

# Le ratage en principe

Jean Claude Mouton

«La volonté, mort de l'art»  
Henri Michaux, *Passages*<sup>1</sup>

Le ratage est inhérent à la pratique photographique qui demande un savoir-faire technologique. Pour faire oublier cet arrière-plan rébarbatif au public amateur, George Eastman lance en 1888 un appareil simple, le *Eastman Kodak*, accompagné de son fameux slogan « *You press the button, we do the rest* » (Vous appuyez sur le bouton, nous faisons le reste). Le but est de mettre la photographie à la portée du plus grand nombre, et pour cela, il faut que tout utilisateur de l'appareil puisse obtenir facilement des photos réussies et valorisantes. Toute l'histoire des techniques photographiques qui suit tend vers une simplification du maniement des appareils avec en filigrane la promesse que rater une photo est impossible. Les appareils ont ainsi été dotés d'une cellule intégrée pour doser la lumière de manière précise et adaptée à la pellicule choisie, de mise au point automatique pour éviter les flous intempestifs, de chargement simplifié des films. Les laboratoires qui développaient et tiraient les photos offraient la garantie de rembourser les épreuves ratées, au cas où les automatismes sophistiqués auraient tout de même échoué à tout contrôler. Le fait de pouvoir visionner immédiatement la photo sur les écrans des appareils numériques a rendu caduque cette dernière option. Les programmes intégrés d'amélioration des images dont sont aujourd'hui équipés les appareils de prises de vues visent toujours à rendre des images flatteuses. Néanmoins, tout système a ses failles et l'éventualité de louper une photo n'a pu être complètement éradiquée.

Quand on pense à photo ratée, on pense à flou, sur ou sous-exposition, visages grimaçants, formes indistinctes d'objets méconnaissables qui masquent le motif de la prise de vue. Les touristes qui visitent Paris s'emploient à photographier la ville en évitant les voitures pourtant omniprésentes, ils cherchent à retrouver l'image qu'ils avaient en tête avant de partir, celle qui a motivé leur voyage. Prenant le contrepied, je me suis appliqué à saisir des vues plus réalistes des rues du centre de Paris en visant les embouteillages (*Paris, no man's land*, 1992-2007). Le rituel consistait à marcher le long des axes les plus denses aux heures de pointe. J'ai eu d'abord du mal à prendre conscience de ce qui m'attirait dans ce chaos quotidien. Il ne s'agissait pas de dénoncer l'envahissement automobile ni d'enregistrer des anecdotes, mais plutôt de rendre compte d'une fascination pour ces véhicules à peine mobiles qui contribuent à l'idée diffuse que nous avons de la ville. C'était aussi une façon de retrouver une jubilation enfantine, quand petit garçon je jouais avec des voitures miniatures. Les camions blancs ont souvent capté mon attention, comme des zones de repos dans le fouillis ambiant ou des écrans vides pour se projeter. L'écart entre les voitures est des plus réduits, ne laissant que peu de place aux piétons et aux cyclistes qui restent sur les côtés. Les enchevêtrements de tôles ternes sont le sujet des photographies qui semblent tout à fait ordinaires quand on les regarde une à une. L'accumulation d'images et les interrelations qui se créent quand elles sont accrochées côte à côte leur redonnent leur sens. Ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre, chaque image constitue le fragment d'un projet qui pourrait représenter une forme de

l'infini et qui a pourtant trouvé une fin lorsque j'ai déménagé du centre de Paris. Tirées au format standard, ces vues représentent des anti-cartes postales où les bouts de façades sculptées chères aux amateurs de patrimoine n'apparaissent que de temps en temps, par inadvertance, derrière les entrelacs de carrosseries. Ce sont des photos prises dans un geste rapide qui figent les configurations spatiales d'un instant tirées du trafic automobile. Il fallait provoquer la chance pour obtenir un bon cadrage. Souvent une première photo ratée par manque de réactivité me mettait en rage et dopait ma vivacité pour les suivantes. Les images contiennent souvent du flou, non pas un flou artistique, mais un flou un peu sale, plus ou moins volontaire.



Paris, 1999

Après mon retour de Berlin où les rues sont larges et ordonnées, j'ai été d'abord rebuté par la densité automobile au milieu de laquelle j'habitais. J'en ai donc fait le sujet de mes photographies, laissant le Paris éternel en arrière-plan.

On peut aborder la production artistique comme un processus fondé sur la maîtrise, l'artiste démiurge penserait alors son objet, l'élaborerait pas à pas, le réaliserait dans l'orthodoxie technique pour obtenir ce qu'il aurait voulu. La photographie donne la possibilité de cette approche professionnelle et efficace. C'est celle que j'ai apprise à l'Ecole Nationale Louis Lumière et que je pratique encore parfois, quoique de moins en moins. Une autre voie consiste à utiliser la technique à contre-emploi, en la détournant négligemment, pour voir ce que ça fait, pour éprouver les limites du voir et de la représentation, une approche qui se trouve désormais dans l'air du temps, celui de la post-photographie. Le ratage fait alors partie du jeu, et les photos ratées sont souvent les plus excitantes. La technique photographique est particulièrement propice à cette manière de travailler, car comme le montre Vilém Flusser dans *Pour une philosophie de la photographie*<sup>2</sup>, la pratique photographique n'est pas de l'ordre du faire mais de l'agir, l'appareil photographique est une *black box* dont l'opérateur ne peut que moduler l'*input* pour en recevoir l'*output*. L'opérateur photographe ne travaille pas directement le matériau photographique, mais il module ce qui entre dans la camera obscura pour recevoir ce que la machine photographique donnera selon ce pour quoi elle a été conçue. Si on joue à modifier l'*input*, c'est-à-dire la quantité et la qualité de la lumière qui entre dans l'appareil, l'*output*, c'est-à-dire l'image obtenue, sera sensiblement différent de ce que l'appareil est censé rendre. L'histoire de la création photographique est jalonnée de ces désobéissances au système construit par l'industrie. Ainsi dans *Fautographie, petite histoire de l'erreur*

*photographique*<sup>3</sup>, Clément Chéroux détaille quelques chapitres de manuels de bon usage de la photographie destinés aux photographes amateurs et montre comment les artistes ont pu s'en affranchir. Il est ainsi déconseillé de photographier à contrejour, car la lumière frappant l'objectif produit du *flare*, c'est-à-dire des réflexions désordonnées dans les lentilles et le diaphragme de l'objectif photographique. L'effet en est une multiplication des artefacts accompagnée d'une désaturation des couleurs des sujets qui finissent par se dissoudre dans l'image.





Berlin, 1989

Görlitzer Park à Kreuzberg pendant l'été 1989, deux enfants m'ont demandé de leur tirer le portrait. Occupé à cette époque par les surexpositions et les contrejours, je me suis empressé de les garder entre moi et le soleil, ce qui les a rendus évanescents. L'image est donc un faux raté, puisque je cherchais ce *flare* envahissant que les manuels de photographie proscrivent.

« La lumière éclaire ; cela veut dire que la lumière se cache, c'est là son trait malicieux. La lumière éclaire : ce qui est éclairé se présente en une présence immédiate qui se découvre sans découvrir ce qui la manifeste. La lumière efface ses traces ; invisible, elle rend visible. » Ce passage de *L'entretien infini*<sup>4</sup> de Maurice Blanchot m'a longtemps animé. Je n'avais de cesse d'interroger ce mystère en pointant mon appareil photo vers le soleil. Voir repose sur un paradoxe. Pour voir, il faut que la lumière éclaire les choses. La lumière révèle les couleurs, les formes, mais ne se donne pas pour elle-même. L'image se construit sur la transparence, comme une fenêtre sur le monde, selon les lois de la perspective. On voit au loin, on ne voit pas la vitre pas plus que la surface de la photo. Si on cadre le soleil, ou en fort contrejour, la lumière brûle l'image, découvrant son degré zéro, le blanc. Armando Reverón (1889-1954), peintre vénézuélien venu en Europe se former à l'art de son temps, est retourné ensuite au Venezuela où il s'est établi en marge de la société sur la plage de Macuto inondée d'une lumière intense. Dans la cabane qu'il s'était construite, marqué par la peinture de Degas et de Cézanne, il s'est attaché à « voir la lumière » et à représenter cette expérience dans une série de toiles que l'historien de l'art Alfredo Boulton a qualifiée de période blanche de l'artiste. La lumière y est sublimée par du pigment blanc sur la toile brute marron laissée visible. Parfois, les éléments du paysage viennent en blanc sur le blanc préparatoire de la toile, les rendant peu discernables dans un aveuglement qu'on imagine maximal sous le soleil tropical. En photographie, ce ne sont pas les colorants ajoutés qui figurent la lumière figée par l'appareil,

mais leur absence. Le blanc est tout simplement le papier photographique non imprimé, la gélatine délavée, le vide d'information. On ne voit plus le monde, on ne voit plus que le support de la photographie. Comme en cartographie, le blanc du papier est le point de départ de l'image. En 2007, Philippe Vasset publiait *Un livre blanc*<sup>5</sup> où il relatait ses explorations des espaces laissés en blanc par les cartographes de l'IGN. Ces zones en réserve ne le sont pas pour cause d'incompétence ou d'oubli, mais elles sont la condition de possibilité de la représentation du territoire à l'échelle réduite, elles sont le point zéro de la cartographie. Si on prétendait tout représenter, on ne verrait plus rien car rien ne serait plus discernable. En photographie, le blanc est le rien sur lequel viennent s'ajouter les pigments qui construisent l'image et permettent de voir à travers comme par une fenêtre. Mais contrairement à la cartographie, le blanc uniforme n'y est pas nécessaire, on enseigne même en général comment l'éviter, un blanc sans modulations, sans informations, étant immédiatement perçu comme la résurgence du support nu. L'image brûlée par la lumière est un retour à la matérialité insignifiante du support. La vitre à travers laquelle on regardait le monde devient opaque comme un mur blanc. La source lumineuse se mue en trou occultant à l'intérieur de l'image.



Dunkerque, 2013

Les rayons du soleil pourtant voilé ont facilement saturé le capteur de mon smartphone de piètre qualité. Que voit-on ? Une tache de lumière, ou un trou parmi les pigments imprimés ? Le papier nu ? Et la plage ? On se croirait de nuit.

Au début des années soixante-dix, Nina Hagen démarrait une carrière de chanteuse pop à Berlin-Est, loin de l'icône punk qu'elle est devenue par la suite. En 1974, accompagnée du groupe Automobil, elle lançait sur les ondes de la République Démocratique Allemande une chanson qui allait devenir un grand succès aussi bien à l'Est qu'à l'Ouest, *Du hast den Farbfilm vergessen*<sup>6</sup> (Tu as oublié la pellicule couleur). J'en traduis ci-après les paroles :

Les argousiers étaient hauts sur la plage de Hiddensee  
Micha, mon Micha, et tout ça a fait si mal  
Que les lapins regardaient timides depuis leur terrier  
Ma peine a éclaté dans le bleu du ciel

Mon pied nu en colère a tapé le sable  
Et j'ai repoussé ta main de mon épaule  
Micha, mon Micha, et tout a fait si mal -  
Fais ça encore une fois, Micha, et je pars !

Tu as oublié la pellicule couleur, mon Michael !  
Maintenant personne ne croit combien c'était beau ici - ha ha !  
Tu as oublié la pellicule couleur, par mon âme  
Tout en bleu et blanc et vert et plus tard n'est plus vrai !

Maintenant je suis à nouveau chez toi et moi à la maison  
Et je choisis les photos pour l'album photo  
Moi en bikini et moi naturiste  
Moi effrontée en mini-jupe, le paysage est là aussi - oui !

Mais, comme c'est affreux, des larmes coulent brûlantes  
Le paysage et Nina et tout seulement en noir et blanc !  
Micha, mon Micha, et tout fait si mal -  
Fais ça encore une fois, Micha, et je pars !

Tu as oublié la pellicule couleur, mon Michael !  
Maintenant personne ne croit combien c'était beau ici - ha ha !  
Tu as oublié la pellicule couleur, par mon âme  
Tout en bleu et blanc et vert et plus tard n'est plus vrai !

Ainsi au-delà de la dimension politique qu'on a pu y voir, le gris symbolisant le monde terne de l'Est, et la couleur la séduction de l'Ouest, ce tube pose de manière enjouée le ratage toujours possible dans la pratique photographique. Il illustre aussi le débat qui a longtemps animé le monde de la photographie, entre les tenants de la couleur et ceux du noir et blanc. La couleur aurait été commerciale ou superficielle pour les uns, plus réaliste pour les autres, alors que le noir et blanc serait plus près de la vérité et moins trompeur, plus propice à un regard documentaire, ou plus indigent, on ne sait plus, on s'y perd tant les opinions vont dans tous les sens. Ces débats sont tombés en désuétude dès lors que les diffuseurs des photographies sont passés à la couleur et plus personne parmi les jeunes artistes ne vient relancer ces vieilles discussions qui importent peu. Reste la possibilité de l'erreur. On fait le choix de produire des images en couleur ou en noir et blanc, et en argentique, ce choix se fait au moment de la prise de vue. La surface sensible est déterminante dans le rendu de l'image, couleur ou noir et blanc, mais aussi grain fin ou apparent, film *hi tech* ou film périmé, et en numérique capteur pro ou de tout petit format gonflé par les processeurs de l'appareil. Le choix de travailler en *low tech* pour cultiver les accidents en recourant à des pellicules hors d'âge peut apporter des ravissements comme des déceptions. Un film trop vieux et mal conservé perd de sa sensibilité, génère des dominantes pour le meilleur ou pour le pire.



Pellicule Kodak périmée en 07/1995  
COLOUR DYES MAY IN TIME CHANGE  
LES COLORANTS PEUVENT SE MODIFIER A LA LONGUE  
FARBSTOFFE KÖNNEN SICH MIT DER ZEIT VERÄNDERN  
LOS COLORANTES PUEDEN CAMBIAR CON EL TIEMPO



Une fois les couleurs figées, l'image n'a que l'apparence de la pérennité. Le procédé chromogène allie en effet des éléments qui composent l'émulsion du film à d'autres qui sont présents dans le bain de développement. Le colorant est ainsi synthétisé lors d'une réaction chimique que la lumière ou le temps peuvent défaire. Le colorant s'en trouve alors altéré, et une dominante magenta, jaune ou cyan émerge avec le temps. Et le fabricant nous le dit en plusieurs langues sur les emballages de pellicules : « Les colorants peuvent se modifier à la longue ». Quand j'ai découvert cet avertissement accompagné du pictogramme qui indique que le film sensible doit être protégé de la lumière, je l'ai reconnu comme manifeste et résumé de mon travail photographique sur le no man's land de Berlin, opérant par là un raccourci entre surexposition et effacement graduel des couleurs. Les colorants de l'image argentique sont le résultat de l'inscription lumineuse associée à un processus chimique qui peut s'inverser. Et l'exposition à la lumière aggrave les dommages. Il faut de la lumière pour rendre visible, il en faut suffisamment pour voir confortablement, mais il n'en faut pas trop, car la lumière attaque l'image qu'elle a fait apparaître. De la même façon que l'excès de lumière éblouit et abîme les yeux, trop de lumière détruit l'image par dissolution des colorants qui la composent. Même un niveau de lumière acceptable pour les yeux dégrade l'image photographique en virant ses couleurs. En fait, les photographies ont besoin de l'obscurité pour survivre. On peut les regarder, mais pas trop, l'exposition affaiblit les images. Et si on les laisse à la lumière, elles n'en prennent pas l'éclat, elles deviennent grisâtres. Ni ombre obscure, ni lumière éclatante.



Berlin, 1991

Cette photo prise dans le no man's land entre Berlin-Est et Berlin-Ouest a été surexposée à la prise de vue, puis scannée en réflexion. Le grain du carton qui sert de support est ainsi visible. Les couleurs sont telles qu'elles sont sorties après le développement standard, elles n'en demeurent pas moins étranges.

Quand le Mur de Berlin est tombé, j'habitais la partie ouest de la ville depuis quelques mois, et j'ai commencé à m'intéresser à la dissolution de l'ancien no man's land dans le tissu urbain. La zone frontière était constituée de deux murs séparés par une bande de terre plus ou moins large érigée de miradors et parcourue par des soldats. Une fois les éléments de béton démontés, concassés et recyclés pour de nouveaux usages, l'espace laissé vacant est resté dans l'attente plus ou moins longue de projets urbains. Les rues reliant l'Est et l'Ouest ont été rétablies en premier. Le no man's land situé dans le centre de Berlin a été également comblé rapidement par de nouveaux bâtiments, la présence du Reichstag appelant la construction de la chancellerie, de ministères, d'ambassades, et de studios de télévision. Les zones périphériques sont souvent encore vides aujourd'hui, reconverties en parcs ou autres lieux de promenade, quelquefois abandonnées simplement aux herbes folles. J'ai parcouru ces espaces obstinément de 1990 à 2010 pour faire des photos. J'ai acheté pour cela un Pentacon 6 qui était l'appareil professionnel du bloc de l'Est, très bon marché à l'Ouest, dont la fabrication a été rapidement arrêtée après la chute du Mur, victime de la concurrence des appareils plus perfectionnés et moins chers. C'est un appareil rustique qui convenait parfaitement au projet, techniquement et symboliquement, et dont le format des vues, 6X6 centimètres, rendait possible quelques détournements. Les photos que je prenais en film inversible étaient systématiquement surexposées pour pouvoir être ensuite directement présentées sans faire de tirage, collées sur carton. Le projet était de collecter des traces des lieux en une sorte de mémorial forcément fragile

à cause de la nature du matériau, les colorants pouvant se modifier à la longue, un mémorial absurde qui semblait devoir s'effacer, une sorte de vanité. Le projet balançait ainsi entre désir obsessionnel de garder des traces du lieu en train de disparaître, et fatalité de voir un jour à leur tour les images s'évanouir. Plus tard, les ratés du mécanisme d'entraînement de la pellicule dans l'appareil photo m'ont donné l'occasion de réaliser des pseudo panoramiques composés des carrés des images qui se chevauchaient. L'exercice incertain consistait alors à imaginer ce que les assemblages pourraient produire, pour les découvrir ensuite après le développement, déçu ou enchanté.



Consécutivement à une occlusion de la veine centrale rétinienne, une tache est apparue dans le centre du champ de vision de mon œil gauche. Elle avait la forme d'un ménisque de couleur gris uniforme, et a fait place après quelques jours à un voile qui donnait un flou rugueux aux choses. Après traitement, le monde est de nouveau net pour moi, quoique sujet à certaines déformations : les lignes vues par mon œil gauche ne sont plus rectilignes mais semblent être tracées par une main tremblante, alors que celles observées par mon œil droit conservent leur rectitude.

L'appareil de vision dans sa simplicité enfantine peut aussi s'enrayer. Que la caméra s'ouvre dans le sac, alors le film n'est plus protégé par l'obscurité de la chambre noire et il se voile. L'image qui en résulte n'a plus à voir avec la transparence de l'image photographique, mais avec l'opacité de sa surface. Que le capteur prenne un coup et les images qu'il produit alors deviennent aberrantes, des *glitches*, réseaux de pixels colorés, irisations où on aperçoit parfois encore au loin quelques formes, des ombres du monde. Et de la même manière, il suffit qu'une toute petite veine tout au fond de l'œil se trouve bouchée par un minuscule caillot de sang et la vue se brouille, trouée par cette tache qui ne voit plus, parcelle de rétine sans irrigation, incapable de transmettre les informations photoniques. Cela m'est arrivé le 15 novembre 2012 à Dunkerque alors que j'étais occupé à monter les lumières d'un plateau de prises de vues. La tache avait l'allure d'une de ces images rémanentes qui perdurent quand on a regardé un peu trop longtemps le soleil ou le filament d'une ampoule, une image familière donc, tant nous sommes habitués à ces moments d'aveuglement passagers. Mais cette fois-là, la tache aveugle a perduré et s'est muée en brouillage généralisé nécessitant une intervention dans un cadre hospitalier. La rétine restaurée remplit depuis sa fonction, juste altérée par quelques cicatrices qui viennent judicieusement rappeler que ce qu'on voit du monde est constitué d'images sujettes aux ratages.



Lisbonne, 2014

L'appareil chargé mal calé dans le sac s'est accidentellement ouvert, un rai de lumière a brûlé une partie de l'image, ce qui ajoute un objet au paysage et donne finalement plus d'intérêt à cette photographie banale.

Si la technologie développée par l'industrie photographique fait en sorte que rater une photo devient de plus en plus difficile, il est tentant de revenir aux procédés anciens, et nombreux sont les artistes d'aujourd'hui qui ont fait ce choix afin de garder la possibilité de l'imprévu en même temps que les qualités intrinsèques de l'analogique. L'appareil photo à sténopé est l'ancêtre de tous les appareils photo puisqu'il suffit d'une simple boîte noire percée d'un trou d'épingle et d'une surface sensible pour fixer l'image qui se forme à l'intérieur. Les temps de pose nécessaires sont de quelques secondes à quelques minutes selon l'intensité lumineuse ambiante. Les images obtenues présentent un léger flou de diffraction et éventuellement un flou de bougé si les sujets photographiés se déplacent ou si l'opérateur n'est pas stable. C'est pour ce flou que j'ai choisi cette technologie archaïque, afin d'aller au-delà d'une représentation de style documentaire pour les paysages urbains que je souhaitais réaliser à Lisbonne (2008-2018), puis Dunkerque (2020), Taipei (2020) et d'autres villes portuaires. Le point de départ de ce projet est l'air maritime de Lisbonne qui donne une lumière si particulière à l'horizon, invitant à se projeter au-delà, non sans rappeler l'épopée des navigateurs portugais du XV<sup>e</sup> siècle qui a marqué le coup d'envoi du processus de mondialisation. Les autres lieux d'ancrage sont à leur tour des attrape-rêves qui renvoient à d'autres espaces de l'autre côté de la mer. Etre là et rêver d'ailleurs.





Lisbonne, 2018

Après le marché, le sol était jonché d'emballages en plastique formant une couche brillante qui promettait une photo spectaculaire. Malheureusement, j'avais été téméraire en chargeant l'appareil d'une pellicule périmée achetée en ligne, trop vieille ou mal conservée. L'image enregistrée en a été dégradée et je l'avais mise au rencart des photos ratées jusqu'à ce que je la retrouve. Avec son charme un peu triste, elle conserve pour moi la lueur d'un regret de photographie.

Il peut aussi arriver que rien ne soit enregistré. On peut avoir oublié la pellicule à la maison. Cela m'est arrivé jeune photographe alors que je devais reproduire la collection de peintures d'un ancien ministre pour illustrer le travail universitaire d'un ami devenu depuis un grand historien de l'art. Compréhensif ou fatigué, il m'a laissé revenir l'après-midi suivant pour reprendre les prises de vues. La pellicule peut avoir été mal installée dans l'appareil, tous les photographes de l'argentique ont fait cette expérience qu'Hervé Guibert décrit si bien dans *L'image fantôme*<sup>7</sup>. Le traitement du film peut aussi rater, occasionnant des dommages irréversibles effaçant les images. La sècheuse utilisée en fin de processus aurait ainsi fait fondre la gélatine des pellicules ramenées du débarquement de juin 1944 en Normandie par Robert Capa au péril de sa vie. Seules quelques images ont pu être sauvées. De nos jours, la carte mémoire de l'appareil photo peut ne plus être reconnue ou être malencontreusement formatée dans un geste rapide et définitif. Cela m'est aussi arrivé. L'aveuglement est alors complet. Les images qu'on croyait avoir prises sont plongées dans les limbes de notre mémoire, loin de toute possibilité d'observation consciente, seulement transmissibles à autrui par une fastidieuse et incomplète description<sup>8</sup>, des images idéales en quelque sorte qui restent dans nos mémoires comme un Graal iconique.

Ainsi l'appareil photo peut être utilisé a contrario du mode d'emploi et produire des images différentes de celles attendues. Et on peut pousser le matériel jusqu'à risquer la casse. Les fichiers numériques se corrompent aussi parfois, certains opérateurs vont jusqu'à utiliser des générateurs de *glitch* pour obtenir artificiellement des images aux formes et couleurs psychédéliques. Les tirages sur papier peuvent ensuite se dégrader chimiquement, sous l'effet de la lumière ou d'une fuite d'eau. Le pourrissement et la dilution sont photogéniques. Plus loin dans la chaîne de diffusion des images, le passage par l'imprimerie est aussi une cause de dépit récurrent pour les photographes. On peut cependant voir les défauts d'impression comme une source inépuisable d'enrichissement des images : trames grossières, photogravures imprécises, décalages lors des passages des différentes couleurs, encres qui bavent, taches... Pour finir, la circulation des images au travers des écrans d'ordinateurs apporte son lot de distorsions, que cela provienne de défauts de la bande passante ou de compression des images trop appuyée. Les artistes se sont depuis toujours emparés de ces dérives, car en principe tout peut être détourné.



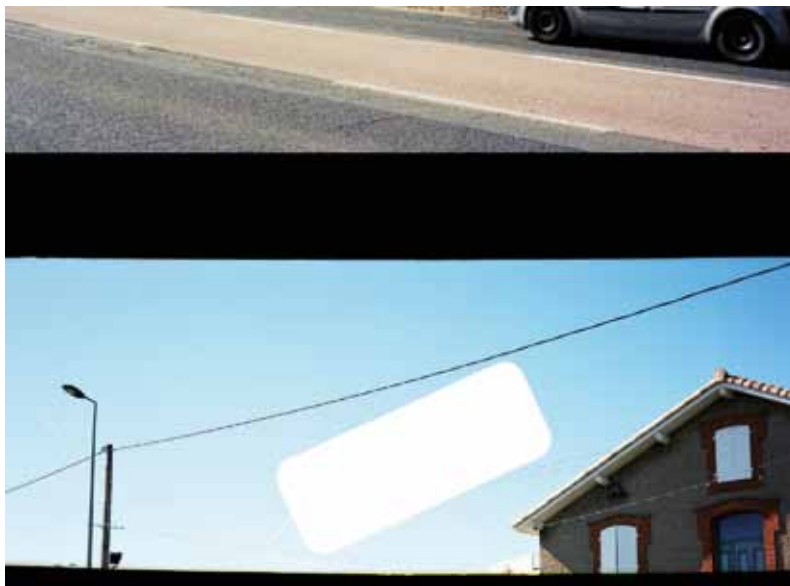
Berlin, août 1989. Le doigt dans l'œil.

Pris de frénésie d'expérimentations, je laissais entrer la lumière dans l'appareil pour voiler le film, parfois en retirant l'objectif de mon Nikon, ou en pressant mon doigt sur l'acétate de manière à insoler aussi les perforations. Un jour, les lamelles de l'obturateur se sont refermées sur moi. Appareil hors d'usage.



Berlin, 1990

Avec le Pentacon 6, je m'ingéniais à prendre une vue supplémentaire aux douze prévues. La treizième photo présentait souvent quelques ajouts du laboratoire de développement : autocollant d'identification du film, trace des griffes de transfert...



Castres, 2018

Avec le Fujifilm GS645, il n'est pas possible de prendre une vue de plus. On peut en revanche en prendre une de moins si le transport du film se dérègle. La dernière image se trouve alors tronquée, et le scanner automatique du laboratoire ne sait plus très bien ce qu'il faut faire.



Bruxelles, 2006

Au marché aux puces dans le quartier des Marolles, on peut trouver son bonheur à bon compte : bandes dessinées vintage, téléphones à cadran en parfait état de marche, statuettes et bibelots anciens dont on imagine l'itinéraire de l'intérieur bourgeois qu'ils ont pu agrémenter jusqu'à la dispersion après décès du propriétaire. Quelle a été ma joie de trouver une caméra Super 8 Bauer pour 5 € ! Même après transfert en vidéo, l'image Super 8 palpite encore. Le sautilllement de la projection, le grain, les rayures, les collures, et même les poussières, tout concourt à restituer la vision vacillante d'un monde chancelant.





Lisbonne, 2010

Pour faire de l'ombre à l'appareil photo et éviter un contrejour, il est pratique d'utiliser sa main à défaut de réflecteur, quitte à la retrouver parfois dans le champ.



Taipei, 2020

Sans pare-soleil les rayons lumineux entrent directement dans l'appareil. C'est un effet séduisant classique en photo comme au cinéma. On le voit même dans les films d'animation.



Paris, 2010

Un temps de pose suffisamment long ne permet pas de saisir les objets en mouvement. Ici, les véhicules ont disparu si bien qu'on pourrait croire le boulevard périphérique désert si on ne prenait garde aux traînées qui trahissent leur passage rapide.



Nanterre, 2011

L'appareil photo est posé à même le sol sans possibilité de voir l'image dans le viseur. La photo est prise à *vista de nas* (vue de nez), en tentant d'imaginer ce que le sténopé pourrait voir.



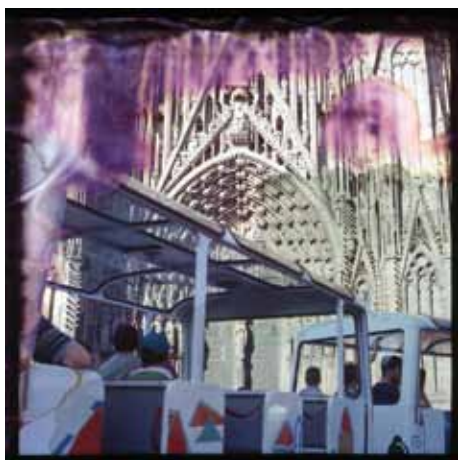
Dunkerque, 2020

Le trépied mal assuré dans le sable n'a pas offert la stabilité nécessaire à une netteté optimale, alors que le temps de pose était d'une vingtaine de secondes.



Castres, 2014

Mon nouveau téléphone promettait une bonne résolution d'image, mais j'étais étonné par le bleu qui baignait les photos. La balance des blancs automatique semblait ne pas fonctionner et je m'en étais accommodé, jusqu'à ce que je remarque un plastique de protection masquant la lentille de prise de vue.



Strasbourg, 2000

Une fuite d'eau a silencieusement imprégné mes boîtes d'archives. Ce n'est pas la première fois, mais les dommages ont été cette fois-ci plus importants. Quand je m'en suis aperçu, plusieurs cartons étaient imbibés, et l'émulsion des pellicules avaient commencé à se dissoudre, les images à disparaître.

## Notes

1- Henri Michaux, *Passages*, Paris, Gallimard, 1951

2- Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, Paris, Circée, 1996 [*Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen, European Photography, 1983]

3- Clément Chéroux, *Fautographie, petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée, Yellow Now, 2003

4- Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969

5- Philippe Vasset, *Un livre blanc*, Paris, Fayard, 2007

6- *Du hast den Farbfilm vergessen*

Nina Hagen & Gruppe Automobil, 1974

Texte : Kurt Demmler. Musique : Michael Heubach

Hoch stand der Sanddorn am Strand von Hiddensee  
Micha, mein Micha, und alles tat so weh  
Dass die Kaninchen scheu schauten aus dem Bau  
So laut entlud sich mein Leid in's Himmelblau!

So böse stampfte mein nackter Fuß den Sand  
Und schlug ich von meiner Schulter deine Hand  
Micha, mein Micha, und alles tat so weh –  
Tu das noch einmal, Micha, und ich geh!

Du hast den Farbfilm vergessen, mein Michael!  
Nun glaubt uns kein Mensch, wie schön's hier war – ha ha!  
Du hast den Farbfilm vergessen, bei meiner Seel'  
Alles blau und weiß und grün und später nicht mehr wahr!

Du hast den Farbfilm vergessen, bei meiner Seel'  
Alles blau und weiß und grün und später nicht mehr wahr!



Nun sitz' ich wieder bei dir und mir zu Haus'  
Und such' die Fotos für's Fotoalbum aus  
Ich im Bikini und ich am FKK  
Ich frech im Mini, Landschaft ist auch da – ja!

Aber, wie schrecklich, die Tränen kullern heiß  
Landschaft und Nina und alles nur schwarzweiß!  
Micha, mein Micha, und alles tut so weh –  
Tu das noch einmal, Micha, und ich geh!

Du hast den Farbfilm vergessen, mein Michael!  
Nun glaubt uns kein Mensch, wie schön's hier war – ha ha!  
Du hast den Farbfilm vergessen, bei meiner Seel'  
Alles blau und weiß und grün und später nicht mehr wahr!

Du hast den Farbfilm vergessen, bei meiner Seel'  
Alles blau und weiß und grün und später nicht mehr wahr!

7- Hervé Guibert, *L'image fantôme*, Paris, Editions de Minuit, 1981

8- « J'essayais maintenant de tirer de ma mémoire d'autres  
« instantanés », notamment des instantanés qu'elle avait prise  
à Venise, mais rien que ce mot me la rendait aussi ennuyeuse  
qu'une exposition de photographies, et je ne me sentais pas plus  
de goût, plus de talent, pour décrire maintenant ce que j'avais vu  
autrefois, qu'hier ce que j'observais d'un œil minutieux et morne, au  
moment même. »

Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1927

Le ratage en principe  
Photographies, texte & maquette :  
© 2020 Jean Claude Mouton

[www.jeanclaudemouton.eu](http://www.jeanclaudemouton.eu)