

# Retoucher ses photos ?

(Ce texte reste ouvert à la réécriture, l'actuelle version est datée du 7 juin 2022)

## Introduction

### La prise de vue comme intervention

- 1) Prise de vue, tirage et trucage dans la pratique argentique
  - La tradition argentique du tirage
  - Les trucages à l'époque du film
- 2) La technique numérique héritière de la tradition argentique
  - Le développement
  - L'optimisation du fichier
  - La retouche et le sens de l'image
- 3) Une affaire de sémiologie
- 4) Quand la retouche fâche
- 5) Pourquoi cadrer et ne pas recadrer ?
- 6) Le mythe de la vérité
- 7) Effractions et dessaisissements, un peu de philosophie
- 8) Qu'en est-il de ma propre pratique

## Introduction

Certaines personnes s'inquiètent de savoir si je retouche mes photos. «Est-ce que tu triches?» me demandent ces crudivores du réel. Leur question relève à mes yeux d'une inquiétude obscène, d'un désir voyeuriste qui rabaisse la photographie au geste de l'entomologiste épinglant sa proie dans une petite boîte. Peut-on seulement répondre à de tels dévots du réalisme le plus plat, dont la question-même montre le manque de disposition à l'égard de toute leçon, qu'elle soit technique, historique ou esthétique ?

Quand un peintre de paysage distribue ses personnages, habille son ciel, dresse son décor, on ne dit pas qu'il ment. De même, lorsqu'un photographe de paysage se constitue une «banque de ciels» – comme le faisait déjà Gustave Le Gray en 1857 (notamment pour sa photographie *La Grande Vague*) –, ne fait-il pas comme le peintre avec ses croquis ? Il *construit* son tableau.

Aussi exaspérante que soit donc l'inquiétude mal placée de mes interlocuteurs, il m'est arrivé néanmoins, en de rares occasions, de leur montrer le fichier brut, puis mon image optimisée, et de provoquer ainsi leur stupéfaction : généralement l'image travaillée ressemble davantage à la réalité *attendue* que le fichier brut. Le fichier brut leur paraît anormalement terne et sombre, et il comporte des dominantes colorimétriques irréelles, souvent du magenta, parfois du violet. Quelques fois la différence entre le fichier brut et le fichier travaillé est faible, d'autres fois, elle est flagrante. Mais quelle que soit cette différence, l'image retravaillée semble plus intéressante, plus vivante ou plus touchante que sa version brute (sauf quand j'échoue, et il s'agit alors de maladresse plus que de trahison). Bien loin de paraître une infidélité au sujet, c'est la version travaillée qui finalement convainc le mieux les suspicieux qui m'interrogent, ou pour le moins une partie d'entre eux qui se rendent compte, s'ils sont sensibles, que le réel dans sa crudité, ce n'est pas toujours intéressant.

Le plus étrange, c'est que ce ne sont pas seulement les béotiens qui se méfient de la retouche. Un certain nombre de professionnels, parfois célèbres, et quelquefois que

j'admire, prônent une pratique photographique sans traitement (et/ou sans recadrage, lequel est lui-même un traitement). Malgré toute ma sympathie pour leur talent, je vois dans cette naïve revendication un fétichisme de la supposée réalité, un naturalisme prosaïque, bref, une vulgarité.

Mais que s'imaginent-ils donc? que Photoshop a du talent? ou mauvais goût, ce qui revient au même? S'imaginent-ils le photographe destitué de la paternité de ses photographies, quand il recourt à Photoshop? Au lieu de se demander si la photographie est bonne ou mauvaise, nos étranges esthètes se demandent si elle est vraie ou fausse. Quel étonnant dérapage. Ils ont quitté l'esthétique pour la police scientifique. Eh bien! nous allons les suivre, au moins pour un temps, et tâcher de cerner d'un peu plus près quel est ce rapport entre photographie et vérité.

### **La prise de vue comme intervention**

Avant même de prendre une photographie, l'intention de photographier met déjà en perspective notre relation à ce que nous allons photographier. Quand un reporter de guerre arrive sur le terrain avec son badge et son matériel, ne me faites pas croire que les soldats continuent à se comporter comme s'il n'était pas là. Nous vivons à l'âge de la spectacularisation du monde annoncée par Guy Debord (*La société du spectacle*, 1967) et *l'œil qui regarde induit bien souvent ce dont il croit n'être que le témoin*. Le photographe devrait être plus attentif à la polysémie du terme «déclencher». Même une caméra de surveillance n'est pas «objective»: pourquoi l'a-t-on placée là? On a vu des passages à l'acte stimulés par la présence de caméras, provoqués par elles comme on provoque en duel.

Comme le remarquait Roland Barthes, «l'organe du Photographe, ce n'est pas l'œil [...] c'est le doigt»<sup>1</sup>, celui qui actionne le *déclencheur*. Le photographe n'est pas un simple spectateur, c'est un opérateur.

Olivier Föllmi est un magicien du portrait. Lorsqu'il arrive dans un village, dans une tribu, dans une communauté, au lieu de sauter sur les gens avec son appareil photo, il commence par se faire apprivoiser. Il s'imprègne, s'acclimate, fait provision d'observations. Il est ainsi témoin de scènes qu'il n'aurait pas pu apercevoir autrement que dans la discrétion. On ne peut pas tout photographier «à la sauvette». C'est ensuite qu'intervient l'art de la reconstitution. Il se fait metteur en scène (c'est ce qu'il raconte dans une conférence à laquelle j'ai assisté). Je considère cette démarche un peu comme celle d'un enquêteur. Quand des inspecteurs reconstituent la scène d'un crime en invitant les protagonistes à rejouer ce qu'ils disent avoir fait ou vécu, ils espèrent provoquer un phénomène de révélation. Par comparaison, quand le photographe fait rejouer une scène, ce qu'il essaie de provoquer, ça peut être un gain de savoir s'il est documentariste, ça peut être une éclosion poétique s'il est artiste. Rejouer le réel c'est le faire accoucher.

Après la décision initiale de photographier, les actions sélectives que sont le choix du point de vue puis le cadrage, sont à leur tour fortement interventionnistes. Je me souviens de cette image d'un policier blanc courant derrière un noir, puis d'une autre photo au cadrage plus large montrant le policier blanc et le noir courant tous deux derrière un troisième larron, la légende expliquant que le noir est aussi policier, mais en civil.

---

1. Roland Barthes, *La chambre claire*, Gallimard, Seuil, 1980, p. 32.

Grâce à ce cadrage, notre réflexe interprétatif face à la première image se trouve remis en cause. Nous croyions ce premier cadrage descriptif, nous le découvrons dans toute sa suggestivité. *Le cadrage est une mise en récit*. Si le peintre condense, le photographe découpe, il taille dans ce qu'il voit. Son extraction est une intervention. Cadrer, c'est sélectionner et mettre en forme. Souvent le photographe a vu ce que d'autres personnes présentes n'avaient pas perçu. Cadrer c'est pointer, et c'est organiser ce que l'on pointe. Nombreux sont les magazines de photographie à se pencher sur la planche de contact d'où fut sélectionnée une photographie célèbre. Et ce qui était flagrant à l'époque de l'argentique l'est encore à l'époque du numérique : le photographe multiplie les « essais », et parmi ces tâtonnements une image émerge, qui semble meilleure que les autres. Qu'est-ce donc qui différencie la photographie élue de celles qui sont refusées au sein d'une même séquence ? Peut-être peut-on dire que les photographies refusées sont celles qui se sont contentées de reproduire le réel, alors que la photographie élue a ajouté quelque chose au réel, un ajout qui est de l'ordre du regard.

Toute la réflexion de Maurice Merleau-Ponty sur l'invisible part de ce constat que la vision est discriminante. Porter son attention sur quelque chose, c'est masquer d'autres aspects du visible. Certaines illusions d'optique comme le canard-lapin<sup>2</sup> témoignent de façon pédagogique de ce phénomène constant (en scrutant cette figure composite, quand on trouve le lapin, on perd de vue le canard et inversement). Le visible n'est possible que sur ce fond d'invisibilité.

Avant de déclencher, le photographe modifie encore l'image à venir par un certain nombre d'accessoires et de techniques. Il peut utiliser un flash ou des éclairages de studio, un filtre polarisant, un objectif à bascule et décentrement (pour déplacer l'axe de mise au point ou pour redresser les perspectives). Quand il ouvre son diaphragme au maximum pour flouter l'arrière-plan, quand il choisit un temps de pose ultra-court pour geler un corps en mouvement, il exploite les ressources d'un organe de vision différent de notre œil. Rien de tout cela n'est neutre. Et que dire d'une image en noir et blanc alors que notre organe de vision restitue le monde en couleurs ?

Que les ennemis de la retouche m'expliquent pourquoi ils considèrent comme légitime et fidèle (vocabulaire de marieur) une photographie en noir et blanc, découpée dans un rectangle, comprenant des zones floues, des perspectives redressées, et représentant un objet arrêté dans le ciel dans une sorte de lévitation contraire aux lois de la gravité. Où commence l'intervention adultérine du photographe ? Réponse : il n'y a pas de seuil, la photographie *est* une intervention.

## 1

### Prise de vue, tirage et trucage dans la pratique argentique

#### **La tradition argentique du tirage**

Sans parler des procédés alternatifs (comme le polaroid) ou anciens (comme le collodion humide), la tradition argentique nous a habitué à deux phases : le *développement* du film, puis le *tirage* du négatif sur un papier photo. Si le développement du film donne peu de latitude à interprétation (sauf dans la pratique dite expérimentale), le tirage quant à lui

---

2. Cf. E. H. Gombrich, *L'art et l'illusion*, Gallimard, première édition anglaise 1960.

permet tout un art. Nombre de grands photographes, quand ils ne font pas ce travail eux-mêmes, ont leurs tireurs attitrés – dont certains sont célèbres. Tirer une photographie, c'est interpréter le négatif comme un musicien interprète une partition. C'est en partie pour cette raison qu'un tirage d'art est numéroté et signé.

Il faut savoir qu'un film négatif a la capacité d'enregistrer un écart de contraste bien plus grand que ne peut le restituer un papier photo. Pour contrecarrer cette perte, pour exploiter le potentiel du négatif et enrichir le tirage, il faut trouver des astuces. On choisit donc le contraste du papier et on module la densité de l'image, zone par zone. Dans la chambre noire, avec ses mains ou de petites palettes appelées badines, on fait de l'ombre, on empêche la lumière de l'agrandisseur d'atteindre uniformément toute la surface du papier. C'est ce qu'on appelle le « maquillage ». On fait « monter » un ciel pour protéger le modelé dans le blanc des nuages. À l'opposé, on récupère de la matière dans les ombres pour éviter qu'elles ne soient « enterrées ». On donne de la lumière ici, on en retient là. Peu à peu l'image prend vie. Ansel Adams (inventeur du *Zone System*) fut l'un des grands maîtres de cet art du tirage. Si vous lui téléphonez dans sa tombe et que vous lui dites avec fierté que vos photographies ne sont pas travaillées, vous allez le faire hurler de rire. L'interprétation tonale d'un tirage va déterminer son atmosphère : douce ou contrastée, claire ou sombre, dramatique, onirique, crue... Il suffit d'un traitement sombre pour masquer dans l'ombre certains détails gênants. Comment se fait-il que ces interprétations soient mieux acceptées par nos naturalistes lorsqu'elle concerne la photographie en noir et blanc plutôt qu'en couleur ? Est-ce une forme de mythologie conservatrice ?

### **Les truquages à l'époque du film**

Historiquement, l'art du tirage a, dès les origines, connu ses jeux de dupes, ses illusions, ses fantaisies : surimpressions, effacement de détails au pinceau, jeux de la chimie et de l'optique. Ainsi pouvait-on placer une tête de minotaure sur un corps de femme nue, créer des montages surréalistes ou comiques.

En politique, nombre d'enquêtes ont démontré par la suite comment la propagande et la désinformation avait trafiqué les photographies officielles d'hommes d'État dans les régimes totalitaires, en effaçant ici un personnage compromettant (Trotski à côté de Staline), ou en juxtaposant deux hommes qui ne s'étaient jamais rencontrés, suggérant des alliances factices ou complotant des compromissions. Cette pratique avait pour objectif de tromper le spectateur. Elle est l'ancêtre des retouches qui seront critiquées plus tard à l'ère du numérique.

## 2

### La technique numérique héritière de la tradition argentique

Aujourd'hui la technique numérique est héritière de ces savoirs développés dans la photographie argentique, et nous pouvons distinguer également les gestes et techniques qui correspondent au développement, au tirage et au trucage. Ces trois notions s'interpénètrent plus ou moins et on les rassemble sous le terme générique de « postproduction ».

### **Le développement**

Comme nous le savons tous, la perception visuelle n'est pas la même chez une mouche,

un boa, un escargot, un humain, un daltonien, un schizophrène, un homme ivre, un militaire équipé de lunettes de nuit, un capteur d'appareil photo, une caméra à rayons x, une échographie, et j'en passe. Ce ne sont pas les mêmes rayons qui sont perçus, ni dans les mêmes proportions, et ce ne sont pas les mêmes lectures qui en sont faites par le cerveau ou par le logiciel embarqué dans la machine. On l'oublie trop souvent, notre cerveau opère un traitement des données visuelles. Et ce qui nous semble «objectif» n'est rien d'autre que la reconstruction cohérente d'une logique informative conforme à l'expérience du récepteur. Par exemple, pour ce qu'il en est du contraste, un appareil numérique enregistre en gamma 1, donc avec un contraste constant dans les ombres, les lumières, et les gris moyens. L'œil humain possède un gamma proche de 2,2. Pour lui, les ombres et les lumières sont nettement moins contrastées que les gris moyens. Si le capteur d'un appareil photo se contentait de restituer telles quelles les informations enregistrées, l'image nous semblerait déformée. Pour qu'elle se rapproche un tant soit peu de notre perception visuelle, l'image du capteur doit être traitée. C'est pourquoi l'appareil photo comprend en son sein un programme informatique bourré d'algorithmes de traitement d'images, et ce qui s'affiche sur l'écran arrière du boîtier est une image déjà traitée, en l'occurrence une image en format jpeg, même si nous shootons en Raw (le Raw comporte davantage d'informations que celles que peut restituer l'écran).

Cette transformation en image des informations glanées par le capteur passe par trois phases: le dématricage, l'interprétation et le codage<sup>3</sup>. Dématricage, interprétation et codage permettent de construire une image qui puisse correspondre au mieux à ce que notre œil nous donne à voir de la réalité qui nous entoure. Au mieux? Pas tout à fait. Plutôt que de nous restituer une image vraisemblable, c'est une image flatteuse qui est élaborée par les fabricants. Les spécialistes en marketing se sont rendus compte que ce que nous aimons photographier, c'est en général avec l'intention de le magnifier. Voilà pourquoi le logiciel embarqué dans n'importe quel appareil photo va ajouter à l'image une saturation, un contraste et une netteté légèrement exagérés. Le langage grand public en vient ainsi à dire que tel appareil «fait de belles photos»! Cet «embellissement» n'est pas nouveau, déjà à l'époque de la pellicule, les chimistes s'ingéniaient à donner à leurs films une apparence flatteuse. Le film fétiche de bien des reporters, le Kodachrome 64, retira sa gloire de couleurs très particulières, séduisantes justement par manque de réalisme. Pour bien des photographes de paysages, c'est le Fuji Velvia, exagérément saturé, qui fit grande carrière.

Ces quelques remarques nous permettent de comprendre qu'une image prétendument brute est déjà passée par un certain nombre de traitements, et que ces traitements ne sont pas toujours ni subtils, ni judicieux. Devant son ordinateur, si on a du métier, on peut faire mieux.

### **L'optimisation du fichier**

Une photographie non optimisée est en général une mauvaise photo: hautes lumières grillées, ombres enterrées, dominantes colorimétriques non corrigées, aberrations chromatiques non corrigées, déséquilibre des saturations par couche colorimétrique ou par zone dans l'image, bruit numérique en haute sensibilité, poussières sur le capteur, vigne

---

3. Il faudrait tout un cours pour détailler la technologie de l'image numérique. Pour ma part, je retiendrai les trois ouvrages suivants: René Bouillot, *La pratique du reflex numérique*. Jean Delmas, *La gestion des couleurs pour les photographes*. Volker Gilbert, *Développer ses fichiers Raw*.

tage non corrigé, platitude de la distribution des lumières... Un fichier brut, ça regorge de défauts ! Tout refus *catégorique* d'optimisation revient à s'arrêter en chemin. Une photo non optimisée n'a pas la fraîcheur d'une esquisse, elle tient plutôt de l'avorton.

Si vous allez dans un labo numérique, vous faites imprimer votre jpeg, le résultat n'apporte pas forcément d'amélioration à votre fichier (il a déjà été traité dans l'appareil photo). Si par contre vous êtes un expert et que vous shootez en format Raw, alors vous vous retrouvez avec un fichier numérique qui contient beaucoup d'informations cachées que vous pouvez récupérer et exploiter. Les hautes lumières ne sont pas forcément grillées, les ombres pas définitivement enterrées, et si votre image semble terne, plate et sombre de prime abord, elle en a sous le pied. Le format Raw n'a pas été inventé pour qu'on en reste là, il est fait pour être traité. C'est pour cette raison qu'on le surnomme « négatif numérique » ou encore « image latente non développée ». Vous pouvez, comme sous l'agrandisseur de l'époque argentique, et même bien davantage encore, interpréter votre fichier, distribuer localement : densité, contraste, luminosité, saturation, température de couleur, dominances colorimétriques, accentuation de la netteté, flous, etc. C'est ce qu'on appelle *optimiser* son fichier. On parle aussi de *réglages sensitométriques*.

L'optimisation est un art qui permet une énorme liberté d'interprétation et les mauvais traitements sont fréquents : pour échapper au kitch il faut de l'œil et du savoir-faire. Moi-même, il m'arrive de regretter les réglages de telle ou telle photo que j'ai publiée, nous sommes perfectibles et c'est tant mieux.

En marge des réglages relativement réalistes, toute une tradition d'effets permet de faire entrer la photographie dans le domaine de l'art (la notion d'artifice est au cœur de l'histoire de l'art). Parmi les plus courantes, je pense aux techniques du *low-key* ou du *high-key*, à la conversion en Noir & Blanc, aux virages divers.

La tradition argentique profite des accidents-surprise du polaroid, exploite les procédés anciens comme la gomme bichromatée, le charbon, le collodion humide... Autant d'atmosphères surprenantes et émouvantes, faisant de la photographie un art de la transfiguration. Le tirage numérique hérite de ces traditions esthétiques, à cette différence qu'il est parfaitement reproductible. Pour certains, cette reproductibilité est un attentat à l'aura de l'œuvre unique, pour d'autres (tels Henri Cartier-Bresson ou Walter Benjamin) elle est une dédramatisation. Nous avons de la chance, entre les procédés originaux et les procédés de reproduction, nous pouvons choisir. La photographie argentique est encore très vivante chez les artistes. J'ai parlé de traditions, n'oublions pas les innovations, la porte reste ouverte.

### **La retouche et le sens de l'image**

Dans le jargon des spécialistes nous distinguons les réglages sensitométriques (dont nous venons de parler) et la retouche *transformative*, laquelle concerne les déformations, suppressions d'éléments ou incrustations. Il s'agira par exemple d'effacer une voiture dans un paysage sauvage, de mettre un arbre à la place, d'effacer des câbles dans le ciel, d'ajouter des personnages ou un élément narratif dans un décor, etc. Si les réglages sensitométriques se contentent généralement d'une interprétation stylistique, d'une épuration de la forme, la retouche transformative quant à elle opère – parfois, pas toujours – une *modification du sens* de l'image.

## Une affaire de sémiologie

Selon une approche naïve, un photoreporter scrupuleux se posera les questions suivantes : mes réglages et mes retouches ont-ils modifié le message de l'image ? Et si oui, l'ont-ils servi ou l'ont-ils trahi ?

Pourquoi cette approche est-elle naïve ? Parce qu'on ne peut « modifier » un message qu'à la condition que le message soit premier et la modification seconde, ce qui peut vaguement se concevoir en photographie de reportage abordée comme collecte de preuves, ou dans l'art conceptuel le plus pauvre, mais n'a aucun sens dans la plupart des pratiques qui sont elles-mêmes constitutives du sens, la publicité étant sur ce point aux antipodes du reportage, sauf quand le reportage est lui-même publicitaire.

D'autre part, dans la photographie poétique, la street-photography, la photographie d'architecture, le nu, les natures mortes... , le message de l'image est en général intraduisible, et s'il existe une sorte de vérité à respecter, il serait plus judicieux de parler de justesse que de vérité, celle qui répond à une « nécessité intérieure » comme disait Kandinsky, justesse de l'œuvre à naître et pas du tout vérité de type illustrative, justesse que l'on cherchera de façon intuitive, tâtonnante, au *feeling*.

Cette attention au « message » nous permet de comprendre que de simples réglages sensitométriques peuvent déjà modifier le sens de l'image (par exemple en dramatisant l'atmosphère dans un clair-obscur très théâtral, ou en éclairant une personne tout en laissant sa voisine dans l'ombre), tandis que certaines retouches transformatives n'ont fait que de le servir (effacer des objets parasites afin d'aller à l'essentiel).

Travailler ou ne pas travailler ses images aura donc des implications à la fois stylistiques et sémiologiques. Mais tout ne se joue pas à ce niveau-là. Il importe de prendre conscience que le style et le sens de l'image se décident à une bien plus large échelle, dans le choix de prendre ou ne pas prendre la photo, le choix de son point de vue, le choix d'une éventuelle mise en scène, le choix du cadrage, le choix de l'instant du déclenchement, le choix du matériel photographique, le choix de la destination de l'image, de son exposition, des commentaires ou non qui l'accompagnent, des conditions de sa réception, etc.

## Quand la retouche fâche

C'est en photographie de mode et de beauté que la retouche transformative est la plus pratiquée. Les exigences de la publicité érigent des constructions fantasmatiques en idéaux inatteignables que la consommation vient simuler, reconduire, frustrer et finalement consoler. Quand on efface l'acné des jeunes modèles, qu'on remonte leurs seins, qu'on allonge leurs jambes, qu'on resserre leur taille, qu'on efface les rides, agrandit les yeux, affine le nez, etc., le résultat est un être irréel qui fait de l'ombre aux femmes réelles. Pourtant le vice se situe en amont, car déjà le simple fait de choisir de très belles femmes (siliconées, retouchées ou non, qu'importe) pour faire vendre des voitures, des maisons, des voyages, des montres ou des bijoux, nous fait rentrer dans un discours machiste et matérialiste, éthiquement très contestable. On voit à cette remarque que ce n'est pas la retouche en soi mais bien le sens de l'image et son usage qui sont au centre de la réflexion.

Dans le domaine de la photographie de reportage, la revendication de fichiers non retouchés s'est répandue avec une exigence et des discours parfois déconcertants de candeur. N'y a-t-il pas animisme à croire que l'esprit du réel habite l'image brute ? Encore une fois, plutôt que de généraliser une suspicion à l'égard de la retouche, et d'elle seule, au lieu de s'intéresser à toutes les étapes de production du sens, c'est l'analyse sémiologique, au cas par cas, qui permet de trancher.

Il me vient en mémoire deux exemples que j'ai volontairement été péchés, non dans le domaine de la retouche, mais dans celui de la mise en scène : on est dans le montage, pas encore dans le photomontage, et pourtant ce sont les mêmes questions qui viennent. Ce petit détour me paraît éclairant.

Le premier exemple est celui du fameux « Baiser de l'Hôtel de Ville » photographiée par Doisneau. De nombreuses personnes ont été scandalisées d'apprendre que ce baiser n'avait pas été pris « à la sauvette », mais orchestré avec l'aide d'un couple de figurants. Pour d'autres admirateurs, il s'agit là d'un faux problème, même si dans un premier temps Doisneau s'est comporté en cachotier. Le résultat est superbe, le talent du photographe est évident, il nous montre avec force la puissance d'un élan de deux êtres l'un vers l'autre. Quant au paradoxe du comédien (le comédien doit-il vivre ce qu'il joue ou doit-il le feindre pour l'exprimer au mieux ?), cette question ne m'intéresse pas le moins du monde et je l'élide ; je suis photographe, pas comédien.

Mon deuxième exemple est celui de Robert Capa, qui paraît-il fait tomber cinq fois de suite son soldat républicain pour simuler la chute d'un homme sous les balles de l'adversaire. Cette image marquante de la guerre d'Espagne est-elle fausse ? En quoi est-elle fausse ? Est-ce la bonne question ? Je ne suis pas compétent pour répondre. Toujours est-il que face à de telles situations je préfère en retirer un savoir plutôt qu'un jugement, et je trouve important que les spécialistes en débattent, le débat étant souvent plus intéressant à mes yeux que la conclusion qu'on en tire.

En ce qui me concerne, les retouches qui me mettent le plus mal à l'aise figurent rarement sur l'axe vérité/mensonge. Elles concernent plutôt l'axe beau/laid, subtil/vulgaire. Ce changement de critère opère un déplacement radical de ce qu'on attend d'une photographie. C'est ce dont je parlerai au point six.

Pour terminer, il ne me paraît pas secondaire de remarquer que l'agressivité des censeurs me blesse bien plus sûrement que la maladresse des mauvais retoucheurs, maladresse dont je ne suis pas à l'abri moi-même, et que je corrige comme je peux quand je m'en aperçois, sans trop me blâmer.

## 5

### Pourquoi cadrer et ne pas recadrer ?

Il faut bien prendre conscience que le cadre de l'appareil photo est un emporte-pièce. Nous nous promenons avec un chablon, et ce chablon est différent si nous disposons du rapport 2/3 d'un boîtier reflex 24x36 mm, du rapport 3/4 d'un compact ou d'un smartphone (avec lesquels nos cadrages sont si peu précis), du rapport 1/1 d'un Moyen format 6x6 cm, du rapport 16/9 de nos téléviseurs et écrans d'ordinateur, ou encore du rapport panoramique

d'un Hasselblad Xpan 24x66 mm par exemple. Pourquoi donc ce chablon terriblement limitatif serait-il définitif? Pourquoi cette opération de cadrage serait-elle légitime au moment de la prise de vue et plus après? Selon quels critères?

Dans l'univers de la presse écrite, il est fréquent de recadrer les photographies pour les adapter aux contraintes de la mise en page des journaux, cela, souvent sans consulter les photographes. C'est cette désinvolture qui avait poussé Henri Cartier-Bresson à tirer ses négatifs avec un passe plus large afin de laisser paraître un filet noir autour de ses photos, témoin de toute absence de recadrage. C'était donc de sa part un geste historiquement motivé, à ne pas décontextualiser. À l'opposé, Doisneau a non seulement souvent recadré ses photos, mais il a également modifié ses recadrages tout au long de sa carrière, donnant ainsi plusieurs vies à la même image. Ça s'appelle de la souplesse et de la créativité.

D'un point de vue purement historique, le refus du recadrage par Cartier-Bresson fut une innovation, une innovation puriste qui dégénéra dans l'arbitraire et le ridicule en se généralisant. Les grands photographes du passé n'hésitaient pas à recadrer : Paul Strand, Ansel Adams, Walker Evans, Nadar, Boubat, André Kertész, Brassai, Robert Frank, Elliott Erwitt...<sup>4</sup>

Personnellement, il m'arrive de cadrer plus large parce que j'ai l'intention de redresser les perspectives en postproduction. Il m'arrive aussi de décider dès la prise de vue que mon image sera carrée alors que mon appareil est un 24/36. Mais souvent il me faut laisser dormir la photographie, parfois plusieurs années, et c'est avec un regard rafraîchi que je la revisite pour lui découvrir un nouveau cadrage qui en renforce la composition. La construction photographique est faite de préliminaires et d'expérimentations successives. L'instantané n'est qu'une fiction. Et si « l'instant décisif » pointe la tangente entre le sujet photographié et l'acte photographique, sa capture n'est pas sa vérité : « Je ne prends pas une photographie, je la construis » (Note de bas de page : cité par Julien Bolle dans *Réponses Photo* n° 346 – janvier-février 2022, p. 25) disait Arnold Newman pour expliquer le travail d'editing (la sélection d'une image au sein d'une séquence) et de recadrage.

Ceux qui fustigent les recadrages sont des fétichistes du premier jet. Ce sont des presse-boutons, pas des photographes.

## 6

### Le mythe de la vérité

On confond fréquemment réalité et vérité. La réalité est tangible tandis que la vérité ne concerne que les propositions, c'est la vérité de l'énonciation. Donc en photographie, la réalité est celle d'une empreinte photosensible tandis que la vérité concerne le discours produit sur cette empreinte. Que dit ce discours? «Ça a été»?<sup>5</sup> Pas forcément.

Au sujet de son livre *La prose du transsibérien*, un grand homme de presse avait demandé à Blaise Cendrars si c'était une œuvre d'imagination. Le poète répondit par cette phrase

---

4. La revue *Réponses Photo* n° 346 – janvier-février 2022 – consacre un important dossier sur le thème du recadrage dont la pratique fut constante tout au long de l'histoire de la photographie.

5. Roland Barthes, *La chambre claire*.

magnifique que je «retouche» à mon goût : *Peu importe que je l'aie pris ce train, pourvu que je vous l'aie fait prendre* (La véritable formulation aurait été paraît-il : « Qu'est-ce que ça peut bien te faire puisque je vous l'ai fait prendre à tous ? »). Déplaçons notre exemple dans le champ de la photographie : je possède un très beau livre du photographe Klavdij Sluban intitulé *Transsibériades*. Eh bien, je me contrefous de savoir si toutes les images de ce livre ont été prises de la fenêtre du dit train. Je me contrefous d'en connaître les coups de gomme ou de pinceau (vocabulaire de peintre, c'est volontaire). Son train, il me l'a fait prendre. Et quel voyage ! Si la photographie est un récit ou un poème, le traitement (photo)graphique procède de l'art de raconter.

D'une manière générale, la plupart des gens ont de la peine à imaginer que la photographie soit un système de représentation. Ils l'imaginent comme une fenêtre en prise directe sur le réel, et cette prise ils l'appellent «vérité». Alors plus on travaille son image, plus ils croient qu'on ment. Cet attendu vériste de la photographie me semble problématique à bien des égards.

L'honnêteté, la franchise, la sincérité, la droiture sont des vertus qui me sont chères. Oui, à condition qu'elles ne se donnent pas pour ce à quoi elles ne pourraient prétendre : la vérité toute nue, en personne. Il faut laisser du champ à ces merveilleuses tempérances que sont le doute raisonnable<sup>6</sup>, l'hésitation, la curiosité, l'étonnement, l'humour et surtout le sens du jeu.

Comme l'horizon, la vérité recule à mesure qu'on s'en approche. Notre légitime désir de vérité ne peut s'ouvrir que sur une *quête*, un processus de *dévoilement* (Heidegger), souvent partiel, provisoire et inachevé. C'est ce qui nous incite à nous détourner d'une vision statique des identités alors que tout est flux, transformation, ouverture, traversée. Dans un monde en devenir, la vérité n'est jamais acquise. Ce sont les religieux qui croient la posséder, on sait jusqu'où ça peut les mener quelques fois. Leur dieu Vérité est un dieu qui ne rit pas. Je me méfie des dévots, ils cachent un poignard dans leur dos.

Quant à la photographie, si elle disait du réel ce que nous savons déjà, elle ne serait pas vraie mais redondante, inconsistante parce que trop bavarde (j'y reviendrai). Rappelons-nous ce récit absurde de Jorge Luis Borges (Lewis Carroll l'avait fait avant lui) où des cartographes exigeants et idéalistes avaient conçu une carte tellement précise et parfaite qu'elle recouvrait la taille du territoire. Évidemment une telle carte était inutilisable : *ça n'a aucun intérêt de redoubler le réel*. Cette illusoire véracité n'est qu'une vérité de perroquet. Nombreux sont pourtant ceux qui attendent de la photographie une sorte de confirmation : ils veulent assigner le sens à résidence. Nous entrons alors dans le domaine des petites vérités plates et ordinaires, celles qui nous font dire que la vérité, c'est peu de chose. La platitude nous conduit à la question de la bêtise. Ce qui nous fait sortir de la bêtise, ce n'est pas la vérité, c'est le style (Flaubert ne disait pas autre chose). Suggestion scandaleuse par les temps qui courent, scandaleuse, subversive et rafraîchissante.

La rencontre de la philosophie et de la poésie provoque un choc qui est celui du vertige herméneutique face à l'intraduisible. Dans la poésie, les mots se tiennent debout. L'affaire de la poésie, ce n'est pas la vérité, c'est la justesse (j'emprunte cette idée à Barbara Cassin

---

6. Dans sa théorie de l'enquête, Charles Sanders Peirce critiquait les doutes gratuits et insistait, avant Wittgenstein, sur l'importance de ne douter qu'à condition d'avoir de bonnes raisons.

lisant René Char). Il ne s'agit pas de dire vrai mais de sonner juste. De même, c'est en termes de justesse que je préfère parler de photographie.

Évidemment, si je mets en doute la prétention de vérité, ce n'est pas pour excuser tout et n'importe quoi. On peut imaginer des images non retouchées, pleines d'accidents et de fraîcheur, d'imprévus et de surprises, qu'une retouche maladroite ferait taire et rentrer dans l'ordre du discours, ce qu'on appellera alors un cliché ou un stéréotype. À l'inverse, on peut aussi rencontrer des images portées par le talent de merveilleux peintres-photographes qui nous ouvrent un monde. Voilà pourquoi à mon avis, qu'elle soit talentueuse ou maladroite, la justification d'une retouche n'est pas une question de principe mais de circonstance : il faut contextualiser.

## 7

### Effractions et dessaisissements, un peu de philosophie

La photographie n'a jamais été objective, vraie ou neutre et elle ne pourra jamais l'être. L'objectivité, la vérité, la neutralité sont des concepts purs, des abstractions, des idéalités. Le réalisme, le naturalisme et leurs avatars ne sont pas en prise directe sur la réalité. Il y a toujours quelque détour.

Voici pour mémoire une évocation fragmentée et sans commentaires de quelques pavés philosophiques dans la mare du réalisme naïf :

Rappelons-nous le doute de Descartes. Rappelons-nous la leçon d'Emmanuel Kant : « La chose en soi est inconnaissable. » Rappelons-nous la provocation de Nietzsche : « Les faits n'existent pas, il n'y a que des interprétations. »<sup>7</sup> Rappelons-nous comment Maurice Merleau-Ponty, dans sa *Phénoménologie de la perception*, nous a montré à la suite de Husserl que la perception d'un objet est formatée par la connaissance préalable que nous en avons et par l'usage que nous pensons en faire. L'*intentionnalité* est constitutive de la perception. Rappelons-nous les psychologues de la « *Gestalt* », qui ont attiré notre attention sur le fait que chaque distinction entre figure et fond découpe dans le champ de perception ce que nous choisissons de reconnaître dans la masse des informations négligées. Rappelons-nous Jacques Lacan pour qui le réel, l'imaginaire et le symbolique sont intimement noués en nous de façon *indésintrieable*. Du côté de la science, rappelons-nous la thèse de falsifiabilité de Karl Popper : toute théorie n'est scientifique que dans la mesure où elle sera un jour réfutée – toute hypothèse doit pouvoir être mise à l'épreuve pour être scientifique.

Ces thèses parmi tant d'autres sont des pans entiers de philosophie qui nous arrachent à la croyance naïve en une réalité qui se donnerait telle quelle (quant au retour à la réalité opéré par Bergson, il ne fait pas l'économie des leçons qui précèdent).

J'en suis donc venu à considérer qu'il y a beaucoup plus d'honnêteté intellectuelle à assumer sa subjectivité et à préciser d'où l'on parle, qu'à prétendre à une objectivité illusoire. C'est pourquoi la photographie ne peut pas être autre chose qu'un regard.

---

7. Pour une réflexion approfondie sur le concept de vérité, je recommande le livre de Jacques Bouveresse, *Nietzsche contre Foucault*, 2016.

Que ce regard soit un commentaire sur le monde, un conditionnement scénographique, une critique, une éducation esthétique, une fantaisie poétique, ou encore une opération ludique..., dans tous les cas il y a production de sens et il y a matière sensible. La bonne question est celle de la justesse de ce sens ou de la puissance de ce sensible.

Un grand nombre d'entre nous sont devant la photographie comme l'était le merveilleux Roland Barthes à attendre de son enregistrement de nature indicielle une force de témoignage, un «avoir été là». N'oublions pas cependant qu'en écrivant *La chambre claire*, Barthes restait suspendu au portrait de sa mère. Pouvons-nous sérieusement réduire toutes les pratiques photographiques, dans leur immense diversité, à la thématique exclusive du portrait d'un être cher? Barthes lui-même, quand il s'intéresse au *punctum* (ce grain de réel qui me pointe au plus profond de ma subjectivité et qui me trouble sans que je puisse en comprendre les raisons) s'éloigne de la dimension monumentale de la photographie-témoignage.

Charles Dantzig<sup>8</sup> faisait à propos de la littérature sans style une remarque qui me semble tout à fait applicable à la photographie sans traitement: «Le récit pur est opposé à la littérature dans le sens où il rejette l'imagination. On appelle ça "réel". *Le "réel" est souvent l'excuse de la vulgarité.* Ce n'est jamais le réel des choses intellectuelles et fines, mais le réel de l'évidence et de la domination.» Les abonnés au réalisme n'aiment pas l'art.

L'intérêt, c'est de voir autrement. La retouche, quand elle est artistique, contribue à aménager cette altérité, elle crée un écart. L'art photographique, c'est l'art du décalage. Il s'agit de décaper la vulgarité du réel. Une photographie fidèle, réaliste, n'est autre qu'une photo souvenir, aussi plate que notre portrait sur notre carte d'identité.

Les toutes premières photographies de l'histoire ont pris place dans un imaginaire technoscientifique où, pour le grand public, l'expérimentation technicienne offrait une distraction de l'ordre du gadget. La ressemblance était à la fois ce qui fascinait et ce qui choquait. Pour s'arracher à la trivialité de la ressemblance, l'art photographique a dû inventer toute une scénographie. C'est ce que l'art de la postproduction poursuit aujourd'hui.

Voici une autre citation que j'ai cueillie chez Philippe Sollers<sup>9</sup>, et que je déplace comme une paire de lunettes pour regarder autrement certaines photographies: «Je crois que la fonction fondamentale de tout récit, c'est de raconter comment quelque chose est dans l'impasse, et comment malgré tout on trouve une solution. Pour s'évader, il faut produire un choc qui vise à traverser tous les murs... *La composition est donc l'effet d'une quantité d'effractions.*» (C'est moi qui souligne.) «Ce sont des propositions de dessaisissement. Détendez-vous! C'est pas si grave!»<sup>10</sup>

---

8. *Le Magazine Littéraire*, n° 541, mars 2014, p. 80.

9. Philippe Sollers, *Discours parfait*, p. 497 et 498.

10. *Ibid* p. 508.

## Qu'en est-il de ma propre pratique

Dès l'enfance, j'ai ressenti un grand besoin de beauté. En photographe, longtemps j'ai fouillé le monde pour y trouver des choses merveilleuses déjà présentes, reconnues ou attendant d'être découvertes. J'étais un cueilleur d'échantillons. Pourtant mes études aux Beaux-Arts m'ont apporté une culture picturale ouvrant mon appétit à autre chose qu'à des échantillons. J'ai lentement éduqué ma perception pour que celle-ci puisse dénicher dans ce que je vois des *leviers propices à ma fantaisie*. Aujourd'hui où j'écris ces lignes, la majorité de mes photographies me paraissent encore bien trop sages, impersonnelles, trop réalistes, beaucoup trop fidèles (d'autant que mes photographies les plus personnelles n'ont pas encore été publiées). Pourtant, peu à peu émergent des instants de grâce où je réussis à arracher à la simple vision quelque chose comme une transfiguration. C'est ce que je recherche. Quand je décide de m'arrêter pour photographier, ce n'est pas que le sujet me plaît en lui-même. Presque toujours, il me déçoit tel quel. La réalité n'est jamais très accueillante. Pas de quoi vouloir coller à cette poisse. Ce que je perçois, ou plus indistinctement ce que je devine, entre ma perception et l'inspiration encore trouble qui vient la brouiller, c'est que peut-être il y a dans ce que je vois quelque chose en puissance, qui n'est pas encore donné, qui est à provoquer, une *poétisation en germe*. L'objet ou le paysage que j'ai devant moi a quelque chose d'insatisfaisant dans ma perception directe qu'il me faut décanter. Je vais donc tourner autour de cet objet pour tâcher de trouver une perception différente, une perception qui me surprenne. Le choix du point de vue et l'artifice du cadrage jouent un rôle considérable dans le passage d'une simple vue à la création d'une vision. Ensuite, lors de l'optimisation du fichier, je vais – parfois – effacer des éléments parasites. En général, je retranche plutôt que d'ajouter, j'épure plutôt que d'inventer. En ce sens, ma pratique photographique reste très proche du reportage, et si l'image paraît spectaculaire ou fantaisiste, je me suis contenté d'en témoigner. Néanmoins, malgré le réalisme de mes photographies, il faut bien comprendre que ce que je tente de photographier n'est jamais autre chose que la photographie elle-même : je photographie pour voir ce que ça donne en photographie. Ce passage de l'échantillon au tableau tient à peu de choses. C'est un effet de bord, pas forcément spectaculaire, et que je me plais à comparer à la danse, ou au mot d'esprit. On fait un pas de côté, un déplacement (une métonymie), et ça produit de la jouissance. Si l'humoriste travaille ses gags, le photographe travaille ses photos. Pour qu'elles fassent mouche, il leur faut bien quelque torsion. La psychanalyse attire notre attention sur les ressorts rhétoriques de la métaphore et de la métonymie, la condensation et le déplacement. On les trouve dans le rêve, dans le lapsus, dans le mot d'esprit, dans la libre association et l'attention flottante. Et, bien évidemment, on les trouve dans l'art. Elles font partie des ressources dans lesquelles l'humain va puiser pour se donner du jeu. *Apprendre à vivre, c'est se donner du jeu.*

Jean-François Delhom