

Introduction

En 1929, le photographe hongrois André Kertész prend une vue en plongée d'une rue en pente raide du XVIII^e arrondissement parisien, avec en arrière-plan la tour de l'église Notre-Dame-de-Clignancourt, et le dédale des maisons à l'horizon. À l'origine, cette photographie aurait sans doute dû s'appeler *Paris* ou *Vue de Paris*. Ultérieurement, lorsque la plaque de verre du négatif a cassé, Kertész donne à cette image le titre *Négatif sur verre brisé* (ill. 1). La photo montre Paris, mais elle révèle en même temps le verre sur lequel l'image a été prise. Grâce à un accident, ce qui habituellement disparaissait dans la transparence cristalline de la plaque a fini par devenir visible. Ainsi, *Négatif sur verre brisé* fait osciller sans fin le regard du spectateur : entre l'image de la ville et le matériau visible de l'image, entre la représentation et la toile arachnéenne de craquelures qui la fend.

Dans sa phénoménologie de la photographie, Roland Barthes a sur-tout décrit la première face de ce complexe indissoluble, en soulignant la transparence de l'image photographique. Dans cette optique, il évoque lui aussi une photographie de Kertész (ill. 2) : « Il y a une photographie de Kertész (1921) qui représente un violoneux tzigane, aveugle, conduit par un gosse ; or ce que je vois, par cet "œil qui pense" et me fait ajouter quelque chose à la photo, c'est la chaussée en terre battue ; le grain de cette chaussée terreuse me donne la certitude d'être en Europe centrale ; je perçois le référent (ici, la photographie se dépasse vraiment elle-même : n'est-ce pas la seule preuve de son art ? S'annuler comme *medium*, n'être plus un signe, mais la chose même ?)¹ » On sait que c'est dans cet art de la disparition que Barthes a vu l'essence de la photographie. À la différence d'autres procédés de production d'images, celle-ci parvient selon Barthes à « s'annuler comme *medium* » pour devenir invisible, dans une simple monstration de « la chose même ». « Telle photo, en effet, ne se distingue jamais de son référent (de ce qu'elle représente), ou du moins, pas tout de suite et pour tout le monde (ce que fait n'importe quelle autre image, encombrée dès l'abord et par statut de la façon dont l'objet est simulé) : percevoir le signifiant photographique n'est pas

¹ Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Le Seuil, 1980, p. 74-77.



1. André Kertész, *Négatif sur verre brisé*, 1929.

impossible (des professionnels le font), mais cela demande un acte second de savoir ou de réflexion². » Barthes a illustré son utopie d'une disparition de la substance photographique par une comparaison singulière : « La photographie appartient à cette classe d'objets feuilletés dont on ne peut séparer les deux feuillets sans les détruire : la vitre et le paysage³ [...] ». » La traditionnelle métaphore de l'image comme fenêtre ouverte sur le monde est ainsi inversée : l'image dont il est question chez Barthes n'est pas fabriquée par l'art, elle se révèle d'elle-même et se découpe comme un paysage dans l'espace de la fenêtre – sans détour, sans intermédiaire, et sans distorsion probable. On regarde *à travers* une photographie comme à travers une vitre. Une image comme la photo de ce violoniste aveugle parcourant la rue d'un village hongrois plusieurs

² *Ibidem*, p. 15.

³ *Ibid.*, p. 17.



2. André Kertész, *Violoniste ambulante*, 1921.

dizaines d'années auparavant permettrait ainsi de poser le regard sur un moment du passé, tout en demeurant elle-même insaisissable en tant que médium capturant ce moment.

Le *Négatif sur verre brisé* de Kertész raconte une autre histoire. Si l'on voit la ville avec ses façades, ses cheminées et ses toits mansardés, on voit également qu'une partie du champ de vision a disparu. Pareil à une toile d'araignée, un motif finement craquelé recouvre l'image. Même sans l'« acte second de savoir ou de réflexion » évoqué par Barthes, on peut repérer ici le « signifiant photographique » au travail. Avec le trou noir au centre, les craquelures envahissent l'image de la ville. « Comme les signes du langage, les images savent, à leur manière – tout le problème est là –, produire un effet *avec* sa négation⁴. » C'est à ce jeu de l'effet et de sa négation, de l'image et de sa perturbation, qu'est consacré le texte qui suit. La photographie de Kertész l'inaugure, comme l'emblème d'une histoire de l'image dont Didi-Huberman a esquissé le programme de la manière suivante : « Ce serait une histoire des symptômes où la représentation montre de quoi elle est faite, dans le moment même où elle accepte de se dénuder, de se suspendre et d'exposer sa faille⁵. » Le terme « symptôme » ne doit pas ici être compris au sens psychanalytique, ni dans celui qu'Erwin Panofsky a donné à cette notion dans sa recherche de la « signification authentique » des images, qu'il a décrites comme le « symptôme d'autre chose⁶ ». « *Symptôme* signifie en grec ce qui tombe, qui déchoit. » Le vocable désigne ici quelque chose qui arrive, une « intrusion », un « événement critique, une singularité⁷ ». Si donc il est question dans les pages qui suivent des phénomènes photographiques, c'est pour adjoindre à l'histoire des images, souvent relatée, une autre histoire : celle des symptômes, de l'instabilité et des perturbations possibles de ces images. Cette perspective ne saurait se réduire à une simple iconographie de la destruction, qu'il serait par exemple possible de développer à partir de *Torn Movie Poster* de Walker Evans (ill. 3) ou de la photographie d'une

⁴ G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, collection « Critique », 2003, p. 103.

⁵ G. Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, collection « Critique », 1990, p. 231.

⁶ Il s'agit du « troisième niveau d'interprétation », l'interprétation iconologique ; cf. Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie*, trad. Claude Herbette et Bernard Teyssèdre, Paris, Gallimard, 1967, p. 30.

⁷ G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, op. cit., p. 307.

vitre brisée par Brett Weston (ill. 4). Evans superpose trois plans de représentation : l'affiche d'un mélodrame avec les visages surdimensionnés des deux interprètes principaux ; la matérialité fragile de cette image, à moitié en lambeaux et exposée aux caprices des intempéries ; enfin la grande feuille de papier de 16 × 10,9 cm qui donne à voir cet échange entre figuration et défiguration. De même que le *Négatif sur verre brisé* de Kertész, la photographie d'Evans montre une image qui dérape : est-on face à la photographie d'une reproduction déchirée ou à une photographie déchirée ? Le regard oscille entre la représentation photographique d'une destruction et la médialité de la photographie elle-même. Et pourtant, Evans ne laisse planer aucun doute sur le fait que le caractère destructible du support est ici simplement cité : si la déchirure de l'image devient pensable, le papier photographique qui suggère cet effet demeure, lui, immaculé et intact.

À l'instar de Kertész, le photographe américain Brett Weston précipite le regard vers un noir impénétrable (ill. 4). Weston a donné à cette ouverture béante une telle place dans l'image qu'on ne la perçoit plus comme une discontinuité ponctuelle sur une surface par ailleurs inaltérée, mais au contraire comme le motif central de l'image, dont il emplit l'espace. On a beau chercher à le percer du regard, à avoir raison de lui, ce noir opaque ne gagne pas en profondeur et reste aussi plat que le papier sur lequel il apparaît. Le regard, écrit Karlheinz Lüdeking, hésite « toujours entre deux aspects qui sont en concurrence. Tantôt l'on voit un trou dans la vitre, qui est légèrement inclinée vers l'arrière du fait de la charnière à la limite inférieure de l'image, tantôt – presque comme chez Malevitch – seulement une forme abstraite, noire, qui ne se trouve plus sur la surface inclinée de la fenêtre photographiée, mais sur la surface de la photographie elle-même ». C'est pourquoi Lüdeking dit de l'image de Weston qu'elle est un exemple d'« autoréflexion photographique », dans la mesure où la photographie, par ailleurs transparente, souligne sa propre médialité par ce noir opaque. « Ainsi, ce n'est pas seulement la vitre représentée qui est brisée au milieu de l'image, mais aussi la transparence de l'image elle-même. Il n'est plus possible de voir à travers, on n'a plus devant soi que la substance muette du papier photographique qui a servi au tirage⁸. »

⁸ Karlheinz Lüdeking, « Vierzehn Beispiele photographischer Selbstreflexion », *Grenzen des Sichtbaren*, Munich, Fink, 2006, p. 19-38 : 32.



3. Walker Evans, *Torn Movie Poster*, 1931.



4. Brett Weston, sans titre, 1937.

Peut-être, en effet, cette « substance muette » de la photographie, son fond vide, la pure facticité, dépourvue de sens, du matériau dont est faite l'image se présente-elle au regard pour un bref moment. Pourtant, rien n'empêche, l'instant suivant, de regarder cette figure étoilée comme la reproduction photographique d'une vitre brisée, et de rapatrier cette forme malévitchienne du monde sans objets dans le domaine de la représentation intacte. Le *Négatif sur verre brisé* de Kertész incarne en revanche une autre forme d'« autoréflexion photographique ». Même si le noir profond de son cercle ressemble à s'y méprendre à celui de la photographie de Weston, c'est une tout autre obscurité qui est signifiée ici. La photographie présente un trou dans lequel l'image de la ville a disparu. Il *manque* quelque chose du motif représenté. En même temps que le verre, c'est une partie de la représentation photographique qui est brisée. À la différence d'Evans et de Weston, qui citent l'événement de l'altération, voire de la destruction, Kertész donne à voir le support réellement endommagé d'une image. Le regard ne peut le traverser, il se heurte au fond opaque de la photographie.

Par cette simultanéité de la production et de la perturbation d'une image, le *Négatif sur verre brisé* est le paradigme d'une relation qui va se révéler décisive dans la suite de ce texte. Dès que sa transparence est entamée, la photographie devient évidente. L'observateur ne voit plus (seulement) le motif qui est à l'origine de cette image, son style ou sa forme, mais (aussi) le matériau qui lui donne corps. Ici aussi, pour reprendre les termes de Barthes, la photographie « se dépasse [...] elle-même » pour renvoyer à la chose représentée, mais la détermination matérielle de cette référence se dévoile d'un même mouvement. C'est pourquoi l'évidence et la massivité de la perturbation s'accompagnent d'une seconde détermination, tout aussi essentielle : cette perturbation n'est pas un déficit, un mode négatif de l'iconicité, elle est au contraire un potentiel spécifique de la photographie. L'altération, la destruction, produisent une visibilité spécifique. Seul l'éclatement de la plaque photographique a révélé son existence comme verre. Ce que l'on perd en visibilité du motif est autant de terrain gagné pour la visibilité du support de l'image.

Le *Négatif sur verre brisé* ne représente pourtant qu'un cas possible de ce trouble photographique : une image intacte à l'origine qui a été endommagée *après coup*. Mais l'histoire de la photographie recense un nombre infini de cas dans lesquels le motif n'a dès le départ pas pu émerger, s'est évanoui au cours du processus de sa révélation ou s'est amalgamé aux brouillards de la photochimie jusqu'à l'indiscernable. À l'histoire familière de la photographie correspond une histoire cachée des formes, taches et brouillards photographiques qui étaient décrits dans les manuels du XIX^e et du XX^e siècle comme des « phénomènes d'erreur », des « parasites » et des « ennemis du photographe » (ill. 5 et 6). Sur ces photographies, on distingue à peine là où une « image » s'interrompt, où s'achève la représentation et où commence la perturbation : la perturbation est l'image, et ici encore, aucun « acte second de savoir » (Barthes) n'est nécessaire pour la percevoir. Le matériau s'impose. Mais lorsqu'un médium qui avait depuis ses origines pour rôle d'enregistrer le réel mêle celui-ci aux traces visibles de sa propre médialité, la question de la vérité de la représentation est touchée en plein cœur.

Ces quelques remarques esquissent déjà l'orientation méthodologique des considérations qui vont suivre : face à l'impossibilité d'évacuer la matérialité de la photographie, il est nécessaire de ne pas examiner d'emblée le *produit* fini, – l'image isolée, figée –, mais au contraire, d'accorder autant d'importance au *procès* qui lui donne le jour. Au-delà du seul *visible*, il s'agit de s'intéresser également à la *visualisation*. Certes,



5. Anonyme, « effet d'une lumière indésirable ».

il est vrai que « le sens des images [...] n'est pas épuisé par le processus causal de leur genèse⁹ ». Mais inversement, ce sens de l'image n'existe pas indépendamment des conditions et des particularités de son élaboration. Les images produites au moyen d'appareils, précisément, peuvent

⁹ Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, Francfort-sur-le-Main, Carl Hanser, 2000, p. 261.



6. Anonyme, boursoufflures des couches de la photographie.

être si intriquées dans les processus qui les ont générées qu'il est impossible de regarder le résultat en faisant abstraction de ceux-ci.

Les différents chapitres de ce livre explorent cette relation en adoptant différentes perspectives. Le **premier chapitre** traite de ce que l'on a coutume d'appeler la « préhistoire » de la photographie : ces innombrables formes sans objet, éphémères, ou résultant d'un hasard, que la lumière a capturées depuis des siècles dans des matériaux sensibles, bien avant qu'on ne sache utiliser ce phénomène pour produire volontairement des images. Pourquoi ces images produites sans intention sont-elles, dans les « histoires classiques de la photographie », reléguées dans la catégorie d'une « préhistoire » inauthentique ? Et à quoi ressemblerait une généalogie qui intégrerait aussi ces traces fugitives et sans dessein, comme une composante à part entière de l'arsenal des images photographiques ?

Le **deuxième chapitre** suit à la trace les contaminations photographiques, depuis les premières photographies des pionniers en France et

en Angleterre jusqu'aux scientifiques, artistes et amateurs qui, vers la fin du XIX^e siècle, firent de ces phénomènes l'objet de leurs recherches. On y voit se dessiner l'ambivalence de la perturbation, déjà évoquée : alors qu'elle était d'abord apparue comme un « défaut » évident, une « erreur », voire un « ennemi », son intérêt spécifique fut très vite identifié également. Des artistes comme August Strindberg développèrent alors une esthétique de la perturbation, utilisant la vie propre des ingrédients photochimiques pour réaliser des images imprévisibles. Dans le domaine de la photographie scientifique, on constata que les prétendus défauts et contaminations aboutissaient souvent à révéler des phénomènes qui avaient jusqu'alors échappé au regard. Vers 1900, l'attention se tourna de plus en plus vers l'illustration photographique d'objets, de courants ou de rayonnements qui n'étaient qu'à peine perceptibles à l'œil nu (galaxies éloignées, objets en déplacement rapide, phénomènes comme l'électricité, les rayons X ou la radioactivité). Il devint alors évident que la lumière n'était que l'une des innombrables causes à même de produire des images sur des plaques sensibles. La photographie apparaissait soudain comme le paradigme des techniques de visualisation rendant impossible la comparaison d'un phénomène « avec la chose "réelle" », dans la mesure où cette chose ne devenait clairement visible que par sa représentation¹⁰ ». Compte tenu de la sensibilité élevée des matériaux photographiques, les scientifiques et les photographes amateurs se voyaient confrontés à une production excessive de traces, dont les sources invisibles étaient souvent très difficiles à identifier. Ici, la question de la vérité de la photographie se posait une fois de plus : pouvait-on seulement dire si ce que restituaient les plaques photographiques existait *au-dehors* de la photographie ? Ou s'agissait-il, pour les traces issues du bain révélateur, d'effets produits par les instruments eux-mêmes ?

Les **troisième** et **quatrième chapitres** examinent cette dialectique du fait réel et de l'artefact en s'appuyant sur deux études de cas : d'une part les fameuses photographies fluidiques de la fin du XIX^e siècle, censées prouver l'existence d'un fluide vital invisible ; d'autre part la première photographie du suaire de Turin, dont on disait qu'elle dévoilait davantage, et autre chose, que le suaire caché lui-même. Les deux cas rencontrèrent l'opposition des sceptiques, qui voyaient dans ces prétendues découvertes

¹⁰ Michael Lynch, « Science in the Age of Mechanical Reproduction: Moral and Epistemic Relations Between Diagrams and Photographs », in *Biology and Philosophy*, 6/1991, p. 205-226 : 208.

l'expression des défauts et phénomènes d'erreur propres à la photographie. Mais il est caractéristique également que la preuve de l'existence de ces dysfonctionnements au sein de la photographie ait été apportée par les moyens de la photographie elle-même. Ainsi, seules étaient en cause des interprétations contradictoires des images, mais non le système de l'enregistrement photographique lui-même, sur lequel toutes ces interprétations s'appuyaient. Dans ce débat, la photographie n'était plus depuis longtemps un simple *instrument* de recherche : elle était aussi devenue *objet* de recherche, et il faudra montrer comment ces deux fonctions se sont mêlées jusqu'à devenir indiscernables.

Enfin, les **cinquième** et **sixième chapitres** s'interrogent sur ce que pouvait encore signifier « voir » dans ce monde placé entre visible et invisible, message et bruit. Que voulait dire « rendre visible », quand ce processus était confié à un appareillage photographique qui ne pouvait rien « voir » du tout, même quand il prétendait jouer le rôle de « rétine artificielle » pour le scientifique, dans les profondeurs de l'invisible ? Cette rétine fonctionnait-elle effectivement comme une « extension » technique de la vision naturelle ? Ou bien produisait-elle des artefacts issus d'une simple quasi-« vision », n'obéissant qu'à leurs propres lois et ne pouvant être rattachés à la perception naturelle qu'avec réserve ?

Nombre de développements exposés dans les pages suivantes à partir de cas exemplaires de la photographie peuvent être transposés à d'autres techniques de visualisation – c'est du moins l'espoir que je forme. En cela, ce travail ne se conçoit pas prioritairement comme un commentaire de l'histoire de la photographie, mais comme une contribution à l'étude des conditions déterminant les images obtenues par des appareils, *s'appuyant sur l'exemple* de la photographie.