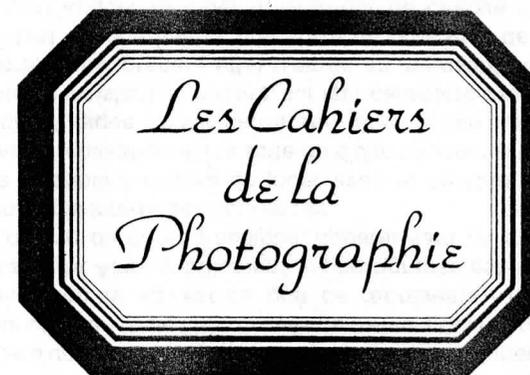


REVUE TRIMESTRIELLE  
DE CRITIQUE CONTEMPORAINE

Prochains numéros :

**ROBERT FRANK**  
**LE TERRITOIRE**

ISSN 0294-4081



**10**

## **LES CONTACTS**

**Denis ROCHE** : Quelques involontaires (du lapsus en photographie). **Gilles MORA** : Analyse d'un questionnaire. **Hervé LE GOFF** : Stade et dénégation de la planche-contact. **Alain FLEIG** : Les jeux de la bande. Pour une esthétique de la planche-contact 135. **Claude NORI** : La planche glissante. **François SOULAGES** : Les événements de Gilles Caron. **Gabriel BAURET** : Les traces d'une méthode. **Jean ARROUYE** : Contact-theory : pratique de la distance. **Jacques CLAYSSSEN** : Mémoire iconique, parcours heuristique. **Michel WIEDEMANN** : La planche-contact et sa préhistoire.

## Les jeux de la bande

### Pour une esthétique de la planche contact 135

Le négatif est la matière photographique brute. La matérialisation positive en est la planche contact. Le contact est donc la matière photographique minimum, tout ce qui se passe au-delà, dans le temps du photographique, s'opère à partir de cette matière.

Seulement cette matière n'est pas neutre, elle expose une configuration bien particulière : les empreintes ne sont pas isolées ou dispersées, elle sont organisées à la suite l'une de l'autre, en bande, suivant l'ordre de la prise de vue et, en ce sens, la planche contact est aussi une planche de lecture.

On peut ergoter à l'infini pour savoir si la photographie (notion floue) est ou non langage, si elle peut ou non se lire, par contre la planche contact 135 est, à l'évidence un discours de ce temps du photographique, elle est histoire équivoque, inchoative. Ce discours peut être uniste ou pluriel, il peut être linéaire ou chiasmatisé, palindrome, il est de toute façon figure du temps hypostasié, du ça a été, hic et nunc. Que l'on remonte ou descende la chronologie ou qu'on la syncope importe peu, la figure en est constante, en général : six bandes de six vues superposées, carré idéal mais géométriquement faux puisque les vues sont rectangulaires, cette clôture de l'histoire est néanmoins importante puisque l'amorce des films, si elle figure sur la planche, fait toujours résidu, que l'on ne sait où caser : au dessus, au-dessous, sur le côté ? Ce carré rectangulaire est un chiffre rond, quelque chose d'un peu magique.

Le contact offre, en outre un environnement de glyphes techniques : perforations, numérotages, indication de la marque et du type de film, etc, qui ajoutent subscription ou souscription à la suite des images, contrepoint discret. Cadres iconiques et scriptions constituent un ensemble cohérent ayant son esthétique propre : rythme des bandes de séparation entre les vues, fond noir, diversité des taches de gris de vue en vue, sans oublier les codes propres du pho-

tographe qui, au crayon de couleur, renchérissent sur les indications techniques.

Il était évident qu'à partir du moment où la photographie commence à réfléchir sur elle-même, où elle se sort de la simple représentation du supposé réel, du simple sens opératoire, pour aboutir, comme tout moyen d'expression au stade esthétique, cette matière minimum, avec son environnement de signes et de codes, se devait d'être prise en compte par l'artiste, puisqu'artefact majeur, porteur d'une symbolique puissante, celle de la technologie même de l'image.

A partir de cette constatation, plusieurs possibilités s'offrent pratiquement. soit garder cette matière brute telle qu'elle est et la montrer en tant que telle, trace codée d'une opération ou d'une suite d'opérations de coupés dans un réel et un temps indéterminés, diégèse inchoative puisqu'elle se présente elle-même comme instance énonciatrice, puisqu'après tout, comme le dit Vaccari : *«il importe peu que le photographe sache voir, l'appareil photo voit pour lui»*. Soit lui faire subir un agrandissement dans sa totalité ou isoler l'une de ses parties, c'est-à-dire indexer particulièrement une ou plusieurs images, soulignant ainsi, en conservant le contexte technique, le fait que *«toute image, comme le dit R. Castel, est la présentation d'une absence»*, et que la photographie ainsi présentée s'exorcise elle-même selon la formule qu'emploie Vaccari : *«comment c'est fait»*. Cette ou ces photos plein cadre, bénéficient en plus d'un sur-cadre qui énonce et dénonce leur qualité de photographie, d'image-fragment obtenue à l'aide d'une technologie précise ; images non coupées sur du réel mais sur une bande de film ; brouillage pervers qui fait passer au premier plan non le *«qu'est-ce que ça représente»* mais le *«comment c'est fait»*. Ainsi, subtilement, le photographe est replacé au cœur du champ du photographique, apparaissant en quelque sorte par technologie interposée sur l'image.

Une autre possibilité encore de jouer avec le contact en est l'utilisation pour la réalisation d'une suite ou d'une séquence. L'environnement technologique, ce sur-cadre, sert alors de lien aux différents fragments en insistant, là encore, sur leur caractère essentiellement photographique, prenant effet d'écran en imposant un plan net et fixe limitant chaque image, une sorte de gros plan de référence par rapport auquel va jouer à l'intérieur de chaque photogramme l'échelle de la profondeur de champ, une sorte de charte du noir absolu par rapport à quoi vont jouer toutes les gammes de gris des images.

C'est, dans ce cas, proclamer le cadre-limite non comme obligation technique mais comme choix esthétique et éthique. C'est lui



Philippe Liégeois

retirer sa fonction éventuelle d'indexation ou du moins la brouiller au sein d'un paradigme qui s'énonce comme tel. L'importance ici n'est pas ce que je montre, mais comment je le montre. La narration dans cette séquence n'est pas le seul énoncé du «sujet» elle est aussi dans le déplacement des formes, des lignes, des valeurs entre les images. C'est l'imposition d'un cadre à la séquence, une déixis indicielle à l'intérieur de laquelle vont jouer des ponctuations, des rythmes comme jouent les notes entre portées et mesures, c'est imposer une lecture poïétique du matériau photographique.

L'usage de ce matériau photographique implique, sauf s'il est le fruit d'un heureux hasard découvert effectivement au stade de la

planche contact, paronomase ou syllepse involontaires, une prévisualisation, une organisation volontariste de la part du photographe car ici, ce qui compte pour rendre lisible ces rythmes, c'est à proprement parler la mise en scène, c'est-à-dire détermination précise du «coup de la coupe». Chaque image n'est pas considérée seulement pour elle-même, mais aussi comme maillon de la chaîne syntagmatique en devenir, comment chaque photogramme est taillé «sur mesure» pour s'inscrire avec bonheur sur la portée. Coupe dans l'espace du réel, et coupe dans le temps puisque c'est bien entendu le temps qui joue ici d'une image à l'autre, mesuré par le numérotage de la bande-porteuse, temps d'autant plus présent que sa mesure

exclut la notion de durée pour ne garder que celle de succession. La durée restituée devient effet du regardeur, également libre de bousculer la chronologie dans son parcours-discours dénotant la richesse du paradigme.

Un certain nombre de photographes ont travaillé, ces dernières années, sur cette problématique, mais c'est dans la toute nouvelle génération que quelques-uns, me semble-t-il, ont abordé cette nouvelle forme esthétique avec le plus de conscience et dans une recherche systématique. C'est le cas, entre autres, de Philippe Liégeois qui produit des séquences linéaires de 12, 20 ou 36 vues sur une seule ligne non coupée (contact du film tel quel). Son point de départ était une lassitude, une saturation de la belle image dont il lui semblait avoir rapidement fait le tour, de tout ce travail sur le photographié qui lui paraissait une sorte de tricherie. En fait, c'est une attitude voisine de celle d'un Weston dont les photos, avec un tout autre type de film, c'est vrai, étaient tirées par simple contact. L'utilisation du contact, pour lui, c'est empêcher toute intervention, c'est la mise à nu du dispositif de la prise avec tous les risques que cela comporte.

L'utilisation du contact, dans sa structure narrative, implique très rapidement le jeu de la séquence, donc travail sur l'écriture en images et la lecture de cette écriture. L'important, pour Liégeois, c'est précisément cette écriture photographique qui permet la linéarité du film, le jeu des paradigmes qu'il manipule dans son travail. Ce sont aussi les multiples possibilités de lectures qu'offre la bande étalée et, bien entendu, les accidents, les répétitions, inversions, distaxies et l'ensemble de la ponctuation de cette ligne qui se résume, pour l'essentiel, à un jeu de rythmes, une musique visuelle des photèmes. Métastase du temps photographique, ce travail est explicite puisque ce qui est photographié, ce sont des déplacements de personnages par la marche, dans un sens, dans l'autre, afin de constituer des cadences, une danse iconique qui trouve son partenaire par le déplacement du regardeur ou de l'allocutaire tout au long de cette bande que le regard ne peut embrasser en totalité.

Une telle recherche peut paraître anti-photographique et aussi anti-cinématographique. Elle se situe sur une autre plan, celui d'une sorte d'équivalence de la vision puisque notre regard est à la fois cinématique et fragmenté. La photo propose des traces d'instant séparés, le cinéma des séquences régulières, qui se déroulent dans le temps en continu. Ici, d'une certaine façon, les deux modes sont à l'œuvre puisque les instants photographiques sont reliés, et que le déroulement dans le temps est hypostasié par la lecture du regardeur.

Là où la plupart des photographes ont encore l'ingénuité de vouloir donner une image du monde, l'utilisation du contact révèle le véritable fonctionnement du «réel» photographique : comme le dit Vaccari, ce qui est photographié n'existe pas au sens où cela n'est plus significatif, bientôt, «*nous regarderons les photographies comme on regarde les arbres généalogiques, les blasons héraldique, les idéogrammes sur les parois des temples égyptiens*». C'est le dispositif technologique mis à nu dont nous sommes sommés de jouir, peut-être un regard écologique posé sur le médium.

Liégeois qui a réalisé maintenant un certain nombre de ces bandes, envisage de passer désormais à la planche contact traditionnelle à l'intérieur de laquelle s'inscriront ces rythmes, comme une page d'écriture.

C'est un peu ce que réalisent d'autres jeunes photographes comme Philippe Lavielle ou Olivier Perot dont le travail est beaucoup plus formel : simples jeux d'ombres et de formes, quasi abstraction, dont les rythmes fonctionnent, hors narration, dans les sens de lectures traditionnels : gauche droite ou droite gauche mais aussi de haut en bas et de bas en haut ainsi qu'en diagonales tel un abraxas, ou bien reconstituant sur la totalité de la planche, fragment après fragment de schize en schize, un jeu d'ombres ou de matières prétexte.

Ici aussi, la prévisualisation est totale puisqu'elle joue sur le découpage du film en six bandes de six images superposées, le tout constituant une seule grande image composée de 36 photèmes se répondant l'un l'autre. Cette description est destinée à faire comprendre le dispositif, mais cette pratique photographique va bien au-delà d'une simple application mathématique. C'est d'une véritable réflexion en acte sur la photographie dont il s'agit, et la tentative d'élaboration d'une esthétique du photographique qui, en fait, recouvre toutes sortes de préoccupations sur le fonctionnement de l'image artificielle : sur ce que Gilles Mora appelle le «projet photographique», sur le problème de l'œuvre en photographie, sur le rapport au réel et sur le jeu désormais classique des relations entre la photographie et les autres arts tels que littérature et musique dont ce type de travail constitue un point de convergence.

En reprenant la photographie, dont on prétend que, dans sa forme désormais un peu figée, elle a tout dit, au stade de sa matière brute : l'empreinte du négatif, on peut parvenir à lui faire exprimer et expliciter des éléments essentiels dont elle est porteuse, que le message iconique traditionnel et l'esthétisme douteux de la «belle photo» brouillent et noient parfois consciemment. Il me paraît extrêmement sain et symptomatique que ce soient de jeunes artistes qui



Olivier Perrot

en sont au stade de leur première exposition ou n'ont même pas encore montré leur travail au public, qui abordent ainsi la photographie (l'intelligence de la photographie), reprenant les travaux d'Ugo Mulas là où il les a laissés pour parvenir à une conscience plus claire de ce que photographier veut dire : une exploration esthétique du médium lui-même.

**Alain Fleig**  
Université de Paris VIII