



PHOTOGRAPHIE  
étienne hatt

## DES IMAGES SANS INTENTIONS UNINTENDED IMAGES

■ Telle qu'elle s'est écrite, l'histoire de la photographie est une histoire d'intentions : des opérateurs, photographes, artistes, scientifiques, célèbres ou anonymes, sont les auteurs d'images voulues et prévisibles. On pourrait cependant raconter les choses autrement. Pour en rester aux commencements, on substituerait à ce qui est devenu le moment crucial des années 1830, fruit de « l'invention de l'invention » de la photographie selon Michel Frizot, marqué par les recherches orientées de quelques hommes (Niépce, Daguerre, Talbot ou Bayard), les récits de phénomènes comme « les images produites par la foudre » recensées par Camille Flammarion dans *les Caprices de la foudre* (1905) ou « l'effet de la lumière sur les tissus de couleur » dont parle Josef Maria Eder dans sa *Geschichte der Photographie* (1932). L'invention humaine de la photographie céderait la place à la simple découverte d'un phénomène naturel par définition dépourvu de toute intention.

C'est Peter Geimer qui cite Flammarion et Eder dans le chapitre d'ouverture d'*Images par accident. Une histoire des surgissements photographiques* (Les presses du réel, 336 p., 28 euros). Initialement publié en 2010 et l'un des rares textes de l'historien de l'art allemand traduit en français, l'ouvrage s'intéresse à ce « reste irréductible » : « quelque chose survient dans l'image ou quelque chose surgit sur l'image » qui excède l'intention de l'opérateur et se dérobe à son contrôle.

Ce quelque chose peut être postérieur à la prise de vue, résultat d'un accident brutal, comme le bris du négatif sur verre d'une vue de Paris dont André Kertész tire profit, ou d'une altération progressive due à de mauvaises conditions de conservation. Mais les « perturbations » ou « phénomènes d'erreur », selon les appellations de l'époque, qui intéressent Geimer sont consubstantiels à la prise de vue qui devient alors à la fois l'origine de l'apparition et de la disparition de l'image. Les causes peuvent en être chimiques ou phy-

siques et donnent lieu à des taches décrites comme des « comètes », « nids d'abeille », « fleurs de givre »... Les noms sont poétiques mais ces accidents sont vus comme les « ennemis du photographe ».

### ARTEFACTS

Pourtant, à l'opposé de cette perception négative, l'image imprévisible révèle bientôt son potentiel esthétique et épistémique. Geimer ne s'attarde pas sur Nobuyoshi Araki ou Sigmar Polke, qui ont exploité ou provoqué l'accident. Il s'intéresse davantage aux images de la fin du 19<sup>e</sup> siècle produites dans un cadre scientifique ou pseudo-scientifique (la frontière est alors poreuse) et tournées, à l'époque de l'apparition des rayons X, vers la « photographie de l'invisible ».

À la croisée de l'art, du mysticisme et de la science, August Strindberg, engagé dans des recherches tous azimuts, entreprend ainsi de photographier la voûte céleste en exposant à la lumière de la Lune et des étoiles de simples plaques sensibles plongées dans le révélateur. Si la portée pour la recherche astronomique de ses « célestographies » est nulle, elle ouvre des perspectives esthétiques : les taches en forme de halos et les constellations de points obtenues ne sont pas des images du ciel, même libérées de « l'œil trompeur » que Strindberg fuit en dépouillant le processus de tout intermédiaire comme l'objectif ou l'appareil, mais l'intérêt de ce dernier pour ces configurations formelles spontanées font de lui, selon Geimer, « peut-être le premier à

avoir vu dans ces artefacts de la photographie des images autonomes et des moteurs de l'imagination ». Dans son court essai sur *l'Expérience photographique d'August Strindberg* (1994), Clément Chéroux avait rapproché les célestographies du dramaturge suédois de photographies spirites : les photographies d'Hector Durville de rayons dits Xx, ou jets lumineux émanant d'ectoplasmes, et les « psychicônes » d'Hippolyte Baraduc, savant qui entrepris de photographier l'âme en posant une plaque sensible directement sur le front de ses sujets. Selon Chéroux, ces expériences, qui produisent des images similaires, « illustrent le même vacil-

Jules Luys et Émile David.

« Effluves digitaux ». 1897. Photographie.



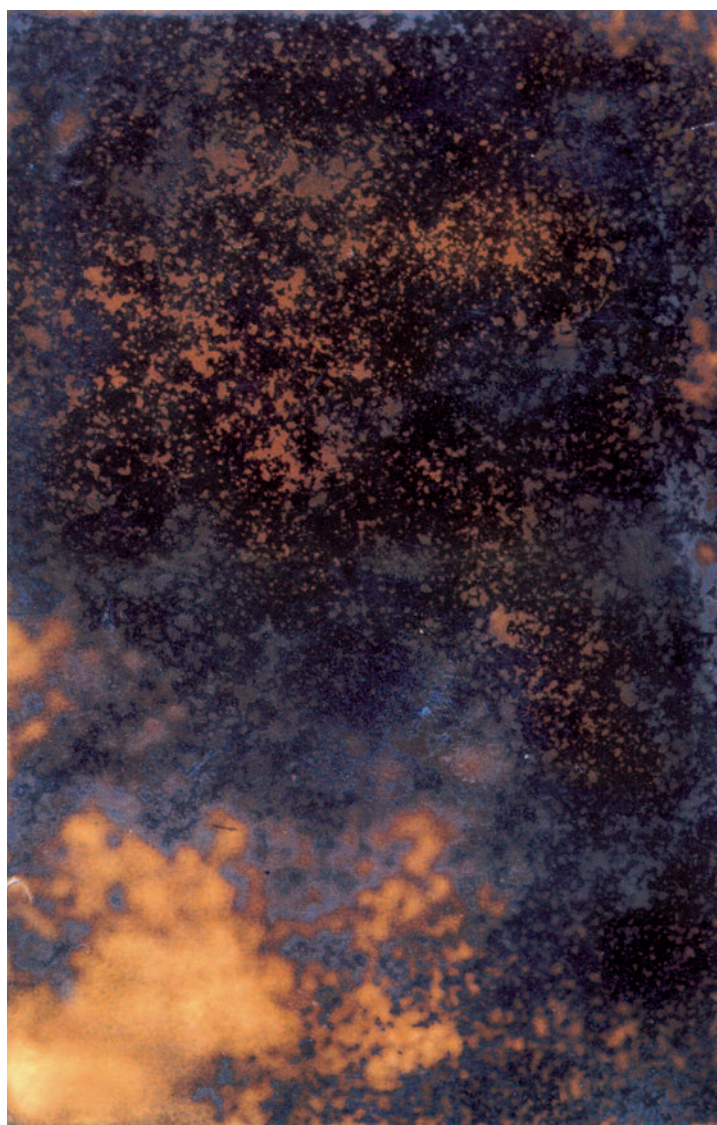


lement du regard scientifique, la même interrogation de l'invisible » (1). La photographie spirite ou fluidique, les « effluvo-graphies » de Jules-Bernard Luys et Émile David qui entendaient prouver par l'image l'existence du fluide vital, suscitérent bon nombre de réserves qui, analyse Geimer avec intérêt, se situèrent sur le terrain de la photographie et non sur celui des phénomènes prétendument enregistrés. Les halos apparus sur la plaque sensible d'une effluvo-graphie, quand un sujet y pose les doigts, ne sont pas la visualisation photographique d'un fluide invisible mais simplement la conséquence de la chaleur du corps et des courants dans le bain de révélateur. Ces images n'enregistraient ainsi pas un phénomène extérieur à la prise de vue mais de purs artefacts photographiques. Contrairement à ce que l'on a pu projeter sur elles, elles ne montraient ni une âme ni un esprit mais la photographie en train de se faire, loin de toute intention humaine. À bien des égards, ce quelque chose qui survient ou surgit n'est autre que l'autoportrait toujours renouvelé de la photographie. ■

(1) De Clément Chéroux, on pourra également lire *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique* (Yellow Now, 2003) dont plusieurs développements rejoignent ceux de Geimer.

The way it has been written, the history of photography reads as a story of intentions: operators, photographers, artists, scientists, famous or anonymous, the authors of wanted and predictable images. However, things could be told differently. To begin at the beginning, we might replace what has become the crucial moment of the 1830s, fruit of "the invention of the invention" of photography according to Michel Frizot, marked by the oriented research of several men (Niépce, Daguerre, Talbot and Bayard), with narratives of phenomena such as "images produced by lightning" identified by Camille Flammarion in *Caprices de la Foudre* (Caprices of Lightning, title translated as *Thunder and Lightning*, 1905) and "the effect of light on coloured fabrics" mentioned by Josef Maria Eder in his history of photography (*Geschichte der Photographie*, 1932). The human invention of photography would give way to the simple discovery of a natural phenomenon, by definition devoid of any intention.

It is Peter Geimer who quotes Flammarion and Eder in the opening chapter of *Inadvertant Images, A History of Photographic Apparitions* (Translated by Gerrit Jackson, University of Chicago Press, 2018).



August Strindberg. « Célestographie ». 1894. Photogramme sur plaque de verre / photogram on glass plate

Originally published in 2010 and one of the rare texts of the historian of German art translated into French, the book focuses on this "irreducible remainder" when, "something happens in the image or something arises on the image", which exceeds the intention of the operator and escapes their control. This something can happen after the photo is shot, the result of an accident, like the breaking of the glass negative of a view of Paris which André Kertész took advantage of, or of a progressive deterioration due to bad storage conditions. But the "disturbances" or "phenomena of error", according to the terms of the time, which concern Geimer are consubstantial with the shooting, which become then at the same time the origin of the appearance and the disappearance of the picture. The causes can be chemical or physical and give

rise to spots described as "comets", "honeycombs", "frost flowers" ... The names are poetic, but these accidents were seen as the "enemies of the photographer". Yet, contrary to this negative perception, the unpredictable image soon revealed its aesthetic and epistemological potential. Geimer does not dwell on Nobuyoshi Araki or Sigmar Polke, who have exploited or provoked the accident. He is more interested in images of the late 19th century produced in a scientific or pseudo-scientific context (the border between the two was porous then) and turned, at the time of the appearance of X-rays, to the "photography of the invisible".

#### ARTEFACTS

At the crossroads of art, mysticism and science, August Strindberg, engaged in all-round research, undertook the photographing of the sky by exposing to the light of the moon and stars simple sensitive plates plunged into the developing

bath. If the scope for the astronomical research of his "celestographies" is nil, it opens aesthetic perspectives: the spots in the form of halos and the constellations of dots obtained are not images of the sky, even released from the "deceptive eye" that Strindberg flees by stripping the process of any intermediary such as the lens or the camera, but Strindberg's interest in these spontaneous formal configurations make him, according to Geimer, "perhaps the first to have seen in these artefacts of photography autonomous images and engines of the imagination". In his short essay on August Strindberg's photographic experiments (*L'Expérience Photographique d'August Strindberg*, 1994), Clément Chéroux connected the Swedish playwright's celestial photographs to spiritualist photographs: Hector Durville's photographs of so-called Xx rays, or luminous beams emanating from ectoplasms, and the "psychicons" of Hippolyte Baraduc, a scientist who undertook to photograph the soul by placing light-sensitive plates directly on the foreheads of his subjects. According to Chéroux, these experiments, which produce similar images, "illustrate the same wavering of the scientific gaze, the same interrogation of the invisible" (1).

Spiritualist or fluidic photography, the "effluvo-graphs" of Jules-Bernard Luys and Émile David, who wanted to prove by the image the existence of the vital fluid, raised a good number of reservations, which, Geimer analyzes with interest, were located on the terrain of photography and not that of the phenomena allegedly recorded. The halos that appear on the sensitive plate of an effluvo-graph, when a subject puts his fingers there, are not the photographic visualization of an invisible fluid but simply the consequence of the heat of the body and the currents in the developing bath. These images did not record a phenomenon outside the shot, but pure photographic artefacts. Contrary to what one might project on to them, they showed neither a soul nor a spirit, but the photography being produced, far from any human intention. In many ways, this something that happens or pops up is none other than the ever-changing self-portrait of photography. ■

Translation: Chloé Baker

(1) Also by Clément Chéroux, *Fautographie. Petite Histoire de l'erreur photographique* (*Fautographie. A Short History of Photographic Error*) (Yellow Now, 2003), several developments of which coincide with those of Geimer.