

## IMMOBILE A GRANDS PAS

1. "Instantané photographique", "photographie instantanée" : les deux expressions ne veulent naturellement pas dire la même chose. Il a fallu un siècle à peu près pour que s'opère le glissement de sens, sanctionné par le changement de place du mot instantané avant ou après la référence commune à la photographie (avant, c'est la photographie qui le qualifie ; après, c'est lui qui la qualifie). Ce qui ne durait qu'un instant, c'était la prise de vue ; ce qui ne dure qu'un instant, c'est aujourd'hui le processus complet du développement de la photo. Significativement, une exposition intitulée "Instantanés", comme celle du Centre Georges-Pompidou en 1980, concernait le procédé Polaroid et non l'instantané au sens historique du terme.

C'est que l'étonnement a changé d'objet. Il y a longtemps qu'on ne s'étonne plus d'une photo prise au 1/500 de seconde, au point qu'on ne juge plus nécessaire de lui donner un nom (beaucoup s'étonneraient même que la photographie n'ait pas toujours permis cette fragmentation du temps). Mais on continue de s'étonner de la voir se développer en trente secondes. La dérive de l'instantané s'est faite de l'avant-photo à l'après-photo, du regard du photographe (dans le viseur) à celui du spectateur (devant l'épreuve). Au terme de cette dérive, il faudra bientôt imaginer ce qu'on pourrait appeler le *regard instantané*, c'est-à-dire un regard sur la photo qui ne durerait pas plus longtemps que le temps de la prise.

C'est d'ailleurs vers quoi tend déjà un David Hockney, par exemple, dans son usage (critique) de la photographie. "Tout ce qu'on peut faire avec la plupart des photos ordinaires, c'est les contempler, dit-il, et très vite votre concentration commence à faiblir. Pour moi il n'y a rien à redire contre la photographie si l'on accepte de regarder le monde du point de vue d'un cyclope paralysé, *pendant une demi-seconde.*" D'où son goût pour les montages de

polaroids, où l'image d'une scène n'est pas donnée d'un seul coup mais doit être reconstituée par l'addition d'un grand nombre de fragments, obligeant le regard à une saisie discontinue. L'espace éclaté crée une durée éclatée, l'œil doit se soumettre à la contrainte d'instantanés successifs, au gré d'un parcours visuel aléatoire.

Il y a surtout un autre exemple où se réalise de façon idéale la symétrie entre l'instantané de la prise et celui du regard, où chaque photo n'est vue (et ne peut être vue) que pendant la même exacte durée qui a été celle de son exposition : c'est évidemment le cinéma. Art de la durée par excellence, c'est pourtant lui qui pousse le plus loin la logique de l'instantané, puisqu'il l'étend à l'expérience sensible du spectateur, renouvelée vingt-quatre fois par seconde. Et c'est parce qu'il intègre le spectateur à cette logique qu'il crée justement une durée, c'est-à-dire un temps structuré, alors que la photo, avec le même matériau de base, les mêmes fractions de seconde identiquement captées, ne crée (si l'on peut dire) que de l'éternité.

2. La persistance rétinienne : on en parle toujours à propos du cinéma, peut-être pas assez à propos de la photo. C'était une découverte récente (les travaux de Plateau datent des années 1820) lorsque la photo a commencé de s'intéresser à la fixation du mouvement, c'est-à-dire à la déconstruction de la perception naturelle. Celle-ci, à cause du phénomène de persistance des impressions visuelles, est tout entière construite sur le déni du discontinu. Le monde est non seulement beau, comme le dira la Nouvelle Objectivité, il est lisse, fait d'enchaînements, les mouvements ont un début et une fin, mais entre les deux il n'y a rien, car leur déroulement échappe à l'analyse comme il échappe au regard : pas de positions intermédiaires, de stades repérables,

d'unités que la linguistique appellera discrètes. Le mouvement n'est pas une forme, il est un processus obscur, auquel chacun se livre (pas besoin de penser la marche pour savoir marcher) et dont on sait globalement, mais globalement seulement, reproduire les effets expressifs (la peinture classique a des noms et des recettes pour cela).

On n'imagine pas la violence de la révélation que procurèrent les premiers instantanés face aux évidences du sens commun et à des conventions de représentation fixées depuis des siècles. L'exemple le plus connu est celui des mouvements du cheval à ses différentes allures, dont beaucoup de peintres s'étaient fait une spécialité – le plus connu étant Ernest Meissonier. Virtuose incontesté, véritable "Monsieur Cheval" de la peinture, il suivait les chevaux en travelling sur les champs de courses pour mieux comprendre les secrets de leur galop, oubliés selon lui depuis les Assyriens. Cela ne l'empêcha pas de commencer par refuser les nouvelles images et ce qu'elles établissaient (à savoir que s'il y a bien un moment du galop où le cheval n'a aucun point d'appui au sol, ce n'est pas lorsque ses membres sont en extension, selon la représentation traditionnelle du "ventre à terre", mais lorsque au contraire ils sont regroupés sous le ventre). Puis il fallut bien se rendre à l'évidence, et il finit par célébrer lui aussi la messe selon Muybridge et par refaire ses toiles fautives, comme Édouard Detaille et quelques autres. A vrai dire, l'histoire de la peinture n'en fut pas changée, et la révolution de Muybridge ne fut copernicienne que pour l'Académie. *Flying gallop* ou pas, un homme comme Rodin gardait la tête froide : les chevaux de Géricault couraient peut-être mal, mais ils couraient, et en matière d'expression c'est l'artiste qui avait raison contre la vérité scientifique des photographes.

Naturellement, le débat ainsi cristallisé autour d'un point d'école était en réalité beaucoup plus vaste, et ne touchait pas que les professionnels de la représentation. Dans les "scènes de rues" instantanées qui se publiaient dans les années 1860, chacun pouvait voir des passants immobilisés par la pose dans des postures inédites, des attitudes incongrues. Ces révélations surprenantes ne faisaient pas seulement la joie des caricaturistes, ou l'affaire des anatomistes et des fabricants de jambes artificielles, elles avaient de quoi choquer la conscience commune : la violence de l'instantané est d'emblée celle d'une atteinte à l'image du corps, et de ce point de vue elle est comparable à d'autres ébranlements

contemporains, qui ont conduit l'homme à modifier la représentation qu'il avait de lui-même. L'instantané donne à voir ce qui était invisible, caché, recouvert par le nappage du geste, le flux du mouvement : positions improbables, équilibres impossibles, postures grotesques, grimaces, déformations, distorsions (qu'on pense à ces gros plans de boxeurs au moment de l'impact, à ces visages de pilotes déformés par l'écrasement de la force centrifuge). Ce qui apparaît ainsi, c'est ce qui, du corps ne *peut pas être vu*. Autant dire qu'il y a une obscénité de l'instantané.

3. Les images ici rassemblées semblent bien éloignées de ce type d'analyse : leur registre est plutôt l'inattendu, le cocasse, l'insolite, l'humour (à l'exception de quelques-unes qui produisent directement un effet d'horreur ; par exemple cet enfant et sa mère, saisis dans leur chute comme les anges ou les damnés du Jugement dernier, et voilà que la photo de presse se met tout d'un coup à ressembler à une citation de Michel Ange ou de William Blake). Mais justement cette coloration humoristique omniprésente, qui fait de beaucoup de ces photos l'équivalent visuel d'un *mot d'esprit*, nous met directement en rapport avec un fond inconscient d'angoisse : tous ces animaux qu'on envoie en l'air, ce cheval qui plonge, ces hommes qui voltigent, ces sauts et ces chutes indéfiniment recommencés, ce sont autant de hantises ou d'images de (mauvais) rêves. Il y a du sadisme dans l'instantané, à la fois du côté du spectateur (qui le conjure par le plaisir qu'il y prend) et du côté du photographe (qui le met en scène). Même dans une mise en scène bon enfant du style "Eh bien ! sautez maintenant !" (à la corde, d'un escalier, d'un mur, au filet, seul, en groupe, etc.), quelque chose se joue au-delà du jeu de société. On attend le faux pas, le lapsus gestuel, le je-ne-sais-quoi révélateur qui ne se produirait pas sans la consigne du meneur de jeu et l'artifice de l'instantané. Et la complaisance de ceux qui s'y prêtent n'y change rien, c'est toujours d'un jeu de la vérité qu'il s'agit. Rien ne le montre mieux que l'usage radical qu'en fait Philippe Halsman : "Dis-moi comment tu sautes, je te dirai qui tu es." Même le bénin Lartigue n'y échappe pas. Ses photos sont étonnantes en ce qu'elles montrent toujours quelque chose comme des *écarts de conduite* : voilà que bougent des personnes qui ne devraient pas bouger (imagine-t-on Mme de Guermantes dévalant un escalier, Swann plongeant après un ballon, Saint-Loup sautant par-dessus une rangée de chaises ?). En particulier dans la gestualité des

femmes, il y a chez Lartigue comme une provocation, une espèce d'ébriété visuelle – celle du mouvement qui déplace les lignes et fait voler les jupes, les retroussant comme des ballons sur des pieds finement bottés (on pourrait en dire autant des photos de Martin Munkacsy ou de Friedrich Seindenstücker : les élégantes qui y enjambent les flaques d'eau de la rue sortent tout droit des gravures libertines du XVIII<sup>e</sup> siècle, où un Binet faisait déjà fonctionner le "piège à œil" de Lartigue sur des scénarios de Restif de La Bretonne).

Cette composante sadique de l'instantané (qui est d'ordre structural, liée à l'altération de la figure humaine) se manifeste aussi d'une autre façon. Après tout, un de ses premiers outils a été un fusil (le fusil photographique de Marey), et l'on ne s'étonnera pas du choix privilégié qu'il fait des *victimes* : gens défenestrés (c'est lui qui réalise la gageure de Delacroix de dessiner le couvreur en train de tomber du toit) ou mitraillés (qu'on se rappelle la photo d'Oswald recevant la balle de Ruby), proies en tous genres (ah ! ce babouin faisant désespérément face au léopard !), poursuites. Est-ce un hasard si c'est toujours le poursuivi qui focalise la photo ? L'étudiant matraqué de Gilles Caron ? L'enfant nu de Ralph Crane ? Si bien que dans la photo de Thibaut Cuisset, où manque l'un des deux termes du couple poursuivant-poursuivi, l'homme nu apparaît d'emblée pour ce qu'il est : cadré comme un gibier qui vient de débouler, il est la proie par excellence, lâchée sur un terrain déjà piétiné par les empreintes du comte Zaroff.

4. Dans ce *most dangerous game*, l'homme rejoint ici le sujet de prédilection de la photographie instantanée, qui a toujours été le monde animal. On sait qu'elle est née de l'étude de la locomotion animale, c'est par là que Marey a commencé, relayé par Muybridge. Leur bestiaire à tous deux est le même que celui des animaleries de l'Institut Pasteur ou du Collège de France. Rien d'étonnant donc à voir la photo jouer non seulement à pigeon vole, mais encore à cheval vole, à chien vole, à chat vole. Le lancer de chats y est tout particulièrement honoré, et pas seulement pour le bénéfice scientifique de savoir si un chat peut retomber sur ses pattes et se retourner en l'air sans point d'appui. Ce qui montre bien au passage qu'*instantané* ne veut pas toujours dire *improvisé* : sait-on que Halsman dut lancer vingt-six fois trois chats dans l'atelier de Dalí pour obtenir l'effet désiré de *suspension*, réputée ato-

*mique* ? Trois chats, notons-le bien et non le même chat que la superposition de plusieurs prises aurait multiplié comme au temps de la chronophotographie, où Marey accumulait les poses sur la même plaque et obtenait des chevaux à vingt-sabots – véritables chimères anatomiques que renouvelle aujourd'hui, sans trucage, une photo comme celle des sauteurs de haies de George Silk. Curieusement prise à Palo Alto, c'est-à-dire à l'endroit même où Muybridge fit ses expériences historiques, elle montre un groupe d'athlètes saisi comme un corps unique, décomposant tous les moments du saut dans un déploiement gestuel dont on pourrait tirer une sculpture (comme Marey le fit de son vol de goélands). A vrai dire, c'est déjà une sorte de bas-relief, dans le style de ceux de Rude, que Rodin comparait à des actions dramatiques : le spectateur voit d'abord ceux qui commencent l'action, puis ceux qui la continuent et enfin ceux qui l'achèvent, le secret du mouvement résidant dans l'accomplissement à la fois progressif et simultané du geste.

5. On n'a parlé jusqu'ici de l'instantané que du point de vue de la vitesse, qui en est évidemment le paramètre essentiel. Mais le *cadre* en est un autre : l'échelle d'observation du mouvement interfère avec sa saisie dans le temps. Un plongeur en gros plan, c'est un instantané ; le même, photographié de loin au milieu de cinq cents personnes sur une plage, ce n'est plus un instantané, même si la vitesse d'obturation est identique et si, examiné à la loupe, on reconnaît le même plongeur, le même geste, le même mouvement. Il n'en a pas toujours été ainsi, et il y a un siècle une vue de plage comme celle de B.-J. Edwards (le bord de mer à Yarmouth) était indubitablement un instantané. Non sans de bonnes raisons, qui ont été un peu brouillées par l'enchère spectaculaire de la photographie moderne. Après tout, où commence et où finit la saisie du mouvement ? A l'arbre ou à la feuille ? A la mer ou à la vague ? Il est peut-être temps d'affirmer de nouveau qu'une mer calme sous la lune, c'est un instantané. Et qu'au-delà des apparences une nature morte en est un aussi : sous l'écorce des objets une autre forme d'ultra-photographie, combinant d'une autre façon vitesse et distance, révélerait de quels accidents, de quels tourbillons moléculaires est faite l'immobilité de surface des choses. La traversée des apparences est plus importante que la saisie du mouvement. Ou plutôt : celle-ci n'est qu'un moyen pour réaliser celle-là.

6. On s'en convaincra facilement avec l'exemple de la photo de mouvement dans toute sa pureté, c'est-à-dire la photo de danse. A la différence de l'amateur qui saute devant l'objectif de Halsman, et qui ne sait pas comment il va sauter (c'est la photo qui le lui apprendra), le danseur sait parfaitement comment il bouge devant l'objectif de Barbara Morgan, de Brigitte Bordes, de Pierre Boucher, de Max Waldman. Son miroir le lui a appris, jour après jour, et aussi ce troisième œil dont parle Carolyn Carlson, véritable regard intérieur qui visualise mieux qu'une caméra le *gestus* du danseur. Si bien qu'il n'est jamais dans la situation d'être surpris : il semble plutôt rejoindre une image de lui déjà faite, déjà fixée, et qu'à la limite le photographe connaît déjà. Il n'a qu'à la rejoindre, s'y installer, s'y mouler exactement comme dans la réalisation d'un trucage optique. Son image virtuelle l'attend, le photographe est là pour lui en permettre l'accès et il n'est là que pour cela. Il ne photographie pas le visible, comme un photographe sportif (l'effort, la sueur, l'imprévu, l'accident), il aide l'invisible à se manifester. Un invisible connu d'avance, une essence qu'il doit simplement révéler.

Même chose pour le plongeur (je parle du plongeur de haut vol, celui que fixent Rodtchenko ou Ann Moon), qui est à sa façon un danseur. Lui non plus n'est pas surpris, il est saisi là où il doit

l'être, à la bonne altitude, toujours sur un fond de ciel et de nuages. Il n'a rien à faire avec l'eau, comme le danseur n'a rien à faire avec le sol (le photographe, lui, sait ce qu'il a à faire : de la contre-plongée ; la plongée, il la réserve pour les amateurs de baignade, qui sautent à l'eau comme des chiens fous). On imagine pour de telles photos un timing rigoureux, des répétitions bien rodées, comme pour un passage en voltige de la Patrouille de France. Le comble étant l'espèce de lévitation qu'immobilise Paul de Nooijer : celle d'un corps nu, assis en l'air, une jambe repliée, et on a envie de croire à une photo truquée, à un collage. Mais non, l'ombre du personnage au-dessous, à la surface de la mer, montre qu'il n'y a rien de tel, pas d'agrès ni d'échafaudage pour le studio. C'est à proprement parler une Assomption. La photo installe le sujet dans le ciel, selon la pure et prodigieuse logique qui fascinait les premiers spectateurs des instantanés de Charles Nègre, où les personnages, écrivait un témoin, avaient laissé leur image "plus rapidement que leur ombre sur le pavé".

L'ombre est ici sur la mer, très loin au-dessous, comme une petite île vue d'avion. Nous sommes à hauteur d'Icare, qui ne tombera jamais.

Sylvain Roumette