que, quand tu vois pas, tu te fais plus souvent mal, enfin tu prends plus facilement des coups, mais j'ai l'impression de moins ressentir la douleur. Le coin de l'escalier là, il m'en veut...(rires).

Maintenant, je déteste qu'on me touche. Autant avant je n'avais aucun problème avec le rapport tactile, mais maintenant que je ne vois pas cela me gêne énormément. Tous les jours, j'ai des mains qui m'attrapent pour m'aider dans la rue... Un jour, j'attendais devant le tramway, et quelqu'un m'a littéralement fait rentrer dedans, alors que moi j'étais là pour attendre quelqu'un qui arrivait par le tramway... Souvent, je prend le temps de leur expliquer, même si je sais que l'intention est celle d'aider, que pour aider quelqu'un qui ne voit pas il faut s'annoncer avant de le toucher. Imaginez de ne pas voir, de déambuler dans la rue et d'avoir des mains qui vous touchent. C'est agressif.

Pourtant, tu continues d'aller sur les manifestations...

Oui, mais je ne fais plus de photos là bas. J'ai changé de médium. Je fais de l'enregistrement sonore. Parfois j'interview ou alors je fais des commentaires en off, j'explique par où on est passé, l'ambiance ressentie, comment ça se passer, quelle a été la stratégie des forces de l'ordre. Je réalise des témoignages sonores. Je fais des portraits sonores. C'est intéressant parce que parfois je m'amuse à les ré-écouter... je me retrouve dans des manifestations avec dix mille personnes. Les tribulations d'un aveugle en manif... mais ça se passe bien. J'ai arpenté Bordeaux dans tous les sens, je connais bien ma ville heureusement.

Mais le son c'est super. J'ai toujours voulu faire de l'audio avec mes photos.

De quelle façon ?

Je voulais faire du diaporama. Avec des témoignages, des sons... Je suis partisan de l'information, au delà des journaux papiers, multi-supports. Avec un article écrit, avec une galerie d'images et un petit montage vidéo ou sonore pour avoir quelque chose de complet. J'aurais aimé faire ce genre de choses. J'ai eu un site internet au début des années 1990, sur le roller, qui avait une partie « galerie de portraits » et aussi « vidéos ». C'était une jolie galerie...

Parle-moi de ta pratique photo et des changements

Je me souviens, quand j'étais petit et que j'étais chez ma grand-mère, je montais dans la chambre du haut et je regardais les albums photos. Pour moi c'était des photos-souvenir. C'est vraiment ça, les photos-souvenirs. Avant de perdre la vue, je faisais surtout du reportage, en numérique et en couleur. Maintenant, je fais surtout du portrait, en noir et blanc et en argentique, avec un appareil automatique. J'ai toujours préféré utiliser le grand angle. Pour moi le grand angle permet d'avoir une lecture large des événements, pour avoir plusieurs plans, la scène de gauche, de droite et du milieu...

Tiens, regarde cette photographie. C'est un CRS face à une femme, dans la rue. Ils se disputent. Je la connais par cœur cette photo. C'était en 2012, un peu avant les élections

présidentielles au moment du mariage pour tous. Il y avait une manifestation contre le mariage pour tous qui n'était pas encadré par les forces de l'ordre. Et il y avait l'opposition, ceux qui étaient pour le mariage pour tous, qui sont venus manifester aussi. Et donc il y avait cette femme, la petite quarantaine, une chemise et une petite jupe noire... qui voulait rejoindre le cortège pour manifester pour le mariage pour tous. Et en fait, le CRS veut l'en empêcher. Et donc ils se fâchent. Et à l'arrière plan, tu as des personnes qui regardent cette scène. Le grand angle, c'est fait pour ça. Par contre, si il n'y a pas de texte ça ne marche pas, on peut faire dire n'importe quoi à une image... Le grand angle permet de se rapprocher, et d'avoir quand même une vue d'ensemble.

Concrètement, depuis que j'ai perdu la vue, je me nourris de mon expérience, je connais mes réglages, je ressens des intensités lumineuses. Je me repère par rapport au son, et en général je réalise mes portraits tout seul. Je garde souvent mon grand angle, j'adore les portraits en plein pied et j'utilise un appareil le plus automatique possible (mise au point automatique). C'est compliqué de trouver un appareil numérique de très bonne qualité sans trop de réglages. J'aimerais bien me trouver un moyen-format automatique. Je ne sais pas si je vais continuer longtemps... Je suis très dépendant des autres. Ensuite, je vais au magasin photo, je les connais bien, puis ensuite une fois que j'ai mes fichiers TIFF sur ma clé USB, alors c'est un copain qui m'aide pour l'editing. Je ne sais pas lire le braille... il faudrait que j'apprenne, on verra.

Ce qui me manque, c'est de ne plus photographier mes copains. D'ailleurs, quand on commence à faire de la photographie un peu sérieusement, on a tendance à arrêter de faire cela. De prendre des moments du quotidien...

Depuis que je fais des portraits en étant non-voyants, je sens que les personnes en face de moi ne sont pas pareils. Peut être que c'est juste à cause de ma condition. J'estime que ce sont de bons portraits, parce que c'étaient de bonnes rencontres. Maintenant, je ne fais plus que des rencontres.

Il y a aussi le fait que j'ai de l'expérience, je connais mes réglages, je ressens des intensités lumineuses.

3. Entretien avec Charlotte Mano

Entretien réalisé par Juliette Alhéricière à Paris, le 29 Mars 2019

Un grand nombre de tes projets abordent le thème de la vision : *Blind Visions*, *Vision Scotopique*,... Quel est ton point de départ dans la réalisation de tes photographies ?

L'anagramme du mot « IMAGE », c'est « MAGIE », et moi je pars de cette idée là pour faire des images. J'ai créé un petit coffret qui comprenait cinq livrets sur le thème de « Visions », avec chacun une expérience de la vision. Tout le vocabulaire de la photographie (le miroir, la chambre noire, le spectre des couleurs,...) il y a une dimension ésotérique que j'aime exploiter dans mon travail. Il y a quelque chose d'évocateur, une force qui émane de la photographie qu'il est difficile de contrôler. En tout cas, généralement, c'est toujours l'expérience photographique qui m'intéresse.

Quel était le protocole de prise de vue de ta série *Vision Scotopique* ?

Dans *Vision Scotopique*, les sujets sont photographiés dans une pièce au noir, volets fermés, à la nuit tombée. Il n'y avait aucun mot d'échangé, simplement de la musique, assez forte. On ne se voit pas. La mise au point était faite au préalable, avant d'éteindre la lumière. Les sujets se déshabillent, il n'y a plus ce filtre de la pudeur. Scotopique, c'est le mot qui désigne le moment où l'œil commence à voir dans un environnement sombre. Ce temps est inférieur à sept minutes et le but, c'était de photographier une seule fois dès le moment où l'on commençait à discerner quelque chose. Je voulais créer de la perturbation : ne pas voir le photographe, ne pas pouvoir reconnaître ni par la vue, ni par l'ouïe quand est-ce qu'il prend une photographie. Par la nudité s'ajoute un sentiment de vulnérabilité. Le bruit inévitable des photographies numériques, poussé dans cette situation à l'extrême, donne l'illusion d'un pointillisme sur les tirages.

Peux-tu me parler des autres séries photographiques qui composent le coffret *Visions* ?

Il y a aussi la série *Linceul*, qui fait référence à une anecdote de mon enfance. Les soirs de pleine lune, ma grand-mère mettait les draps bancs dehors, dans l'herbe. Elle me disait que cela rendrait le blanc des draps encore plus blanc. En faisant des recherches, je me suis rendue

compte que c'était vrai grâce à la chlorophylle avec l'action de la lumière de la lune. Ainsi, ayant gardé ses draps blancs, j'ai voulu créer une série photographique. J'ai décidé de faire voler ces draps dans des paysages de mon enfance. Leur blancheur faisait disparaître une partie de l'image, de telle sorte que l'on ne voit plus l'entièreté du paysage derrière.

Et puis, j'ai pensé à la série *Nocturnes*. Une nuit d'une lune russe, j'ai découpé la partie fluorescente qu'on trouve sur les vieux joggings, en forme de rond. Déposés sur les yeux fermés des membres de ma famille, de nuit, on dirait des animaux nyctalopes c'est-à-dire qui voient la nuit. Le moyen de capture, justement, était la petite caméra de chasse de mon père. et je les éclairais à l'aide d'une lampe torche. Les images étaient vraiment de mauvaise qualité... ce qui crée plein de points! En plus, tirées sur du papier à fort grammage, on dirait du dessin. De nouveau, ma famille ne voit rien. Je les affaiblis, en leur faisant porter ces « faux yeux » blancs.

Les sujets que tu photographies sont souvent des proches, voire essentiellement des membres de ta famille. Réalises-tu un lien entre les troubles de la vision et la famille ?

Oui, c'est vrai. C'est le cas dans *Vision Scotopique*, et aussi dans *Blind Vision* qui est une autre série du coffret *Visions*. La photographie et la vie pour moi c'est lié. Dans ma famille, il y a une pudeur entre nous, c'est difficile de les photographier. Dans *Blind Visions*, j'ai pris le pouvoir. Je les ai aveuglés, littéralement car ils ont accepté de porter de fausses lentilles qui imitent les effets de la cataracte. Ils n'y voyaient rien, ils étaient à ma merci, ils se sont sentis piégés. Je devais les toucher, prendre leurs mains pour les faire s'asseoir. Puis, je les ai aveuglés une seconde fois en déposant une couche d'encre thermique sur le tirage. Cette encre ne s'efface, pour laisser place à l'image qu'elle recouvre, que par la chaleur (les mains qui véhiculent la chaleur corporelle, par exemple). Pour moi c'est une façon de parler des non-dits, des parts d'ombre qui sont présentes au sein d'une famille. Je trouvais cela intéressant de laisser le spectateur révéler ces fantômes à ma place. D'ailleurs, lorsque j'ai réalisé les tirages de cette série, les photographies étaient déjà très diaphanes. C'est comme si déjà, entre le temps de la prise de vue et celui de l'impression, ils avaient déjà un peu disparus. Il y avait déjà une disparition voulue.

Dans tous les cas, je met une distance entre eux et moi, c'est comme si je trouvais des subterfuges pour me protéger, pour ne pas me confronter à eux mais quand même les exposer. C'est assez contradictoire.

Il y a donc un lien entre la vision et le toucher ?

C'est vrai qu'il y a un lien fort entre toucher et vision dans la série *Blind Visions*, de la prise de vue à la restitution des tirages. Mais, ensuite, je délègue cette expérience tactile. C'est au spectateur de toucher le tirage pour le voir. On n'a pas conscience de ce que l'on peut déterrer en soi lorsqu'on réalise ce genre d'expérience. Je m'en suis rendu compte après les avoir exposés. Le lien crée par le toucher, par le face à face, lors de la prise de vue n'était qu'illusion, il était éphémère.

Je tiens à dire que je ne suis pas la seule à l'avoir fait, en photographie. Carina Hesper l'a fait avant moi, sur un travail documentaire auprès d'enfants aveugles.

Quelle a été la réaction du public lorsqu'ils ont dû toucher les tirages pour les voir ?

Au départ, les spectateurs n'osaient pas toucher les tirages pour les faire apparaître. Il a fallu l'indiquer par le biais d'une pancarte. Il y a des personnes qui n'aiment pas du tout. En revanche, les enfants adorent. Il y a un aspect ludique qui les attirent toujours, ce côté magique. Les adultes sont plus réservés, ils m'ont semblé plus craintifs à l'idée de poser leurs mains sur un tirage. Mais c'est important, cela m'intéresse le retour du public et de comprendre pourquoi certaines personnes ont été gênés par cette nécessité de toucher pour voir. Après avoir lu le texte, qui parle de la famille, j'ai eu un grand nombre de retours. Beaucoup ont trouvé que le geste était beau.

Photographies issues des séries mentionnées par Charlotte Mano pendant l'entretien :

Visions Scotopiques, 2016



Linceul, 2016



Nocturnes, 2016



4. Entretien avec Laurent Lafolie

Entretien téléphonique réalisé par Juliette Alhéritière le 21 Février 2019

Comment définiriez-vous votre travail photographique ?

Je vise un peu l'image « impossible ». Je fabrique des images silencieuses, placées sous le signe du moins afin de donner une place au spectateur et inviter à la rencontre. De toute façon, on ne regarde jamais que ce qui nous concerne dans une image. L'idée est donc de laisser assez d'ouverture pour que chacun puisse s'approprier l'œuvre.

Quel lien tissez-vous avec le thème de la disparition ?

La disparition c'est toujours une inquiétude, mais c'est encore la vie. Oui, la disparition laisse place à quelque chose de nouveau. Et puis ce qui est intéressant c'est la disparition du regard, quand l'image disparaît du regard. L'image est un langage, il y a des mots qui nous marquent, nous façonnent mais c'est aussi le cas de certaines images.

Quelle est l'importance du visage ?

J'ai réalisé un grand nombre de portraits dans le passé. J'ai adoré le faire, tourner autour du sujet et le regarder comme un objet à éclairer, mais ça ne m'intéresse plus. Pour moi, le visage est un médium, un support que j'utilise. C'est d'ailleurs encore parfois trop figuratif.

Diriez vous que parmi les procédés historiques, le procédé platine-palladium est noble ?

Je n'ai jamais utilisé cette expression. Je trouve dans le platine-palladium une grande liberté du fait de sa grande précision et de sa stabilité. Ce que j'aime aussi dans ce procédé, c'est que son esthétique est fine et ne saute pas aux yeux. Néanmoins, je ne l'ai jamais considéré comme « noble », je crois qu'il faut plutôt le démystifier et varier les supports, les papiers que je touche et que je traite comme de la peau.

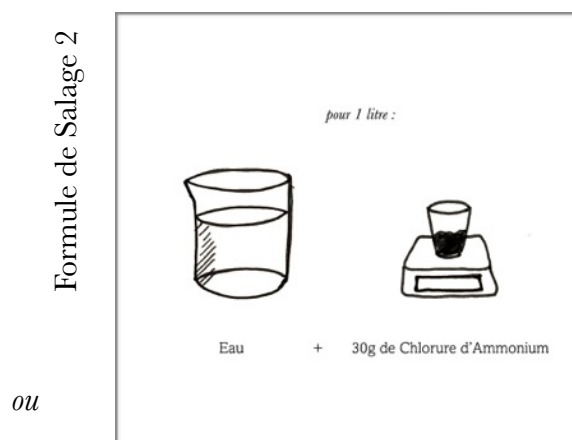
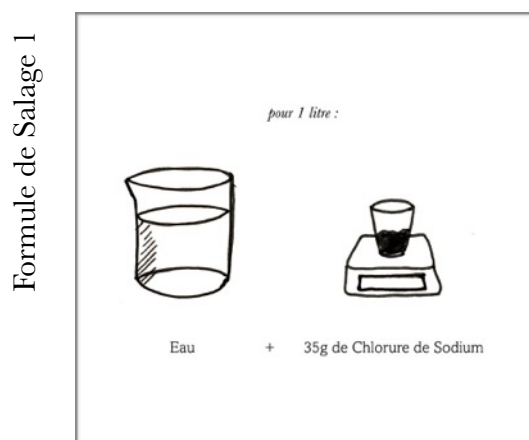
5. Papier Salé : Complément du Protocole

— Papier

1. Arches Velin Johannot, 240 g/m² plutôt dédié à la taille douce, dorure, typographie
2. Arches Aquarelle 100% coton 300 g/m²
3. Sennelier Aquarelle, grain satin, 300g/m²
4. Inn papier japonais, 100 g/m²
5. Bergger COT 320, papier d'art, 100% coton, 320 g/m² adapté aux procédés alternatifs
6. Hannemuhle Platine Rag, 100% coton, 300g/m² adapté aux procédés alternatifs

— Schéma du processus

1 — Saler le Papier

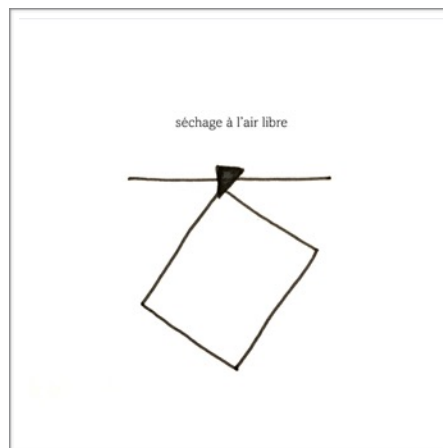


ou

Immersion du Papier

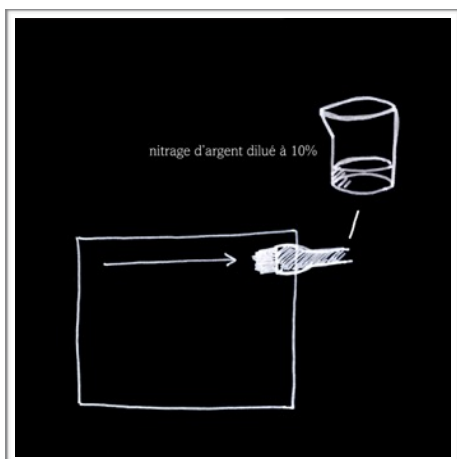


Séchage

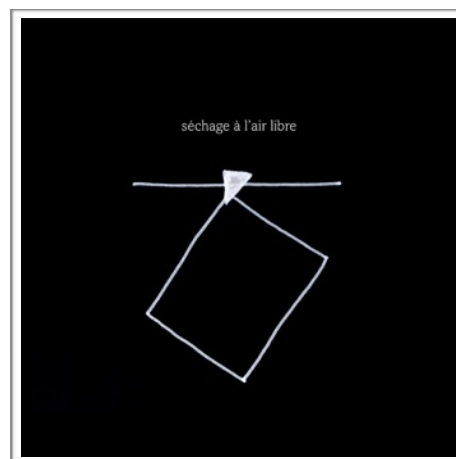


2 — Sensibilisation

Couchage

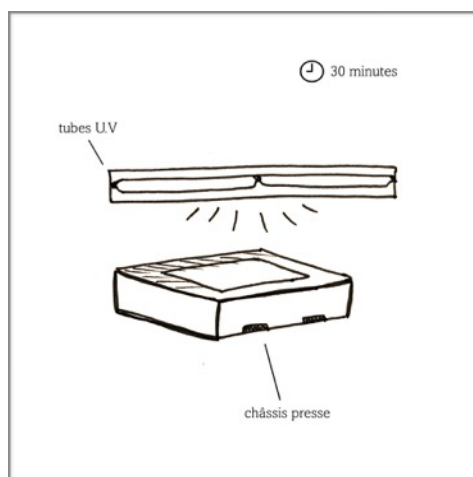


Séchage

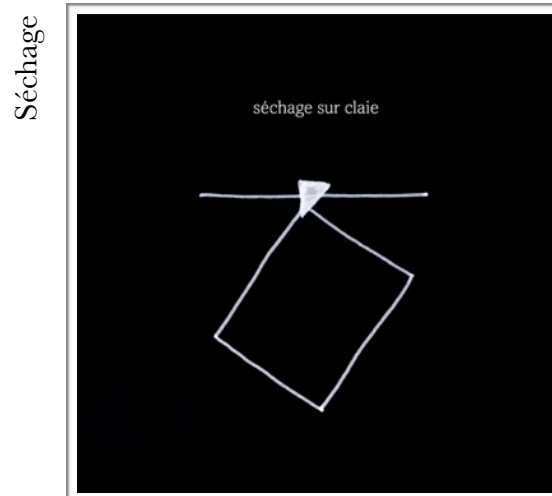
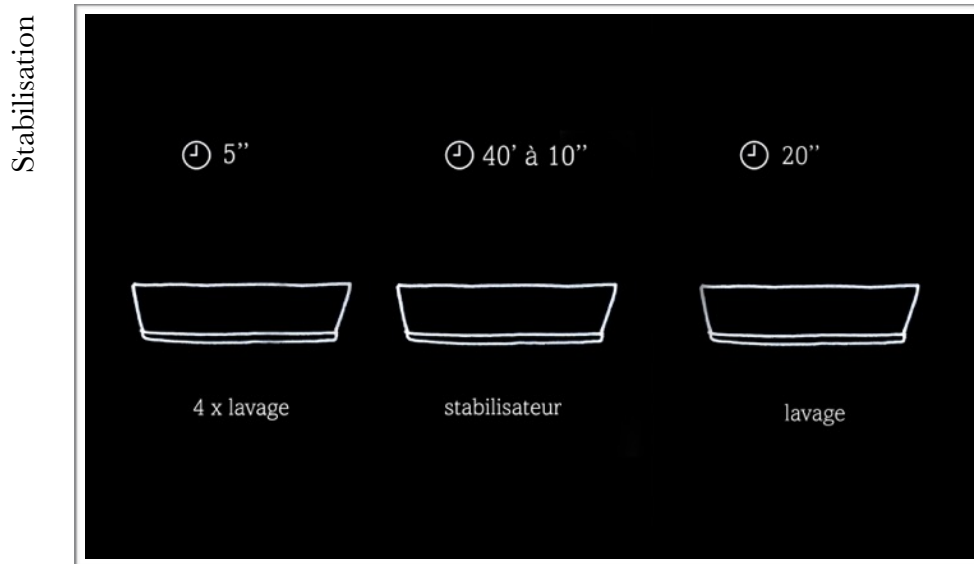


3 — Exposition

Exposition



4 — Cycle de Bains



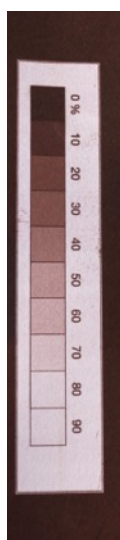
Remarque : Les éprouvettes ont été gardées au noir au maximum. Néanmoins, elles ont vu le jour pour pouvoir être caractérisées visuellement et en terme de densité. Elles ont été conservées dans une pochette, au noir entre chaque mesure et test de vieillissement.

— *Éprouvettes*

Les photographies de ces bandes tests ont été réalisées au mieux dans les mêmes conditions (*réglages sur l'appareil photographique numérique et ambiance lumineuse identiques*). Ceci afin de donner une idée visuelle du rendu, d'autant plus que certaines de ces épreuves sont amenées à évoluer car non fixées. Elles ont été réalisées sur du papier Hahnemühle Platinum Rag.

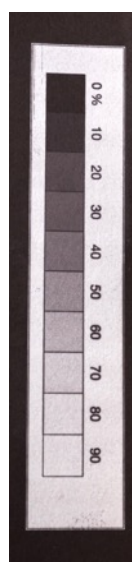
— *Salage au Chlorure de Sodium*

Sans fixateur, sans stabilisation



lavage 20''

Fixateur



1'

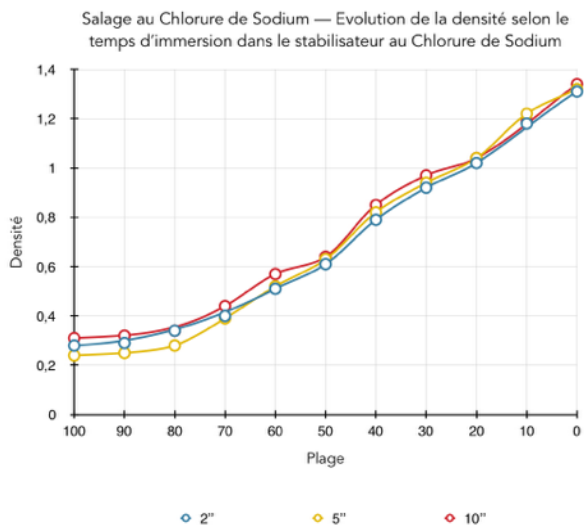
Stabilisation 1 - Sodium Chlorure



2'

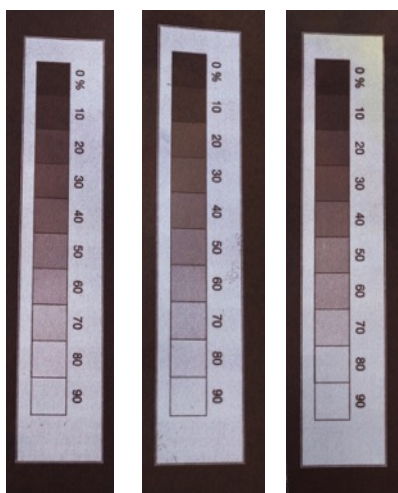
5'

10''



Remarque : Le temps dans le bain de stabilisation au Chlorure de Sodium n'a que très peu d'incidence sur la densité. Les différences de densités peuvent être dû au temps d'exposition et l'homogénéité du couchage du nitrate d'argent.

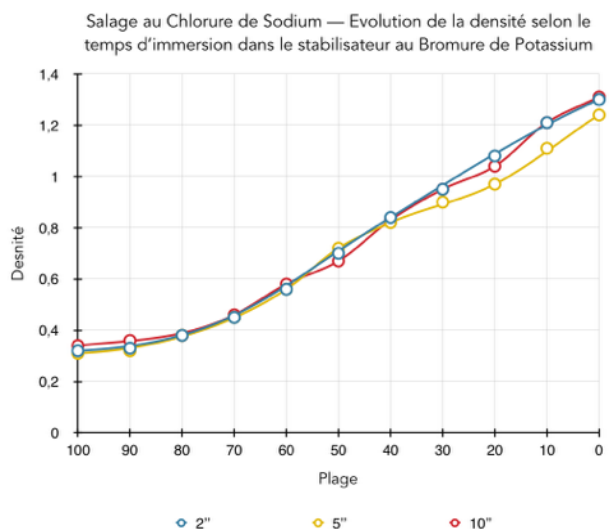
Stabilisation 2 - Bromure de Potassium



2'

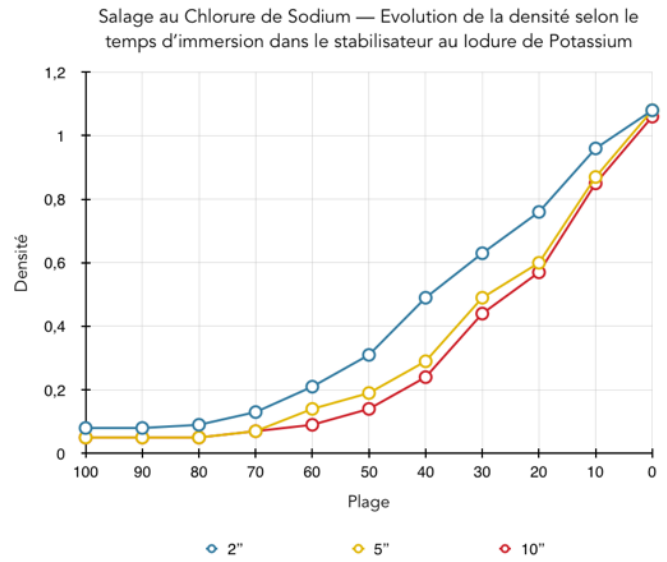
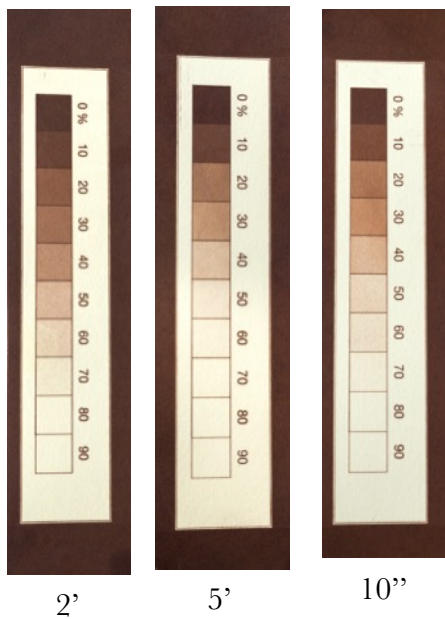
5''

10''



Remarque : Le temps dans le bain de stabilisation au Bromure de Potassium n'a que très peu d'incidence sur la densité. Les différences de densités peuvent être dû au temps d'exposition et l'homogénéité du couchage du nitrate d'argent.

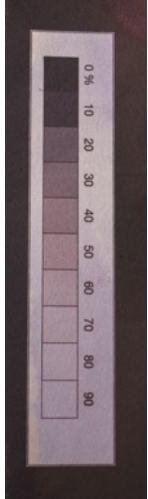
Stabilisation 3 - Iodure de Potassium



Remarque : le temps dans le bain de stabilisation d'Iodure de Potassium a une incidence sur la densité. Il semble que plus le papier salé est immergé, plus la perte de densité dans les hautes lumières et les tons moyens est grande. On remarque cependant qu'il y a moins de différence entre 5 et 10 minutes qu'entre 2 et 5 ou 10 minutes.

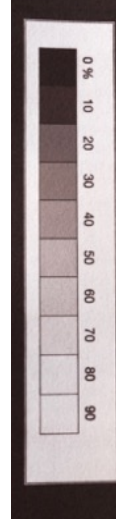
— Salage au Chlorure d'Ammonium

Sans fixateur, sans stabilisation



lavage 20''

Fixateur



5''

Stabilisation 1 - Sodium Chlorure

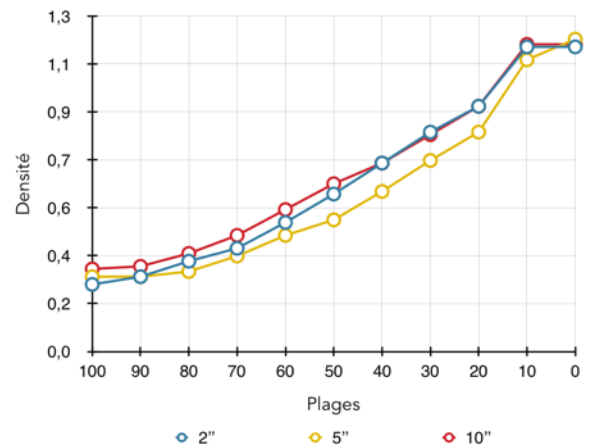


2''

5''

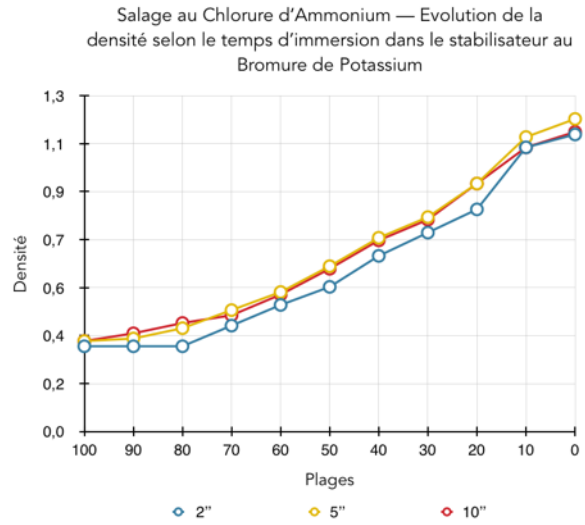
10''

Salage au Chlorure d'Ammonium — Evolution de la densité selon le temps d'immersion dans le stabilisateur au Chlorure de Sodium



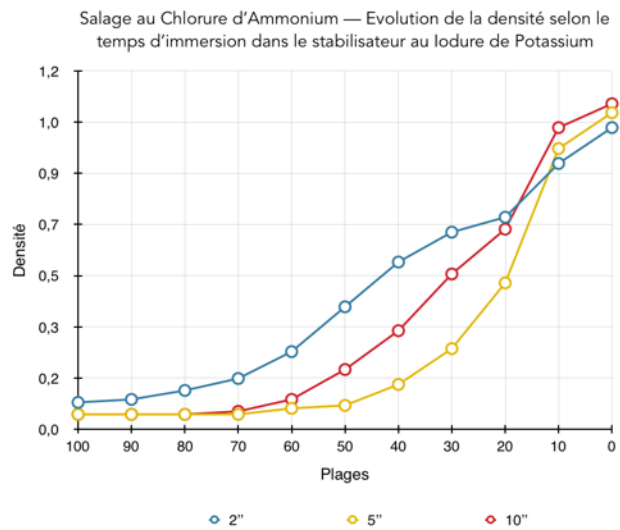
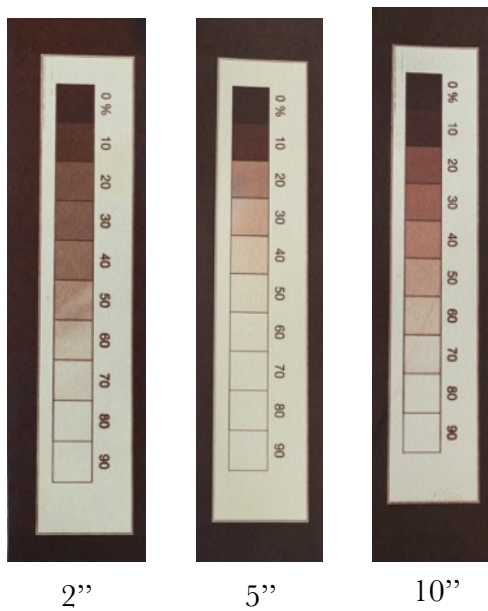
Remarque : Le temps passé dans le stabilisateur au Chlorure de Sodium n'a que peu d'incidence sur la densité

Stabilisation 2 - Bromure de Potassium



Remarque : Le temps passé dans le stabilisateur au Bromure de Potassium n'a que peu d'incidence sur la densité

Stabilisation 3 - Iodure de Potassium

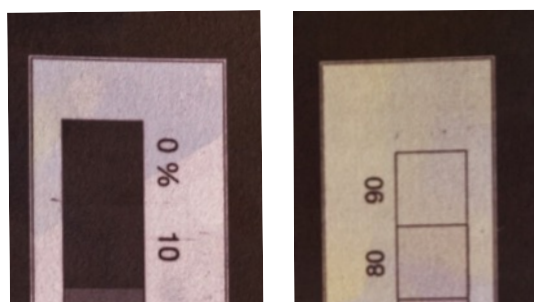


Remarque : le temps dans le bain de stabilisation d'Iodure de Potassium a une incidence sur la densité. On remarque cependant que le papier immergé 5 minutes a plus perdu en densité dans les hautes lumières et les tons moyens que celui immergé 10 minutes. Existerait-il un temps où la perte de densité serait maximale ? Aussi, visuellement, le 10minutes est plus « orangé », il y aurait-il eu contamination ?

— *Problèmes rencontrés*

Lors de mes premières expérimentations (le 28 février, et le 11 mars 2019), j'ai été confrontée à quelques soucis. L'un d'entre eux étaient, à la fin de ma toute première séance, un effet métallique couleur vert/rouge dans les parties les plus denses de mes tirages. En parcourant le livre de Christina Anderson, je suis tombée sur ce qu'elle appelle « l'effet bronzing » qui décrit avec exactitude mon problème. C'est un problème qui survient lorsqu'on atteint les limites de l'exposition c'est-à-dire quand une certaine quantité de chlorure d'argent a été converti en argent métallique. Lorsqu'on observe cet effet uniquement dans les noirs profonds de l'image ou sur les bords, cela peut disparaître au cours du processus. Si elles persistent, cela peut être dû soit à un négatif trop contraste, soit à une surexposition (ce qui était certainement mon cas, ayant poussé l'exposition à 35 minutes sur la plupart de mes tests cette fois là). Aussi, cela peut être dû une quantité trop important d'argent par rapport au sel ou au contraire trop de citrate de sodium (acide citrique + chlorure de sodium).

Aussi, certaines éprouvettes ont présentées des tâches qui peuvent être dû à une mauvaise agitation des bains de lavages (surtout le premier). Des tâches également jaunes ont aussi été observées : soit un fixateur trop faible, soit pas assez de temps dans le fixateur. Lors de mes tests



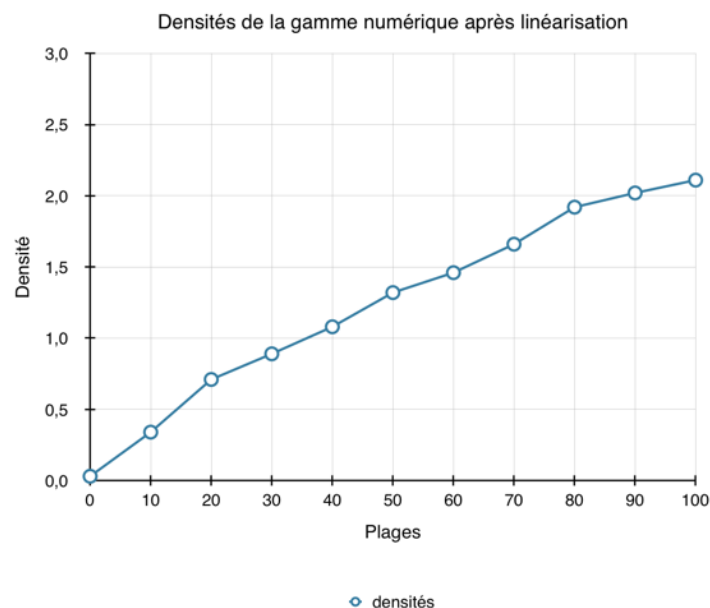
Plus, au dos de certaines épreuves, des tâches brunes sans doute dû à des éclaboussures lors de la sensibilisation du papier au nitrate d'argent.

Pour éviter les tâches, Anne-Lou Buzot m'a conseillé de rincer au jet d'eau, sur surface plane, l'épreuve avant le premier bain.

— Mesures et Précisions

Les différentes éprouvettes ont été analysées par l'observation visuelle ainsi que d'un point de vue densitométrique à l'aide du densitomètre X-Rite 810 V0130. Les mesures de densités optiques sont réalisées après le séchage naturel des éprouves sur claies, au noir. La densité de chaque plage a été relevée avec le status visuel — mode de réglage qui permet de prendre en compte la totalité du spectre visible (380 à 780 nanomètres — avec une marge d'erreur de + ou - 0,02).

La charte utilisée en premier lieu par contact avec les éprouves salées était une charte réalisée numériquement et utilisée dans les précédents cours de l'option « Procédés Alternatifs » avec Jean-Paul Gandolfo. En effet, j'ai fait le choix de travailler avec une charte numérique puisque, par la suite, mes tirages allaient être réalisés via une matrice numérique imprimée sur papier transparent Ink-Jet Superjet120 Microporous Transparent Printer Film. Le négatif était de 15x21 centimètre avec cinq chartes regroupées de chacune 3x15 centimètres. Elle est constituée de 11 plages de densité, allant de 0% à 100% de noir. (valeur numérique 255). Après vérification sur Photoshop (avec l'outil Pipette et l'ouverture de la fenêtre « Informations ») que le pourcentage indiqué correspondait au pourcentage de noir dans l'image, je l'ai d'abord imprimée sans modification. Puis, elle a été mesurée avec le densitomètre pour atteindre la courbe de linéarisation afin d'appliquer une courbe adéquate avant l'impression. Les densités ont été mesurées par transmission avec le même densitomètre cité ci-dessus. L'écart entre les plages n'est pas régulier.

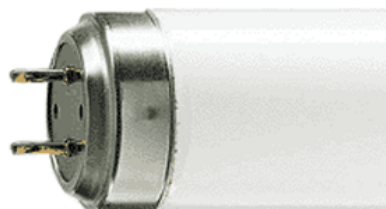



L'écart entre les densités n'est pas très régulier mais on se rapproche tout de même d'une droite donc on peut dire que le négatif de la gamme est adapté. Néanmoins, l'importance de la vérification du processus reste celui de la comparaison. Aussi, cela m'amène à réfléchir au rôle du négatif lors du tirage par contact : souhaitant aller avec une disparition de l'image, il est possible de venir jouer sur la matrice négative pour que, déjà, en sortant du processus de tirage, l'image présente moins de modulations et de contraste qu'elle pourrait en donner.

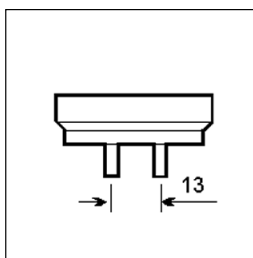
L'exposition du duo papier salé et gamme sous châssis-presse a été réalisée sous une température de 29 degrés Celsius à la lumière des tubes UV dont la référence est la suivante : Tube Actinique F40W/T12/2FT BL368 FEP - Sylvania. Le rayonnement de ces tubes sont de type UVA, avec une émission de 300 à 460 nanomètre et un pic énergétique principale à la longueur d'onde 368 nm. Pour plus d'information, nous pouvons nous référer à la fiche technique de la page suivante.

G13 Tube fluorescent K 40w Actinique BL368 Blacklight 368nm 590mm UVA SYLVANIA

Photo non contractuelle



 **Produit soumis à l'éco-contribution**

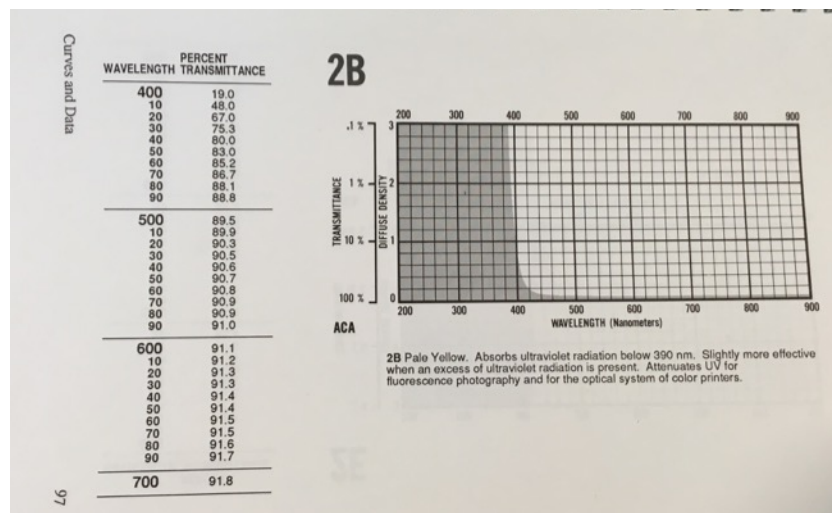


Fabricant : SYLVANIA		<u>4520300016382</u>	
Puissance :	40 w	Diamètre :	38 mm
Tension d'entrée :	50 v	Longueur totale :	604 mm
Intensité :	860 mA	Longueur :	590 mm
Teneur en mercure :	13 mg	Technologie :	Fluorescence
Durée de vie :	2000 H	Gamme :	Actinique / BlackLight
Gradable :	NON	Poids (Kgs) :	0,310
Culot :	G13	Emballage :	25
Culot :	G13		
Alimentation :	Ballast Ferromagnétique		
Type de rayonnement :	UVA		
Rayonnement UV :	8,1 w		
Pic UV :	368 nm		
Plage UVA :	300-460 nm		
Plage UVB :	280-315 nm		
Pourcentage UVB :	0,2 %		
Largeur :	38 mm		

- Arts graphiques
- Diazocopie
- Imprimerie
- Reprographie
- Tirage de plans (Diao)
- Applications industrielles
- Agroalimentaire
- Flexographie
- Héliographie
- Insolation de polymères
- Pièges à insectes
- Process agroalimentaires
- Process industriels
- Process photo-chimiques
- Réacteurs photochimiques
- Traitements industriels et photo-chimiques par UV-IR

Document non contractuel - Les informations ne sont pas exhaustives et sont susceptibles d'être modifiées sans préavis. Dernière actualisation sur www.francelampes.com

De plus, nous avons cherché à calculer l'éclairement énergétique — l'éclairement visuel ne pouvant pas être entièrement considéré puisque la source lumineuse émet principalement dans les UV, c'est-à-dire le non-visible — des tubes UV. Pour cela, j'ai utilisé l'outil de mesure de puissance optique¹⁰³ de la marque Oriel, dont dispose Alain Sarlat, enseignant en sensitométrie à l'ENS Louis-Lumière. Cet outil, dont la référence exacte est Model 70310, permet de donner la mesure de l'éclairement énergétique en watts par mètre carré. Malheureusement, nous ne disposons pas de l'accessoire nécessaire à associer au capteur afin de réaliser des mesures exclusivement dans les UV (par exemple un filtre qui coupe certaines bandes visibles). Néanmoins, afin d'avoir tout de même un ordre d'idée, notamment du rapport UV / visible, j'ai effectué la mesure de cet éclairement énergétique avec le capteur nu mais aussi avec le filtre Kodak 2B qui absorbe les UV jusqu'à 390 nanomètres.



Les mesures effectuées sous les tubes UV sont les suivantes :

- avec le capteur nu, l'éclairement énergétique global est de 5750 milliwatts.
- avec le filtre 2B, l'éclairement énergétique est de 1700 milliwatts.

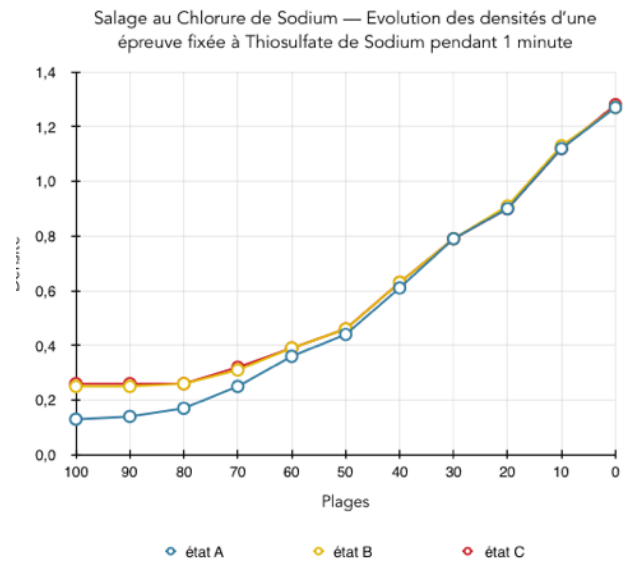
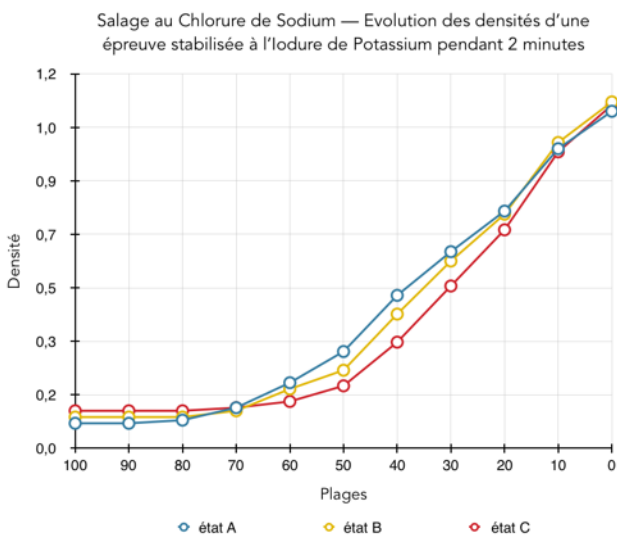
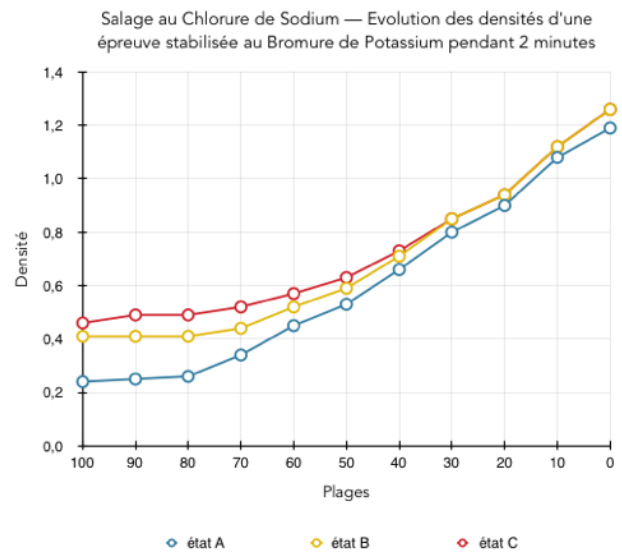
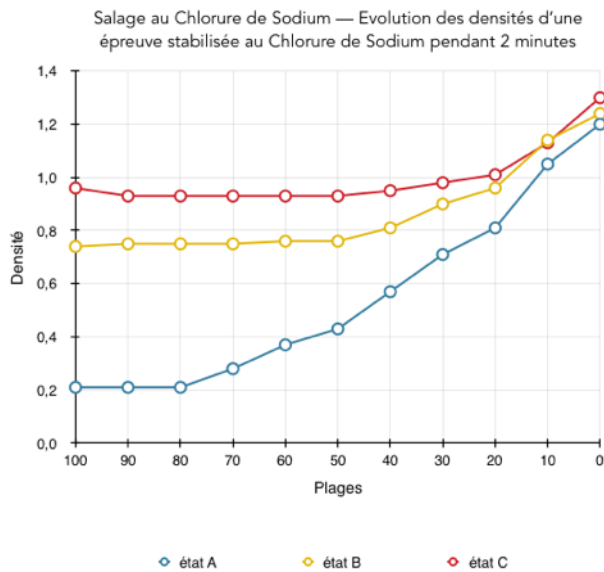
L'idéal aurait été de réaliser des mesures comparatives en extérieur ou avec d'autres sources lumineuses. Aussi, il aurait fallu approfondir les mesures.

¹⁰³ « multifonction optical power » — description issue de la notice d'Oriel, Modèle 70310

— *Tests de vieillissements complémentaires*

SALAGE AU CHLORURE DE SODIUM

— Comparaison entre les stabilisations au Chlorure de Sodium, Bromure de Potassium et l'Iodure de Potassium (2 min) et le fixateur au Thiosulfate de Sodium (1 min)



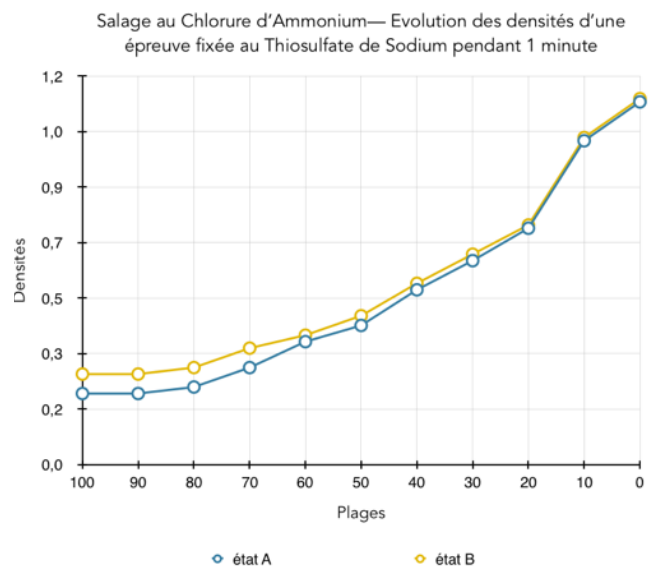
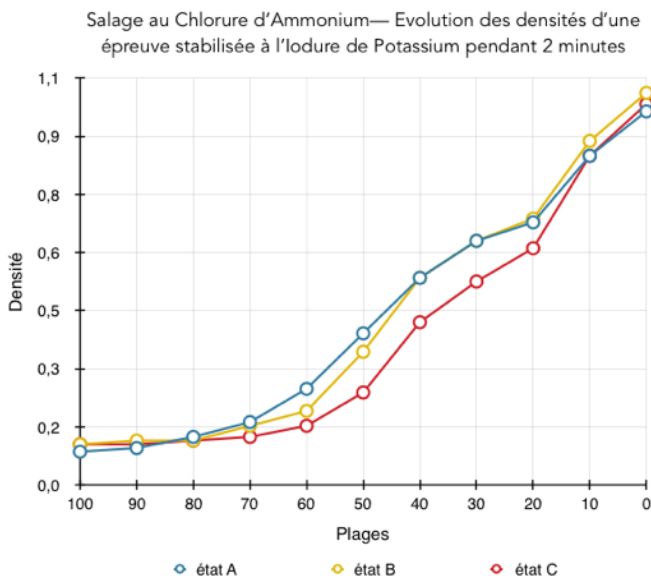
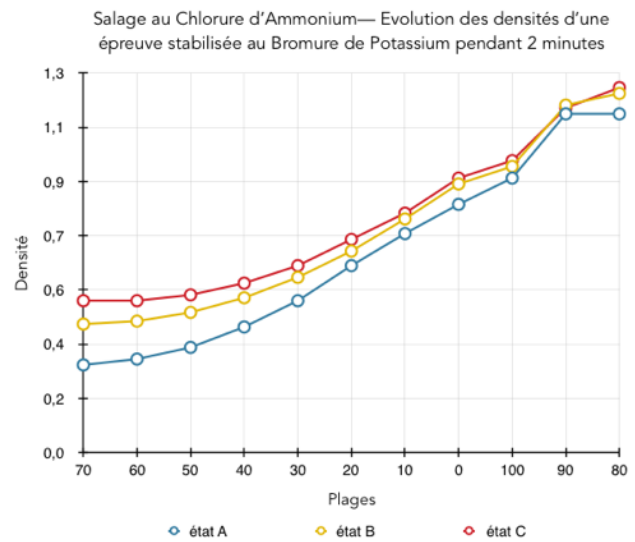
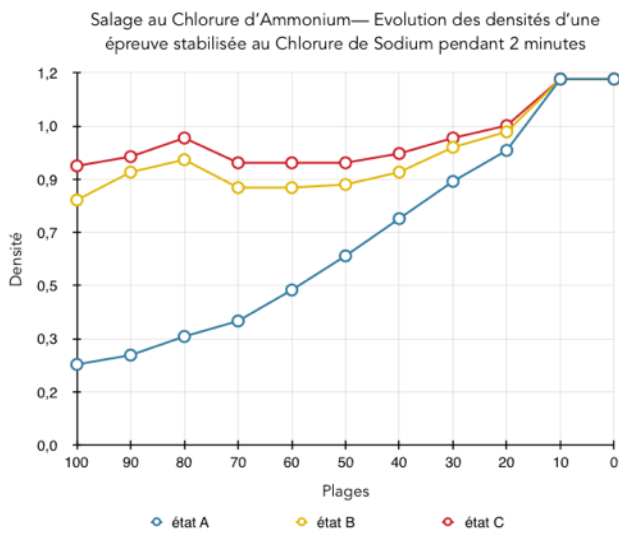
Etat A — initial

Etat B - 20 minutes sous les U.V

Etat C — 40 minutes sous les U.V

SALAGE AU CHLORURE D'AMMONIUM

— Comparaison entre les stabilisations au Chlorure de Sodium, Bromure de Potassium et l'Iodure de Potassium (2 min) et le fixateur au Thiosulfate de Sodium (1 min)



Etat A — initial

Etat B — 20 minutes sous les U.V

Etat C — 40 minutes sous les U.V

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	5
RÉSUMÉ	6
ABSTRACT	7
SOMMAIRE	9
INTRODUCTION	10
I. DE LA DISPARITION À L'IMAGE	12
1. L'image-mémoire : désir de durabilité de l'image	12
L'arché des images, l'origine du portrait	12
Naissance de la photographie :	17
entre volonté de durabilité et caractère éphémère	17
Lutte contre la fragilité des photographies	19
2. Du regard à l'image, du regard à sa perte	24
Vision double : l'œil, le cerveau	24
Photographie, miroir : saisir sa propre disparition par l'autoportrait	29
Réversibilité de la sensation visuelle par la sensation tactile	33
3. Vérité de l'empreinte, aura de la trace	38
Image-Contact : la trace d'un peau à peau	38
L'empreinte et la mal-voyance : valeurs d'aura ?	40
II. DE L'IMAGE À LA DISPARITION	44
1. Entre instabilité des matériaux et procédés éphémères : l'image disparue	45
Papier Salé : À la manière de William Henry Fox Talbot	45
Autres procédés et matériaux « fragiles »	49
Techniques contemporaines et recherches expérimentales	53
2. Ré-appropriation de la disparition de l'image	56
dans la photographie contemporaine	56
L'évaporation de l'image	56
La disparition est-elle toujours totale ?	61
De l'épuisement du regard	62
Quelle évolution pour les institutions ?	64
III. COMBLE PHOTOGRAPHIQUE : EXPÉRIMENTATION ET APPROPRIATION DE LA DISPARITION DE L'IMAGE APPLIQUÉE AU PORTRAIT	68

1. Expérimentation de l'effacement de l'image par la papier salé	68
Protocole pour une disparition photochimique	69
Tests de vieillissement	76
2. Visage(s) : entre apparition et disparition	85
Le visage de l'Autre	85
Face à face : regarder la perte	87
Le portrait éphémère :	89
entre l'impossible représentation et l'acceptation d'être de passage	89
3. La séparation : du souvenir au soupir photographique	90
Le portrait de poche : avoir l'image de l'autre avec soi	90
De la poursuite à l'effacement du souvenir	92
CONCLUSION	95
PRÉSENTATION DE LA PARTIE PRATIQUE	97
GLOSSAIRE	99
BIBLIOGRAPHIE	103
TABLE DES ILLUSTRATIONS	112
ANNEXES	116
TABLE DES MATIÈRES	145