

TEXTE EXTRAIT DU CATALOGUE DE L'EXPOSITION

« THE FAMILY OF THE INVISIBLES », COLLECTIONS DU  CENTRE NATIONAL DES ARTS PLASTIQUES
ET DU FRAC AQUITAINE

Seoul Museum of Art (SeMA)

Ilwoo Space

Séoul, Corée

Du 5 avril au 29 mai 2016

Manifestation organisée dans le cadre de l'Année France-Corée 2015-2016

www.anneefrancecoree.com

UNE BRÈVE HISTOIRE SUBJECTIVE DE L'ATTENTION EN TROIS ACTES

CLAIRE JACQUET

1. La chambre noire

Toute histoire a ses héros, son soldat inconnu, ses rebelles et ses martyrs. L'histoire de la photographie n'y échappe pas. En 1840, ironie du sort, Hippolyte Bayard se met en scène pour exprimer sa déception en tant qu'inventeur d'un procédé photographique (« le positif direct »), alors même que l'État français a reconnu à Louis Jacques Mandé Daguerre le primat de l'invention officielle de la photographie, avec le principe du daguerréotype, juste un an auparavant. La nouvelle est cinglante pour le jeune homme, tout comme l'est le discours de François Arago, qui nie d'éventuels précurseurs, en cette séance du 19 août 1839 devant l'Académie des sciences et l'Académie des beaux-arts solennellement réunies... alors qu'il y en a un : Nicéphore Niépce, lequel rencontre Daguerre en 1827 et signe avec lui un contrat d'association dès 1829 pour concrétiser leurs recherches. Daguerre est malin, il a de l'entregent à Paris, où il vit et entretient de nombreux contacts avec les personnalités qui composent le monde politique et scientifique. Mais depuis 1833, date du décès de Niépce – qui vivait alors en Bourgogne l'existence d'un notable aisé, loin des réseaux d'influence –, la voie est libre pour le directeur du Diorama de développer ses recherches à partir de la « chambre noire » (*camera obscura*), que les artistes utilisent dès le XVII^e siècle dans l'exercice du dessin. Daguerre, c'est le héros de l'histoire qui éclipse pourtant Niépce (faisant figure dans ce feuillet de « soldat inconnu », plus tard réhabilité), premier à avoir eu des velléités de produire des images fixes entre 1816 et 1826, à partir de plaques d'étain recouvertes de bitume de Judée... Dans cette première moitié du XIX^e siècle, les inventeurs tâtonnent et les procédés varient. Derrière ces premiers résultats, des esthétiques et usages se précisent. Si Niépce met au point l'héliographie (dont le rendu est proche de celui du fusain) et reproduit des sujets liés aux genres picturaux (paysage, nature morte...), Daguerre perfectionne le principe d'une image fixée sur une plaque de cuivre argentée et polie formant un miroir, qu'il conçoit à des fins de reproduction pour son infinie précision. Caprice de l'histoire, le daguerréotype, invention proclamée bruyamment, est voué à s'éteindre rapidement, car il empêche toute reproductibilité à partir de cette épreuve unique. Alors que Daguerre endosse le costume de l'homme d'affaires et envisage l'essor de ce médium à l'échelle d'une industrie intensive (qui durera à peine dix ans), Hippolyte Bayard, le « laissé-pour-compte » de l'histoire, se compose une image de rebelle et d'artiste à travers son *Autoportrait en noyé* (1940) ; en dévoilant son torse, il crée le premier nu de l'histoire de la photographie, qui est aussi le premier autoportrait et la première « mise en scène », manière pour lui d'exprimer son sentiment d'injustice en considérant la photographie, au-delà d'un simple moyen documentaire, comme un outil de création. Autoportraitiste d'un inventeur déchu, il s'invite en martyr dans cette genèse de la photographie. Cette image fabriquée est bouleversante pour ce qu'elle singe – une indignation en guise de contre-pouvoir, et son évocation, ici, significative. Elle signale un épisode fugace dans l'histoire de la chambre noire, prenant la forme d'une fiction, un acte à la mesure de David contre Goliath, un pied de nez à l'histoire qui aurait dû s'écrire sans lui et dans laquelle il laisse pourtant une trace indélébile. À cet instant, son image confère à l'actualité toute sa force d'évocation. Et pas simplement celle d'un anonyme, comme a pu le saisir accidentellement Daguerre dans sa *Vue du boulevard du Temple, Paris* (1838), qui a nécessité un temps de pose si long que les piétons et les fiacres n'y ont pu s'inscrire, hormis un individu immobile, au premier plan, se faisant cirer les chaussures. C'est la démonstration d'une intentionnalité : celle qui consiste à mettre en scène sa propre mythologie, et ainsi à affirmer la valeur symbolique de l'anecdote *contre* l'Histoire officielle, souvent lisse et désincarnée.

Bayard ne réécrit pas l'histoire de la chambre noire mais il rappelle que, dès ses débuts, celle-ci autorise toutes les expériences comme des points de vue biaisés ou « à la marge ». Alors que s'est-il passé depuis ?

L'évolution de la photographie nous apprend que le médium, tout en glorifiant les élites pour l'éternité (les studios Nadar puis Harcourt s'en chargeront), se démocratise et rend le portrait accessible aux classes moyennes et populaires (d'Eugène Disdéri au Photomaton), au grand dam de Charles Baudelaire, qui s'émeut du caractère matérialiste et décadent de la photographie, qu'il oppose à l'idéal et à l'art en déclarant sans appel « à partir de ce moment, la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal¹ ».

Parallèlement à cette démocratisation de la photographie, l'outil permet de repousser les limites des champs de la vision encore inexplorés (les astres, la radiographie, la décomposition du mouvement, les territoires inconnus comme la haute montagne ou le désert) : la photographie gagne chaque jour un peu plus de visibilité sur ce qui n'était jusqu'à présent ni vu, ni montré, ni désigné, ni représenté.

Dans ce premier épisode qui se rattache à l'histoire de la chambre noire, c'est le début de la production des images qui est en jeu, et la manière dont celle-ci « catalogue » l'évolution de nos comportements, reflets de nos mentalités.

2. La Chambre claire

Roland Barthes aborde *La Chambre claire* (1980) comme un texte qui prend acte de son incapacité à y reproduire le portrait de sa mère, trop intime, qu'il appelle la photographie du Jardin d'hiver. Pour palier ce manque et produire simultanément une analyse, dont la dimension politique et critique n'a échappé à personne (ou à tout le monde !), Barthes choisit une série d'images trouvées dans les magazines, dont la plupart mettent en scène des marginaux, des « oubliés » de l'histoire (handicapé, condamné à mort, immigré, vagabond, esclave, domestique, enfant...). Ce faisant, il déconstruit le processus de mythification inhérent à nos sociétés (Cindy Sherman et Laurent Kropf le feront à leur tour, la première en jouant les stéréotypes féminins, le second en isolant les figures masculines patriarcales). Cette observation rappelle combien certaines catégories de la population, si elles ont accès à la photographie pour leurs besoins propres, n'en demeurent pas moins « exclues » du champ des médias, n'accédant pas au même privilège que d'autres catégories plus enclines à y briller par leur présence (Patrick Faigenbaum). Toute représentation a des fins politiques. Roland Barthes ne rappelle-t-il pas que le vaste projet d'August Sander *Hommes du XX^e siècle*, qui rassemble l'ensemble des catégories humaines et sociales en Allemagne (dont est extraite l'image des enfants aveugles), sous la République de Weimar (1918-1933), fut censuré en 1936 par le III^e Reich car il ne répondait pas à l'esthétique nazie ? Tout en questionnant le statut des représentations contemporaines qui découlent de la chambre noire, ancêtre de nos appareils photo, Roland Barthes entend mettre en lumière les minorités « invisibles » face aux modèles dominants surexposés. En inversant les valeurs (chambre noire / chambre claire), Barthes inverse nos points de vue, déplace notre regard d'une intimité familiale (à laquelle il renonce) vers une intimité sociale (qu'il expose). Et n'exclut pas l'exercice d'une prise de conscience, toujours valide.

La Chambre claire est un des textes majeurs de théorie de l'histoire de la photographie pour ce qu'elle éclaire du système des représentations, en révélant une part d'ombre du monde comme de nous-mêmes. C'est, après l'histoire des techniques et des images, entre reproduction et invention, le lieu d'un autre éclairage sur celles-ci.

3. La Chambre jaune

À l'heure du *star system* et d'une invasion des images dans notre quotidien, Roland Barthes a tenté de polariser notre attention sur des sujets singuliers. C'est aussi le projet de Helen Levitt sur les enfants pauvres issus de l'immigration vivant à Harlem (New York) photographiés à partir des années 1940. C'est encore le singe triste de Robert Doisneau, les handicapés mentaux masqués de Diane Arbus, les fumeurs de Valérie Jouve, ou les spectateurs du concert de Woodstock que Philippe Bazin reproduit à partir de la photographie insérée dans le double album live.

Une nouvelle étape semble aujourd'hui franchie ; notre monde est désormais traversé numériquement par une densité d'images (de figures minoritaires ou dominantes), livrées sans hiérarchie et sans distinction, et sur un plan de plus en plus

horizontal. Le taux de connectivité à nos tablettes est sans précédent. Cette révolution technologique va de pair avec une démocratisation des prises de parole (sur les réseaux sociaux et l'émergence des blogs, notamment). Toutefois, les conséquences de cette surabondance d'informations, comme le souligne Yves Citton dans l'ouvrage intitulé *L'Économie de l'attention*, portent atteinte à notre *attention*, cette « forme d'énergie mentale » de plus en plus réduite². Il observe que « nos ressources attentionnelles sont exploitées selon des logiques hyperindustrielles » et que les enjeux se sont déplacés « d'un principe de production » (au sens où il s'agissait d'abord de produire des images) « vers un pôle de réception », à savoir notre capacité à absorber dans l'immédiateté les informations nouvelles, des écrits comme des images. Face à cette crise qui enregistre une augmentation spectaculaire des diagnostics de « troubles du déficit de l'attention » ainsi qu'un nombre croissant de dépressions ou de *burn out*³, force est de constater que les œuvres d'art, au même titre que n'importe quelles autres (littéraires, musicales, etc.), constituent des repères denses et stables qui relèvent d'une autre perception, résistant à une appréhension immédiate.

Ces œuvres en appellent à un autre investissement intellectuel et sensoriel (c'est bien sûr la leçon de Paul Cézanne), permettant à chacun de se réapproprier sa subjectivité et de reconstruire le fil de ses pensées. Les artistes, en recréant des conditions de concentration sur des sujets difficilement perceptibles voire « invisibles » (puisqu'ils sont jugés banals ou sans intérêt), font leur cette recommandation de Gustave Flaubert : « Pour qu'une chose soit intéressante, il suffit de la regarder longtemps. » Car pointer, signaler, même de façon anodine, c'est valoriser. Et valoriser, c'est précisément donner la possibilité au spectateur d'investir, d'investiguer, donc d'exister comme sujet.

Face à cette « dispersion généralisée » caractéristique des cultures numériques, il semble que l'art nous maintienne en situation active et participative en nous aidant à décoder le réel. Dans le *Mystère de la chambre jaune* (1907), de Gaston Leroux, le jeune reporter Rouletabille, soumis au mystère de la « galerie inexplicable », s'emploie à déconstruire les mensonges et les illusions successives que lui renvoient les fausses évidences que voudrait imposer le véritable criminel, Ballmeyer, masqué sous les traits de l'inspecteur Larsan. Pour cela, il ne se laisse pas aveugler par les fausses évidences des apparences (à l'instar des spectateurs passifs submergés par les flots d'images que nous renvoie l'espace médiatique contemporain), mais il cherche au contraire à les soumettre à l'analyse de la raison – c'est-à-dire précisément à cette *attention* dont parle Yves Citton. Et Rouletabille d'en conclure : « ... la raison a deux bouts : le bon et le mauvais. Il n'y en a qu'un sur lequel vous puissiez vous appuyer avec solidité : c'est le bon ! [...] alors que j'étais comme le dernier des misérables hommes qui ne savent point se servir de leur raison parce qu'ils ne savent par où la prendre, que j'étais courbé sur la terre et sur les fallacieuses traces sensibles, je me suis relevé soudain, en m'appuyant sur le bon bout de ma raison et je suis monté dans la galerie », où, de fait, la vérité lui éclate au visage⁴.

Suivre sa propre logique interne, s'émanciper des illusions et des faux-semblants des images aliénantes, qui « impactent » plus qu'elles n'émancipent, suivre un raisonnement mêlant intuition, imagination et déduction, voilà ce qui frappe dans les œuvres d'art qui s'emploient à révéler les champs encore inexplorés du réel. En 1889, Vincent Van Gogh s'attelle à représenter sa chambre dans la « maison jaune » qu'il loue à Arles. Une lettre à son frère Théo éclaire ses intentions : « La vue du tableau doit reposer la tête ou plutôt l'imagination », écrit-il. L'artiste, qui traverse une période chaotique, apparaît clairement en quête d'apaisement et d'isolement. Ce tableau suggère le repos auquel il aspire face aux tourments qui l'assaillent. Seule l'étrange perspective qui définit l'espace de la chambre laisse transparaître une instabilité, une inquiétude. La chambre jaune, espace replié sur lui-même, prend l'allure métaphorique de son état psychique.

L'art n'est pas simplement une question de représentation mais d'interprétation, et la question n'est pas tant la pluralité des pistes de lecture envisagées, mais la manière sensible et progressive de les appréhender, en procédant à un assemblage de sens. Il recompose une sorte de cartographie interne (en passe d'être déboussolée), en l'enrichissant d'autres horizons et en lui fournissant des repères. Ainsi, l'œuvre de Roman Opalka n'est-elle pas qu'une série d'autoportraits et de tableaux composés de nombres ; il met en scène la propre disparition de l'artiste, au terme de laquelle figure la mort, épisode universel et ultime, intégré à l'aventure de la vie humaine et de l'art.

En ce sens, l'expérience de la « chambre jaune » est une sorte de troisième et dernier épisode à cette histoire subjective de la photographie. Récit et évolution des modes de représentation, avant d'être chez Michel Journiac, Marc Pataut, LaToya Ruby Frazier, Kader Attia ou Hank Willis Thomas un moyen d'accès aux minorités « silencieuses » désormais incluses dans le roman

mondialisé du ^{xxi} siècle, la photographie et les arts visuels pourraient être ce médium qui construit notre attention au monde, et, bien davantage, sa compréhension. Ce dernier chapitre considère que cette question des « invisibles » n'est pas exclusive aux seuls sujets représentés mais renvoie à l'infinie profondeur des œuvres d'art, qui en appellent à notre curiosité pour recomposer les fils d'un récit universel et subjectif en train d'être écrit par les artistes, autant que par nous-mêmes.

Notes

1. Charles Baudelaire, « Le public moderne et la photographie », *Salon de 1859*.
2. Yves Citton (dir.), *L'Économie de l'attention. Nouvel horizon du capitalisme ?*, Paris, La Découverte, 2014, p. 7-8 et 15.
3. Sur cet effet de saturation qui rend inopérant et sidère, je renvoie à Borgès : « Quand on proclama que la bibliothèque contenait tous les livres, sa première réaction fut un bonheur extravagant. [...] À l'espoir éperdu succéda une dépression excessive » (Jorge Luis Borgès, *La Bibliothèque de Babel*, 1941, p. 96).
4. Gaston Leroux, *Le Mystère de la chambre jaune*, Paris, 1907.