

« Les Pratiques archaïsantes dans la photographie contemporaine, du sténopé au téléphone mobile »

Yannick Vigouroux.

Qu'est-ce qu'une pratique « pauvre en photographie » ? Qu'est-ce que la « FOTO POVERA » ?... J'ai écrit en 2005 avec Jean-Marie Baldner un livre intitulé *Les Pratiques pauvres, du sténopé au téléphone mobile*¹. Simultanément, j'ai créé un collectif d'artistes, FOTO POVERA, dont la sixième exposition aura lieu à la Médiathèque Florian de Rambouillet du 6 novembre au 1er décembre 2010. C'est un collectif très informel, dont le blog² constitue la plate-forme d'expression, un espace d'échange entre les artistes. Les expositions du collectif ne sont pas des expositions « clefs en mains » au contenu figé. Au contraire, les participants, leur nombre, ainsi que les œuvres, changent à chaque étape.

« Pratiques pauvres » n'est pas une appellation idéale, j'en suis parfaitement conscient, sans la récuser complètement. Elle a été avant tout adoptée pour des raisons éditoriales. Mon mémoire de DEA d'histoire de l'art à l'Université Paris-1, DEA soutenu en 1999, qui constitue la base du texte que j'ai rédigé pour le livre, s'intitule en réalité « A rebours de l'utopie techniciste, les pratiques archaïsantes dans la photographie contemporaine. ». « Archaïsant » me semble de fait un terme plus judicieux. L'usage d'un appareil bon marché, en plastique par exemple, n'implique pas forcément une pratique pauvre, cela peut-être une image très riche au contraire dans le contenu, et dans la forme, donner lieu à un tirage coûteux, un tirage pigmentaire, ou encore une gomme bichromatée sur un beau papier chiffon... Mais l'éditeur a jugé et j'abonde dans son sens, que « pratiques archaïsantes » était un titre non-commercial, totalement invendable.

Quant à « FOTO POVERA », qui renvoie bien sûr à l'Arte Povera (référence qui caractérise bien une partie – mais une partie seulement – de ces pratiques multiples, protéiformes) m'avait semblé et me semble toujours, un terme plus adapté pour désigner un collectif que ce titre de mémoire universitaire !

Je ne vous proposerai pas une typologie des appareils permettant de faire de la « photo pauvre ». Faire de la « FOTO POVERA » ou avoir « une pratique archaïsante », c'est avant tout une attitude, une tournure d'esprit. Depuis les années 1970, voire les années 1960, ont en effet émergé des pratiques qui contestent les contraintes de la *doxa* photographiques, vont à rebours d'une utopie techniciste de perfection, de la netteté de l'image, qui habite l'histoire de la photographie depuis ses débuts. Ils refusent la norme dominante de la photographie piquée, bien cadrée.

Dans les années 1970, les appareils Polaroid amateurs notamment, et le film le film SX-70 en particulier, investissent le champ de la pratique familiale. La société Polaroid, afin de promouvoir la vente de ce nouveau film, offrent celui-ci à des photographes de renommée internationale qui se prennent aux jeux, dont André Kertész³ et Walker Evans⁴ (celui-là même qui déclarait trente ans avant « La couleur c'est vulgaire ! »). L'objectif commercial était de montrer aux amateurs que ce nouveau support suscitait l'adhésion d'auteurs

¹ Jean-Marie Baldner, Michel Imbert, Yannick Vigouroux, *La Photographie contemporaine, du sténopé au téléphone mobile*, Isthme éditions, Scéren – CNDP – CRDP de Créteil, 2005

² <http://fotopoveradespratiquesalternatives.blogspot.com/>

³ André Kertész, *From my Window*, Boston, New York Graphic Society, 1981

⁴ Walker Evans, *Polaroids*, éditions Scalo, 2006

connus, de renommée internationale. Un artiste plus jeune, Robert Frank, leur emboîtera le pas (sans être lui financé par la marque) pendant la même décennie en pratiquant quand à lui le Polaroid noir et blanc, sur un mode très personnel, une forme selon moi d' « art brut photographique », arrachant, grattant la gélatine, pour y inscrire des mots très simples, poétiques et souvent mélancoliques.

Mais c'est surtout dans les années 1980 que des artistes tels que Corinne Mercadier et Knut Maron s'approprient le SX-70, qu'ils agrandissent (après reproduction sur film couleur, flashage et désormais numérisation). Corinne Mercadier a une démarche particulièrement singulière, intéressante, notamment parce qu'elle est a priori paradoxale. Elle fait des photos argentiques en couleur au Leica (c'est tout à fait inattendu par rapport à la FOTO POVERA, l'utilisation en amont d'un appareil-photo doté d'une très bonne optique) qu'elle reproduit, après avoir placé le tirage dans une sorte de chambre noire, à l'aide d'un appareil Polaroid SX-70, qu'elle agrandit lui-même pour obtenir le tirage final, de grande taille. Elle procède donc par étapes successives et par soustraction de matière. Elle travaille l'image en creux, en quelque sorte. Cela peut même faire penser au principe du moule en sculpture. Dans une photo quasi monochromatique montrant l'une de ses filles courant dans une forêt, l'on peut voir dans le bord supérieur gauche qu'il reste un peu du bleu du ciel de l'image d'origine réalisée au Leica. En fait elle crée une couleur *photographique* qui n'existe pas dans la réalité, obtenu par altération des couches successives. Elle m'a confié qu'elle tentait, avec l'étape centrale de dématérialisation, de soustraction de matière, de créer l'identité par la soustraction, la perte, le manque, l'absence.

La série « Infime » de Marc Donnadiou, réalisée avec le même film SX-70 au milieu des années 1990, relève quant à elle, et comme celles de Maron et de Mercadier, du non-événementiel, ou du micro-événementiel, du *presque rien* qui est justement *beaucoup* selon moi : quelques brindilles superposées, construction fragiles et précaires. « Fragile » et « Précaire », « Infime » : je suis comme Marc très attaché à ces notions. Il a confié lors d'une table ronde qui réunissait une partie des artistes au CPIF en 2006, que, désormais, après dix ans d'interruption de sa production, les images qui l'intéressaient le plus, comme à l'époque de ses Polaroids, étaient celles réalisées avec un téléphone mobile offrant une médiocre définition, ses « photos ratées ». Bernard Plossu a confié à peu près la même chose : « J'ai fait dans ma carrière, à des fins alimentaires, de très bonnes photos selon moi ratées, des photos de commande, léchées, précises, pour la publicité, pour des agences de presse, et finalement, selon moi, mes bonnes photos... ce sont mes photos ratées ».

Il y a une continuité chez Marc Donnadiou entre les photos faites au Polaroid au milieu des années 1990 et celles faites au téléphone mobile au milieu des années 2000. Dans ces images floues, pixelisées, le propos reste le même.

A l'aide d'un appareil à soufflet datant des années 1950, qui appartenait à son grand-père, Christophe Mauberret joue quant à lui avec les codes de la photographie documentaire, qu'il respecte et transgresse à la fois, avec une subtile ironie. Il tire ses images dans un format grand mais « pas trop » : son travail est une réflexion sur les marges, il compare sa façon de pousser l'image photographique dans ses limites à la saturation du son dans la musique Techno... Il s'agit aussi, dans certaines images, d'un jeu entre le net et le flou. La mise en péril du style documentaire par la saturation est une démarche politique. Et plusieurs de ces artistes revendiquent leur travail comme « politique », au sens originaire et originel du terme, parce qu'ils refusent les normes iconiques plus que jamais dominantes, mais aussi, parce qu'ils photographient dans des

contextes où le « politique » (et le « politiquement incorrect ») fait plus que jamais sens. Certains photographes font des images dans des situations de conflit, d' autres sans « conflit » mais il y a dans ce second cas « conflit » tout de même, ils continuent à photographier dans des environnement où la photo est un « luxe » mais aussi littéralement, physiquement, une mise en danger. C'est le cas de l'association Oscura, au Mali par exemple, qui interroge le rapport à l'environnement et au corps, où la façon de montrer le corps interroge et se heurte à bien des tabous.

La démarche de ce collectif est à mon sens remarquable. On ne sait pas forcément qui est l'auteur des images. La notion d' « auteur » est mise en péril. Avec l'aide des photographes du collectif, les enfants ou les adultes se sont auto-portraiturés à l'aide d'une simple boîte de Coca-Cola ou de bière percée d'un trou. Qui a fait la prise de vue ? La photo est le résultat d'une complicité, d'un échange, d'un travail collectif entre le petit garçon ou les adultes, la personne qui a placé la pellicule dans la boîte modifiée, celui qui a enlevé le petit adhésif opaque pour exposer la pellicule ou le papier. Qui est l'auteur de l'image ? A la fois la personne du collectif, le photographié et l'opérateur, et... finalement aussi, la lumière, le monde où vivent les personnes.

Cette dimension collaborative, et la remise en question de la notion égotiste d'auteur, dans des sociétés contemporaines, occidentales, comme la nôtre, est éminemment politique. L'individu est survalorisé et en même dénié pour de raisons cyniquement mercantiles.

L'association *Lucerna* à Saint-Denis, et dans d'autres lieux « déqualifiés » de la banlieue parisienne où travaillent des artistes tels que Guillaume Pallat, Jean-Luc Paillet, pour ne citer qu'eux, en sont un bon exemple.

Dans un atelier réalisé par des élèves professeurs avec Guillaume Pallat dans une zone commerciale, nommée « Achaland », et ses abords, la Fosse-aux-Moines, la grande profondeur de champ - la netteté va du premier plan à l'infini -, le bouleversement des échelles confère aux grains et sable une dimension de galets, parce que le sténopé fabriqué de toutes pièces par les enfants (une boîte en carton avec un trou réalisé et modulable grâce à des rasoirs croisés) est posé sur le sol, c'est-à-dire au niveau d'un ver de terre, ou d'un chien, ou d'un chat, ou d'un enfant. On y pense rarement, mais on a l'habitude de cadrer, et viser, à hauteur de regard humain d'adulte, c'est-à-dire 1,60 ou 1,50 m pour la majorité des gens, alors que là, l'on se met vraiment au ras du sol, ce qui bouleverse la relation à l'espace, sa restitution.

La dimension temporelle, liée au changement de la dimension spatiale, est aussi fondamentale. Voici l'image d'un « casting », « en 120 secondes » est le titre et le temps de pose des photos de cette série. Ce sténopé couleur, format 100 x 120 cm, réalisé en 2000, sur la côte méditerranéenne (Les Lèques). C'est un casting qui n'en est pas un, une sorte de faux casting. Peu importe qui l'a gagné, à cause du temps de pose long, l'image de la gagnante comme celles des autres concurrentes s'est diluée dans un flou fantomatique. L'on devine quelques silhouettes, mais le podium semble s'être vidé des jeunes femmes. Dans cet étrange casting, ils n'y plus de perdant, plus de gagnant, juste des spectres inconsistants et fragiles. C'est un amusant pied de nez à notre société d'image et de compétition,

Catherine Merdy aime utiliser Lomo LC-A, cette rustique copie soviétiques d'appareils espions ou du célèbre Minox. C'est un appareil qui est très à la mode depuis quelques années, depuis la création de la « Lomographie » par deux étudiants en marketing autrichiens en 1992. Le credo de ce mouvement se résumait à ces termes : « Faites de la

photographie, ne réfléchissez pas ! ». C'est très discutable. Leur programme est très « pauvre », pour le coup. Si elle vient de la Lomographie, Catherine Merdy s'est aussitôt détachée du minimalisme du projet pour développer, comme d'autres heureusement, un vrai regard d'auteur. Je crois qu'elle réfléchit, justement, mais elle réfléchit de manière rapide au moment de la prise de vue, sans doute ne réfléchit-elle pas comme un opérateur traditionnel. L'association de deux images en diptyques dans les images urbaines de la série « 2 » permet un mode de narration alternatif, j'entends par là qu'elles se « contaminent positivement ». Si les mots, les nombres apparaissent de manière récurrente, une forme de langage, de narrativité est créée par cette association, chaque image influençant le sens de l'autre.

La nouvelle série (inachevée, en cours), joliment intitulée « Nos vies heureuses », de Catherine est désormais réalisée au Holga, un autre appareil-jouet entièrement en plastique, y compris l'optique, comme le Diana. La thématique de l'enfance et de la mémoire est au cœur de cette série, comme tant d'autres pratiques archaïsantes : l'enfance n'est pas que référentielle d'ailleurs, c'est un état d'esprit, la notion de « *toy-camera* » ou appareil-jouet est importante, décider d'utiliser un tel appareil, c'est ne pas se prendre aussi sérieux oser le risque du ratage et de belles surprises, utiliser un appareil inoffensif, qui dédramatise la prise de vue, pour l'opérateur comme pour le sujet photographié.

Notons aussi que ces appareils-jouets, Diana et Holga, sont des prénoms féminins. Utiliser de tels boîtiers féminise la prise de vue, et constitue, consciemment ou non, un déni à la dimension machiste et techniciste de l'histoire de la photo. Pendant longtemps, et hélas encore aujourd'hui dans beaucoup d'esprit, la photo c'est une affaire sérieuse donc une affaire d'hommes. Consulter une revue technique sur la photo m'ennuie autant que de feuilleter une revue technique sur l'automobile. Cela m'inspire une profonde lassitude.

Frédéric Lebain, en publiant en 2000 *Mes vacances avec Holga*⁵, qui a remporté alors le prix « Attention Talent » de la Fnac, a joué avec beaucoup d'humour, en étant un homme justement, sur cette possible dimension féminine de la pratique photographique. Je me suis posé comme tant d'autre la question : qui est cette « Holga » avec qui il est parti en vacances ? Sa petite amie russe, ou le nom de l'appareil-photo. Sa compagne n'était pas forcément russe, mais l'appareil en plastique oui...

C'est justement une femme qui a, la première, utilisé l'un de ces appareils en plastique, un Diana, fabriqué à Hong-Kong, et qui ne coûtait que quelques Cents lorsqu'elle a commencé à l'utiliser en 1970. Ce petit boîtier, est, selon Nancy Rexroth, sa « machine à poésie ». Elle a photographié sa mère notamment, et évoqué les lieux de son enfance mais, n'est pas revenue sur ces lieux. Elle a pris ses photos jusqu'en 1976 dans l'Ohio mais a intitulé son livre *Iowa*⁶, qui est l'État où elle a grandi. Grâce au flou très prononcé dû à la mauvaise qualité de l'optique, à l'effet de vignettage, c'est-à-dire que les angles assombris de l'image produisent un « effet tunnel », un sentiment de resserrement vers une sorte d'intériorité mentale. L'on a vraiment l'impression d'être face à une image souvenir ou une image rêvée.

Les photos prises avec des appareils jetables panoramiques par Bernard Plossu dans les années 1980, en plastique eux aussi, relèvent d'une esthétique proche. A propos de ses images, Serge Tisseron a parlé d'« images sensations », le contraire de l'« image

⁵ Frédéric Lebain, *Mes Vacances avec Holga*, éditions Lomography, 2000

⁶ Nancy Rexroth, *Iowa*, Violet Press, 1977

sensationnelle »⁷. Ses photos reflètent en effet de fortes affinités avec un certain cinéma expérimental ou la Nouvelle Vague dans la fluidité de ses cadrages, la façon de déclencher si instinctive, comme certains réalisateurs se sont mis à filmer caméra sur l'épaule en mouvement, et comme Robert Frank a pu le faire dans les rues de New-York.

Employer des appareils amateurs en plastique, les transformer si l'on a envie, fabriquer un sténopé, c'est élaborer sa propre machine de vision. C'est l'enjeu majeur des ateliers pédagogiques liés à une telle pratique : faire découvrir à des enfants, des adolescents, sinon des adultes, que le monde peut-être perçu autrement, recréé subjectivement, qu'il est possible sinon urgent et nécessaire d'échapper au rectangle de la télévision ou de l'écran d'ordinateur. Que l'on peut échapper au diktat des marques, au « prêt à penser » et « prêt à regarder » de la société de consommation.



Catherine Merdy « La mer », de la série « Nos vies heureuses » – 2009 (Holga).



Guillaume Pallat « Le casting, 2000 », de la série « 120 secondes », sténopé couleur, format 100 x120 cm.

⁷ Serge Tisseron in Bernard Plossu, *Nuage-Soleil*, Marval, 1994



Christophe Mauberret « Le Plaisir », de la série « Voigtland », tirage chromogène 1,50 x 1,50 cm dans un cadre 1,60 x 1,60 cm (Voigtlander Bessa 66).