

N

É C

N U I T S
É C L E C T I Q U E S

U

L

E

C

I

T

I

Il existe autant de manières de photographier la nuit qu'il y a de photographes. Une diversité d'approches que nous vous proposons de découvrir à travers une balade. Une balade en images où les photographes nous entraînent dans des nuits étoilées, mystérieuses ou festives, des nuits d'amour ou d'angoisse, des nuits dans les villes ou en compagnie de lucioles... Une rêverie avec, en contrepoint, l'esquisse d'une possible histoire de la photographie de nuit.

21

TEXTE : MARIE ABELLE, DORIAN CHOTARD,
GWENAËLLE FLITI, OLIVIER GEYELIN, ÉRIC KARSENTY,
GAËLLE LENNON ET CAMILLE MOULONGUET

T

Q

U

E

S

S



DARREN ALMOND — PLEINE LUNE

« Ma petite amie m'avait emmené en vacances dans le sud de la France, à côté d'Aix-en-Provence, c'était la pleine lune. J'ai pensé que je pouvais peut-être prendre des photos à la lumière de la lune. Qu'avec un temps de pose de quinze minutes, cela pourrait donner quelque chose. Quand la planche-contact est revenue, il y avait cette image, c'était une image de jour, avec des couleurs surprenantes. Mais surtout il y avait cette lumière étrange que je n'arrivais pas à déterminer. Du fait de la rotation de la Lune, la source d'éclairage avait changé durant l'exposition, cela avait adouci toutes les ombres. C'est ce qui donne cette ambiance d'un autre monde. » Darren Almond, artiste conceptuel britannique né en 1971, raconte ainsi la photo à l'origine de ce travail qui s'étend sur plus de dix ans et qui conduit aujourd'hui à la publication du somptueux ouvrage *Fullmoon*, aux éditions Taschen. « Ça a commencé comme une quête romantique, et ça s'est transformé en concept contrôlé. Je me suis impliqué dans cette méditation de la pleine lune et dans l'acte de photographier. Ma vie a été fortement connectée au paysage, notamment à ce paysage de la nuit, loin de toute la pollution lumineuse que nous générons et qui nous entoure. Mon projet est une horloge mue par la lune. Ces prises de vue ne sont pas des snapshots, elles durent entre quinze minutes et deux heures. Ce qui laisse au paysage plus de temps pour s'exprimer. L'histoire de la lumière y est plus palpable, plus tangible. Vous ne pouvez pas fixer la lumière du soleil, la prendre en photo : les ombres sont très fortes, dures et agressives. Mais la lumière réfléchissante vous pousse à regarder au-delà, on peut voir plus loin à travers la nuit. »



ROGELIO BERNAL
ANDREO, POLIHALE
BEACH.

ROGELIO BERNAL ANDREO
— HAWAII CÉLESTE

« C'est au cours de vacances en famille sur l'île de Kauai qu'une nuit j'ai décidé d'explorer une plage isolée. La vue était si magnifique – et si différente de ce qu'on a l'habitude de voir sur les photos d'Hawaï –, que j'ai tout de suite voulu réaliser une série sur ces bouts de terre. Ce que je ressens dépend beaucoup du lieu, et les photos de paysages nocturnes que je prends aussi. Ce n'est pas la même chose d'être dans le parc national de Yosemite,

une nuit d'hiver, et sur une plage isolée à Hawaï, en été. Comme je suis souvent seul, j'éprouve toujours une sensation d'isolement et d'excitation à savoir que je suis la seule personne à prendre ce paysage en photo à ce moment-là. Je ne m'inquiète pas du style, j'essaie simplement de capturer la scène. » Le travail de Rogelio Bernal Andreo, astrophotographe né en 1969, est publié dans des revues internationales comme *National Geographic* et *Ciel et Espace*, diffusé dans de nombreux documentaires et reconnu par la Nasa. Sa dernière série réalisée sur les îles d'Hawaï fait l'objet d'un livre, *Hawai'i Nights*, et ses photographies sont à l'origine de la création des Photo Nightscape Awards.

THIERRY COHEN — NUITS ÉTOILÉES

Depuis 2010, Thierry Cohen éteint les villes artificiellement, puis les éclaire avec la Voie lactée. Un ciel rendu invisible par la pollution lumineuse des mégapoles et qu'il va chercher dans des lieux désertiques situés sur la même latitude. New York, Tokyo, Paris, São Paulo, Shanghai, Los Angeles sont alors recouverts des ciels du Montana ou du Sahara occidental, créant ainsi une réalité nouvelle. « Dénicher le bon endroit n'est pas simple. En m'aidant de Google Earth, des cartes de la Nasa et de mes repérages, je cherche les axes correspondant à des ciels assez spectaculaires. J'ai besoin d'une vaste zone totalement sombre, d'un horizon non pollué, ce qui est rare. À moins de 300 kilomètres d'une agglomération, il y a toujours un halo ou une lueur rendant mon travail impossible. En plus d'être tributaire du calendrier lunaire et de la saison, je le suis aussi de la météo. Dans le Montana [ciel de Paris], le mauvais temps et une aurore boréale aux teintes vertes m'ont bloqué plusieurs jours. Le désert d'Atacama au Chili [ciel de Rio et de São Paulo] est particulier pour son rapport

au silence. Il n'y a aucune vie – je pouvais presque entendre les battements de mon cœur –, rien qu'une nature aride dont l'érosion est si lente que le sol en conserve les empreintes, des années durant. Dans la prairie du Montana, au contraire, je rencontrais coyotes, serpents à sonnette et élans. Au fil de la nuit, les repères d'échelle et de distance s'effacent tandis que mon ouïe s'aiguise. Il y a ce sentiment d'être perdu et à la fois en sécurité dans un univers qui devient familier. Ce qui a motivé mon travail ? L'idée de faire prendre conscience aux gens de la pollution lumineuse qui les entoure, de la perte de la nuit. Mon but n'est pas d'offrir une vision post-apocalyptique, mais plutôt l'image d'une ville apaisée par le silence rapporté du désert. »



MICHEL SÉMÉNIAKO — LUCIOLES

« Les lucioles n'aiment pas la lumière. À la moindre lampe qui s'allume, elles s'éteignent. Selon les espèces, elles produisent même des lumières de couleurs différentes. Mais elles ne sont vraiment lumineuses qu'une quinzaine de jours par an. Une saison des amours durant laquelle s'instaure un véritable dialogue amoureux. Les femelles restent au sol et émettent un clignotement lumineux. Le mâle, s'il souhaite s'accoupler, est obligé d'imiter ce signal. C'est une lettre d'amour où la lumière est un langage. Un langage parallèle au mien. Et sur cette image, ma lumière vient se superposer à la leur en une double exposition. La nuit, c'est le moment qui me permet de reconstruire le monde. Le monde réel s'efface, la lumière du jour s'évanouit et les "capteurs" de nos yeux deviennent insuffisants. C'est le moment où l'imaginaire se substitue à la réalité et réinvente le monde. Le noir est alors une page blanche où l'on peut écrire avec de la lumière. Et il y a autant de manières de le faire qu'il y a de relations sensibles à la nuit. »



© MICHEL SÉMÉNIAKO / SIGNATURE.



ANTOINE D'AGATA — NUIT D'AMOUR ET DE MORT

« La nuit est désordre, envers de la raison, réfutation des apparences », selon Antoine d'Agata. Voilà une entrée en matière assez rude pour nous précipiter d'emblée dans ce milieu opaque, sans queue ni tête, qui ne commence et ne finit jamais et qu'Antoine d'Agata photographie en apesanteur, mais sans évasion. À la fois torture et matrice, la nuit est pour lui une condition première où l'inconscience rejoint l'épouvante. « La violence de la nuit m'est vitale », explique-t-il. Tout est là, mélangé dans cette obscurité sans fin et sans lieu. Le monde apparaît dans une sorte de virginité non pas brute mais brutale. Pour le photographe : « La nuit est d'amour et de mort. Le désir et la mort se partagent la part obscure du monde. » Une nuit qui est la même partout et recouvre le monde de sa matière colossale. « La brutalité, l'urgence, l'immédiateté des sensations et la nudité des sentiments ne donnent prise à aucune sorte d'exotisme », précise-t-il. Antoine d'Agata garde le moins de contrôle possible sur l'image, et la vie prend toujours le pas sur la photographie. « La couleur de la nuit est celle de la chair » et, dans ses œuvres, la nuit apparaît dans une abstraction où le désir, la douleur et la peur ont pris le pouvoir absolu. Comme des déchirures forcenées, ses images imposent ce flou qui fait si bien parler l'inconscient.

© ANTOINE D'AGATA / MAGNUM PHOTOS, COURTESY GALERIE LES FILLES DU CLOUAIRE, PARIS.





KOHEI YOSHIYUKI
— VOYEURS DE NUIT

Si Kohei Yoshiyuki était en train de lire *Fisheye* à vos côtés, il vous inviterait sans doute à éteindre la lumière et à vous munir d'une lampe de poche pour découvrir ses photos. Tel fut le souhait de l'artiste, en 1979, lors de la première exposition de sa série *The Park* dans une galerie de Tokyo. Pénombre, lampes torches et tirages grand format: « *Je voulais que les visiteurs regardent les corps, centimètre par centimètre. Quelque part, je pense que le voyeurisme fait partie de l'acte photographique.* » Mise en abyme fascinante du voyeurisme, les images de Kohei Yoshiyuki sont nées d'un hasard. C'est en se promenant dans un parc, une nuit d'été au début des années 1970, qu'il découvre ces scènes d'exhibitionnisme. « *J'ai trouvé ça fascinant. Ce qui m'a le plus interpellé, c'est la transformation radicale du parc entre le jour et la nuit. En journée, c'est un lieu pour les enfants, les familles et les personnes âgées. La nuit, il est investi par les couples et les voyeurs, c'est un autre monde!* » Il lui faudra six mois avant de commencer les prises de vue, le temps de mettre au point un matériel adapté et de s'infiltrer parmi cette communauté de mateurs. « *Pendant cette période, j'ai appris leurs techniques pour approcher les couples. Je les laissais aussi jeter un œil à mon appareil photo que je gardais dans mon sac. Une fois accepté, le plus dur restait de m'approcher doucement des sujets. Si le couple ou les voyeurs faisaient attention à moi, toute photo devenait impossible. Dans le parc, nous étions dans le noir total. J'évaluais les distances et les angles de prises de vue sans être capable de bien voir, et beaucoup de clichés ont été pris sans regarder dans le viseur.* »



FRÉDÉRIC DELANGLE — CHAMBRE NOIRE

« *La série Coït dont est extraite cette image représente des photographies de couples faisant l'amour dans une chambre noire. Variant de trois à trente minutes, le temps de pose est fonction de la durée du rapport sexuel, éclairé par une simple ampoule de 60 watts. Ce travail réalisé à la chambre permet de matérialiser une durée plutôt que de figer un instant. Comme si le film des événements se concentrait en une image unique qui donne à voir l'inscription de rythmes plus que d'actions, à rebours de l'image pornographique. Ici, ce qui est flou traduit un mouvement rapide; à l'inverse, ce qui est net ne bouge pas. Toutes les prises de vue se sont déroulées la nuit, elles traduisent à leur manière la vibration des corps des amants. Avec Nyctalope, une autre série réalisée la nuit, j'ai voulu explorer mes peurs en prenant ma voiture et en m'enfonçant dans les bois, éclairés seulement par les phares. Je voulais comprendre pourquoi certaines formes pouvaient suggérer des angoisses dans des paysages que je ne maîtrisais pas. Il suffisait de tourner légèrement la direction des faisceaux lumineux pour qu'apparaisse ou disparaisse, comme dans un film, une inquiétante étrangeté.* »





OLIVIER METZGER,
EXTRAIT DE LA SÉRIE
SHIVER, 2015.

OLIVIER METZGER — FICCTIONS NOCTURNES

« J'aime déambuler la nuit au volant de ma voiture avec mon autoradio en fond sonore. Je pars à la découverte avec une forme d'anxiété inhérente à la nuit. Tout me rend plus sensible, je suis dans un état d'hyper-vigilance et de scrutation. Une petite aventure intérieure se joue à chaque sortie. À l'affût de la moindre rencontre, mon regard s'attarde sur ce que la lumière de mes phares révèle ou ce que l'éclairage public désigne de manière parcellaire dans l'obscurité. Spectres colorés, les lumières artificielles dévoilent des formes et des couleurs nouvelles. Certaines choses apparaissent, d'autres s'effacent. Par un scintillement violent ou subtilement souligné par la réflexion d'une enseigne en néon, un paysage se redessine, une population d'objets émerge. J'aime regarder les transformations qui s'opèrent; les lumières mixtes, intermédiaires, m'intéressent. La nuit fait résonner son cortège de références souvent empruntées au cinéma ou au polar, et le sentiment de déjà-vu n'est jamais très loin. Je joue avec ces "décors", et parfois ma lumière flash vient compléter la scène. C'est le règne de la latence, la nuit enterre le paysage sans en annihiler la présence. C'est l'ambivalence de cet effacement qui fait que, la nuit, tous mes sens sont en éveil: une sirène au loin, un chien qui aboie, une odeur de fumée... Je recherche dans la nuit les protagonistes incongrus d'un récit, je distribue les rôles, je tente de saisir et de maintenir une tension. Comme un film qu'on déroule, tout ici est catalyseur de fiction. »

TODD HIDO — VIRÉES DE NUIT

Les *Houses at Night* de Todd Hido, c'est du polar, du cinéma. Ce pourrait être chez vous, vu de l'autre côté de la rue. Une fenêtre s'allume dans la nuit et la magie opère. Alors, une voiture freine devant la maison, et l'homme derrière son volant observe. « J'aime prendre ma voiture la nuit et rouler à la recherche de choses à photographier. » Il attend de s'imprégner du lieu, de voir si la lumière reste, si ce n'est pas juste quelqu'un de passage dans une pièce sur le point de replonger dans l'obscurité, ne laissant à sa vue qu'un trou noir sur une façade. Il attend dans sa voiture et pense à ce qui se passe derrière ces fenêtres. La plupart du temps, son attention est retenue par les endroits qui suggèrent que quelque chose de plus sombre qu'il n'y paraît se joue derrière les murs. « J'évite les lieux trop lisses, ceux qui ne racontent rien d'ambigu. » Lorsqu'il trouve une maison qui lui convient, au hasard de ses virées nocturnes, il s'arrête et sort son appareil. Il devra passer par la chambre noire pour savoir si l'image est réussie, car « les choses changent d'une nuit à une autre ». Que ce soit une fenêtre où la lumière manquerait à l'appel, une voiture malvenue garée devant une allée ou tout simplement le moment qui n'arrive pas, inexplicablement. Cela ne lui pose pas de problème d'attendre, et il n'a pas besoin de chercher les raisons qui le poussent à le faire. « Je pense que c'est important, en tant qu'artiste, de ne pas toujours savoir pourquoi on fait quelque chose. » Lui aime conduire sa voiture, seul, la nuit, aussi nombreux soient-ils dans les maisons qu'il capture.

© OLIVIER METZGER, COURTESY GALERIE BERTRAND GRIGNON.



© TODD HIDO, COURTESY LA GALERIE PARTICULIÈRE PARIS-BRUXELLES.



© LAURE VASCONI

MARC FROH,
BANGKOK,
2008.



MARC FROH,
BANGKOK,
2008.



LAURE VASCONI — NUIT AMÉRICAINE

Traqueuse de fantômes, le titre du livre que Laure Vasconi vient de publier chez Médiapop Éditions, donne le ton d'un travail qui explore le monde mystérieux de la nuit. Tout a commencé par une commande des *Inrockuptibles* qui l'envoient à Los Angeles, avec Serge Kaganski, tirer le portrait de David Lynch pour la sortie de *Mulholland Drive*, en 2001. La nuit américaine qu'elle rencontre dans les studios stimule son imaginaire et l'invite à poursuivre ses balades nocturnes. « Plus je faisais des images, plus je m'enfonçais dans la nuit, et plus ça me correspondait. Je trouvais un univers et un langage qui étaient vraiment les miens », déclare Laure. Elle travaille au Leica en Ektachrome 1600, en mode furtif, pour capter, au gré de ses voyages, des visages dans des lumières incertaines. « Ça raconte des histoires comme des extraits de films que j'ai dans la tête, comme dans mes images du métro, précise la photographe. Je récupère les sources lumineuses de la ville : voitures, fenêtres, éclairages de rue... Cette force lumineuse est pour moi assez magique, elle crée un univers qui me plaît et dans lequel j'aime évoluer. » Des *Fictions intimes*, fonctionnant comme les plans arrêtés d'un film, aux *Villes du cinéma*, il n'y a qu'un pas. Alternant la présence de personnages énigmatiques et de décors oniriques en un montage parallèle, Laure nous entraîne dans les studios mythiques de Rome, du Caire ou comme ici de Berlin où elle enregistre le fantôme de Marlene Dietrich flottant sur la façade du musée du Cinéma.

© MARC FROH / MILLENIUM IMAGES

MARC FROH — EXTÉRIEUR NUIT

« De Paris à Bangkok, en passant par Hanoï, le fil conducteur de ce travail est celui d'une ampoule électrique. J'ai toujours été fasciné par la manière dont, la nuit, la lumière artificielle transforme l'environnement. J'arpente donc la ville avec la couleur pour boussole. C'est elle qui guide mes pas : au détour d'un néon, d'une tache sur le trottoir, d'un reflet dans une flaque ou de la texture d'un mur, je tombe en arrêt comme devant un tableau. La nuit et ses ombres stimulent l'imagination. On a peur du noir, on entend des bruits, on voit des choses qui n'existent pas, on s'invente des histoires. En déambulant dans les rues, j'ai cherché à capter ces impressions de fiction qui se glissent dans le réel. J'ai commencé ce travail dans les passages de Paris et l'ai poursuivi lors de mes voyages en Asie. Peu à peu, une cohérence esthétique s'est mise en place avec ces longues poses prises sur le vif dans des rues que l'on ne peut pas immédiatement identifier. Ainsi, plusieurs villes du monde se mélangeront pour en faire naître une autre, une ville mosaïque qui n'existe que la nuit. »



CHRISTOPHE JACROT,
NEW YORK IN BLACK,
26TH STREET.

CHRISTOPHE JACROT — NOIR SUR LA VILLE

« La série New York in Black est née d'un hasard. En 2012, l'inondation d'une centrale électrique a plongé la partie sud de la ville dans le noir durant plusieurs jours. L'atmosphère a tout de suite été magique. Un imaginaire de fin du monde et de science-fiction s'est emparé de New York, et, le premier soir, j'ai arpenté les rues dans un mélange de peur et d'excitation. Je voulais sculpter le noir en utilisant les lumières disponibles : les phares de voitures et les quelques groupes électrogènes trouant la nuit. N'ayant pas de trépied, je n'ai pas fait grand-chose, la première nuit. Mais je me suis empressé d'en acheter un et de revenir avec, les soirs d'après. Je me faisais déposer en taxi à la limite de la partie obscure de la ville et je marchais toute la nuit dans le noir. On n'y voyait rien, même les fenêtres des immeubles étaient éteintes, c'était impressionnant. J'attendais le passage d'une voiture pour m'orienter, les rares passants avaient parfois des lampes de poche qui inscrivaient de drôles de sinusoides lumineuses sur mes images. En plus de l'absence d'éclairage, il n'y avait presque pas de bruit, ce qui redoublait le sentiment de mystère. Travailler en poses longues permet d'inscrire des éléments que l'œil ne voit pas et donne une autre vision des choses. Une vision fantomatique proche de l'univers de la SF dont New York est souvent le personnage principal. »

© CHRISTOPHE JACROT. © KEN SCHLES, COURTESY HOWARD GREENBERG GALLERY.



KEN SCHLES, AUSTRALIAN
MODEL « SUZIE
STREETWALKER »
AT LIMELIGHT, 1983.

KEN SCHLES — NUITS D'ERRANCE

« Lorsque je travaillais sur les projets de Night Walk et Invisible City, j'essayais de trouver un sens à ma vie, à l'endroit où j'étais. J'avais été étudiant dans une école d'art de l'East Village située en amont de la Bowery. J'y avais déménagé en 1978, à 17 ans, un an après le black-out et les émeutes de 1977 qui avaient dévasté New York alors en faillite. La ville était encore dans la tourmente quatre ans plus tard quand je reçus mon diplôme. De nombreux quartiers, y compris le mien, n'étaient plus que des coquilles vides minées de zones de non-droit. Mon pâté de maisons était majoritairement aux mains des dealers d'héroïne. Le punk rock et le hip-hop étaient en plein essor. L'épidémie de sida tuait ma génération. L'économie était en ruine et le travail se faisait rare. Le taux de criminalité de la ville battait tous les records. La rue était devenue un champ de bataille plus dangereux que tous les conflits dans lesquels notre armée ne s'était jamais engagée. Vols et cambriolages étaient notre lot quotidien. Je faisais partie de la première génération d'après-guerre dont l'avenir n'était plus garanti – il ne présageait en effet rien de bon. Aucun espoir de reprise ne semblait se dessiner à l'horizon. J'allais perdre mon appartement suite à l'addiction de mon colocataire à l'héroïne pour déménager sur l'Avenue B dans un immeuble en décrépitude. Je grandissais dans un endroit délabré. Et assez bizarrement, nous possédions les reliquats de ce monde qui avait été dévasté. C'était mon rêve américain à moi. Puis la nuit m'invita. Elle nous prit sous son aile, mes amis et moi, alors que nous nous rendions aux vernissages et nous nous produisions dans les boîtes de nuit – mes copains étaient artistes et acteurs. J'essayais seulement de trouver ma voie dans ce monde. J'essayais de percer les mystères de l'existence. Nous nous appuyions les uns sur les autres, à la recherche d'autre chose, au-delà. »

Le travail de Ken Schles est exposé à la Howard Greenberg Gallery, à New York, jusqu'au 14 mars.

FRANÇOIS MICHEL —
DIVAGATIONS PHOTOGRAPHIQUES

« Mon travail est influencé par la culture rock'n'roll et les tableaux de Rembrandt », affirme François Michel, informaticien le jour et photographe la nuit. Le clair-obscur qu'il cherche à capter dans le Pigalle d'aujourd'hui, son quartier où il s'adonne à ses « *divagations photographiques* », prend la forme d'un noir et blanc électrique où les musiciens se la jouent parfois troubadours. Revendiquant une part d'aléatoire avec un boîtier dans une main et un flash dans l'autre, il arpente les trottoirs et les boîtes de nuit où « *il y a de l'extraordinaire caché dans l'ordinaire, et où la beauté ne demande qu'à être*

révélée ». François Michel cherche à faire des photos « *où les gens sont heureux, consentants et volontaires pour une prise de vue collaborative. Des images qui dégagent de l'énergie. Des images qui suggèrent une histoire plus qu'elles ne la racontent, et qui laissent le champ libre à l'interprétation de celui qui les regarde* ».



RODOLF HERVÉ — NUITS FERTILES

Après la chute du mur de Berlin, entre 1989 et 1994, la Hongrie traverse une période d'intense activité intellectuelle et festive. Un sentiment de liberté souffle alors sur le pays et Rodolf Hervé, né de parents d'origine hongroise, enregistre cette vie nocturne qu'il vit avec force. « *La nuit était très inspiratrice et fertile pour lui*, explique Orsi Sandly, sa compagne. *C'était une époque particulière à Budapest, à ce moment-là. L'ancien régime socialiste avait disparu et le nouveau régime n'était pas encore établi, ce qui permit l'ouverture d'un espace de liberté, un espace de tous les possibles... Ces boîtes de nuit où ces photos étaient prises étaient des lieux de rencontre d'une partie des intellectuels de la ville, le contexte historique était très important. Ces endroits l'inspiraient beaucoup. Rodolf vivait toujours très intensément, il ne s'épargnait pas, il se mettait en danger. Il ne réfléchissait pas si quelque chose pouvait être dangereux, il y allait! Son mode de vie était en accord avec ce qui se passait à ce moment-là où il n'y avait pas de frontière entre la vie des artistes et les œuvres.* » Polaroid, vidéos, lumières stroboscopiques... Rodolf Hervé n'hésitait pas à multiplier les expériences techniques, pressé d'enregistrer l'incandescence du moment. Une urgence dont ses images – exposées en 2008 et 2015 à la galerie Les Douches, à Paris – témoignent.

RODOLF HERVÉ, SOIRÉE
D'ANNIVERSAIRE DU
COUTURIER TAMÁS KIRÁLY
AU ZANZIBÁR, BUDAPEST,
1991.

© FRANÇOIS MICHEL, © RODOLF HERVÉ, COURTESY GALERIE LES DOUCHES.



JEAN-CLAUDE PONDEVIE — RÊVES D'OMBRE

« Quand j'étais gamin, mes parents habitaient à la sortie d'un bourg et la maison ouvrait sur la campagne. Il faisait très noir, la nuit, et j'avais peur de sortir. Il y avait près de chez moi des petits ruisseaux recouverts d'arbres où j'essayais de pêcher de tout petits poissons, que je n'attrapais jamais d'ailleurs... J'étais fasciné par l'eau noire, parfois traversée de rayons lumineux qui donnaient à voir le fond et la vie qui s'y passait. L'enfant rêveur que j'étais laissait souvent et longtemps aller son imagination devant tant de mystère. L'eau noire de ces ruisseaux, c'est un peu l'encre noire de mes photos. » Après avoir bâti une solide carrière d'architecte, Jean-Claude Pondevie a entrepris depuis une dizaine d'années un travail photographique où il laisse libre cours aux ombres qui le fascinent. Des lieux dénués de repères, qu'il glane au cours de ses voyages en Espagne, en Italie, en Syrie, à Los Angeles, à Londres ou à Nantes. « Moi, je me raconte des histoires à partir de ça, et je pense que la personne qui regarde mes photos peut se raconter plein de choses. Ce sont des scènes vides qui ouvrent sur des fictions, des craintes, des possibles... C'est ce qui me fascine dans ces lieux-là. Je peux laisser aller mon imagination. C'est l'ombre qui m'intéresse. Si je savais écrire, c'est sans doute dans la profondeur de ces endroits que j'irais chercher mon inspiration. » On peut s'embarquer dans les images de Jean-Claude Pondevie en feuilletant sa première monographie, *Ainsi*, publiée aux éditions Xavier Barral, ou en visitant son exposition à la galerie melanie Rio, à Paris, jusqu'au 28 mars 2015.



© JEAN-CLAUDE PONDEVIE, COURTESY GALERIE MELANIE RIO / ÉDITIONS XAVIER BARRAL



MARINE BILLET & HELLENA BURCHARD — NUIT LABYRINTHE

Hellena Burchard est insomniaque et Marine Billet est terrifiée par la nuit. Les deux ont peur du noir, mais, fascinées par cette ambiance qui s'installe quand la nuit tombe, entre beauté et angoisse, elles donnent à leur travail une nouvelle dimension. Pour elles: « *La nuit peut transformer un lieu en véritable labyrinthe. L'obscurité rend fragile, on aperçoit alors sur Terre bien des choses qu'on ne voit pas le jour.* » Pour réaliser les images de *Night's Projection*, une série d'anamorphoses, elles se sont éloignées de la ville, loin de toute source lumineuse, pour rendre possible leur travail. « *À l'aide d'un rétroprojecteur, nous faisons apparaître des formes géométriques sur des paysages sauvages. Il n'y a aucun ajout en postproduction.* » Une intervention qui confronte une forme artificielle et contrôlée à un lieu naturel et sauvage. « *La nuit a le talent de donner une autre dimension à ce qui nous entoure* », ajoutent les deux artistes qui citent Edmond Rostand pour éclairer leur démarche: « *C'est la nuit qu'il est beau de croire à la lumière.* »

© MARINE BILLET & HELLENA BURCHARD

Photographier la nuit a toujours été un défi pour les photographes. Dès le XIX^e siècle, les opérateurs ont tenté de fixer leurs visions nocturnes, et les problèmes liés à la sensibilité des supports et aux progrès du matériel ont progressivement été résolus. Autant d'expériences et d'explorations qui, à la manière des étoiles, balisent une histoire de la photographie de nuit.

TEXTE: FRANÇOIS CAM-DROUIN

L'OBSCURITÉ PHOTOGRAPHIQUE

Au printemps 1816, alors qu'il tentait de fixer l'action de la lumière sur les sels d'argent, Nicéphore Niépce confie à son frère Claude son embarras: « *Ce que tu avais prévu est arrivé: le fond du tableau est noir, et les objets sont blancs, c'est-à-dire plus clairs que le fond.* » L'obtention d'une image négative et l'absence de couleur des épreuves sont pour lui un étonnement. Le procédé photographique en cours d'élaboration repose sur une donnée encore mystérieuse en ce début du XIX^e siècle: la lumière. Ce propriétaire terrien bourguignon, éclairé mais bientôt désargenté, est pourtant en passe d'inventer la photographie.

En 1847, l'inventeur américain John Adams Whipple débute une série de prises de vue à l'aide d'un puissant télescope, le Great Refractor, au Harvard College Observatory. Il produit un ensemble de daguerréotypes de la Lune, puis des étoiles, stupéfiants de précision. On y distingue les cratères et les reliefs. Du point de vue de la netteté, ce coup d'essai est un coup de maître. La technique de Daguerre présente une surface si lisse qu'elle enregistre les plus petits détails. Malgré les temps de pose exigés, la finesse de ce premier procédé en faisait un candidat étonnamment adapté à l'étude astronomique.

L'EXPÉRIENCE NOCTURNE

Mais la photographie a pour propriété de cumuler l'effet de la lumière à sa surface. Quand il fait sombre, le temps de pose pallie le défaut de luminosité. Pourtant, une prise de vue nocturne ne devient jamais une vue de jour, peu importe le temps que l'on y consacre. Au milieu du XIX^e siècle, lorsque le soleil se couche, la lumière qui se reflète sur la Lune est bien trop faible pour rendre un paysage que l'œil humain discerne pourtant à demi. Très tôt, ce désir de représenter la nuit fait l'objet de débats dans les cercles de photographes amateurs, de spéculations sur les conditions de réussite d'une telle entreprise et, bien sûr,

de tromperies de la part de praticiens qui affirment avoir produit des images au clair de lune à partir d'un seul négatif. En 1861, Alexis Gaudin remet en cause l'authenticité des photographies présentées par un certain M. Breese, par ailleurs connu pour ses vues de mer réalisées « instantanément ». En 1861, c'est dans *La Lumière*, journal de la Société française de photographie, qu'il expose son raisonnement: « *Selon moi, ces images sont le résultat d'épreuves instantanées faibles obtenues en plein soleil, et c'est leur faiblesse calculée qui produit l'illusion d'un clair de lune; car nous sommes infiniment loin de pouvoir rien produire qui soit éclairé par la Lune; la nuit entière ne suffirait pas.* »

Par-delà le défi technique, c'est aussi la volonté de retranscrire l'expérience nocturne qui anime les photographes. On recherche l'effet de nuit en multipliant les négatifs pour obtenir un patchwork crépusculaire. En Italie, le médium connaît un développement précoce et fait l'objet d'un commerce florissant auprès des voyageurs du Grand Tour. Les procédés sur papier albuminé offrant l'illusion de la nuit s'y multiplient, des vues du forum *al chiaro di luna* du photographe romain Gioacchino Altobelli aux images bleutées d'une Venise fantasmagorique de Carlo Naya. Les albums des jeunes aristocrates venus parfaire leur éducation dans la péninsule témoignent de ce goût pour la promenade nocturne chère aux romantiques. La perception de la nuit par l'œil humain est différente de celle du dispositif photographique. Lorsque le temps est clair, on peut discerner simultanément les formes qui nous entourent et les nuances du ciel, les nuages, les étoiles et la Lune, tout cela en un même instant. Pour l'homme, le lever du jour et la tombée de la nuit sont riches de mille détails. C'est cet écart entre la vision et le médium qui frustrer nombre de photographes, amateurs ou professionnels, qui pensaient avoir enregistré les subtilités perçues. En 1898, le baron Adrien de Gerlache et son équipage se retrouvent pris au piège des glaces antarctiques à bord du navire *La Belgica*. Durant cet hivernage périlleux et forcé, le docteur de la mission, Frederick Cook, réalise plusieurs prises de vue depuis

FREDERICK COOK (1865-1940), EXPÉDITION D'ADRIEN DE GERLACHE EN ANTARCTIQUE. ÉPREUVE ARGENTIQUE DE LA BELGICA AU CLAIR DE LUNE DURANT LA NUIT POLAIRE, AOÛT 1898.



GABRIEL LOPPÉ (1825-1913), ÉPREUVE SUR PAPIER CITRATE DE LA TOUR EIFFEL ILLUMINÉE, CIRCA 1900.

la banquise. La nuit polaire est bien installée, et le récit du capitaine insiste sur la difficulté à vivre pendant cette longue période dans une faible luminosité. Les techniques ont évolué, le docteur Cook peut utiliser des plaques au gélatino-bromure d'argent pour s'aventurer sur la glace. Ce procédé perfectionné par l'Anglais Charles Harper Bennett réduit fortement le temps de pose. Dans de bonnes conditions, l'exposition est de quelques dixièmes de seconde. C'est une véritable révolution pour celui qui souhaite photographier des objets en mouvement ou peu éclairés. La faible et courte lueur du jour est l'occasion de briser la monotonie du huis clos. La vue de *La Belgica* prisonnière des glaces témoigne à la fois des performances de la nouvelle émulsion, sans laquelle il aurait été extrêmement délicat d'illustrer cet épisode, et de la difficulté à prévoir le résultat de l'opération. Le vignelage donne un aspect fantomatique à l'image. Écho heureux à l'idée de la nuit polaire que les miroirs d'argent postérieurs (migration des sels d'argent à la surface de l'épreuve) complètent de façon stupéfiante.

LES SUBSTITUTS SOLAIRES

De fait, au milieu du XIX^e siècle, les photographies de nuit intelligibles réalisées sans éclairage artificiel sont peu nombreuses. Puisque la lumière naturelle ne suffit pas, il faut en créer. Une question revient souvent parmi les premiers photographes voyageurs qui parcourent les sites archéologiques et les monuments de l'Antiquité sans pouvoir en capturer les trésors intérieurs: comment réaliser des vues d'objets ou de lieux dans une semi-pénombre? Les années 1850 voient la diffusion – par la photographie – des

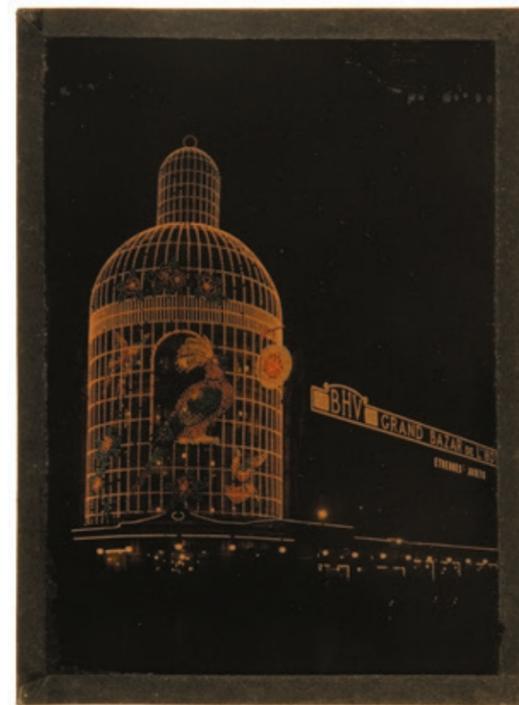
merveilles du monde méditerranéen, de l'Italie d'Eugène Piot aux vestiges égyptiens de J. B. Greene, mais retranscrire l'intérieur sombre d'une église romane reste un défi technique. En 1841, le chimiste allemand Robert Bunsen met au point la pile qui porte son nom. C'est avec ce dispositif d'alimentation, connecté à des électrodes de charbon, que Félix Nadar entame une suite d'expériences. Son matériel, d'abord éprouvé en intérieur pour réaliser des portraits le soir, dont celui de Gustave Doré, est bientôt transporté sous terre dans les égouts et les catacombes de Paris. Décrites avec sa verve habituelle, ces premières séances apparaissent comme une succession d'obstacles à surmonter: les encombrantes piles Bunsen ne passent pas dans les étroites galeries, il faut les laisser à la surface, au-dessus de leurs têtes; le temps de pose dépasse parfois la dizaine de minutes; les sujets sont des mannequins peu naturels, mais parfaitement immobiles.

Montrer les lieux inaccessibles au commun des mortels, voilà le champ qui s'ouvre aux photographes. C'est l'application sociale de ce programme qui anime trente ans plus tard l'Américain Jacob Riis qui visite de nuit les taudis de New York pour témoigner des conditions de vie misérables d'une partie de la population. Il n'a alors plus besoin de l'encombrant matériel de Nadar. Le puissant flash au magnésium, la miniaturisation des appareils et la rapidité des obturateurs lui permettent de se glisser dans les ruelles étroites et les chambrées endormies. Il publie ses images en 1890 dans l'ouvrage *How the Other Half Lives: Studies among the Tenements of New York*. En plein essor dans l'entre-deux-guerres, la presse illustrée s'empare, elle aussi, de ces nouveaux usages de la photographie. La recherche du sensationnel conduit le photographe new-yorkais Arthur Fellig, dit Weegee, à travers la ville dans sa voiture-laboratoire. Équipé d'une radio de police, il rejoint rapidement les lieux de crimes et sort de l'obscurité, à l'aide du flash de son Graflex, les scènes sordides qui paraissent le lendemain dans les journaux.

STIMULATION LUMINEUSE

Le système d'éclairage urbain se perfectionne tout au long du XIX^e siècle, passe des becs de gaz au réseau électrique, modifiant la physionomie nocturne des villes. La généralisation progressive des éclairages publics électriques, dont on peut observer l'un des premiers exemples lors de l'Exposition universelle de Paris en 1878, intervient dans le même temps que la révolution des

supports photographiques extrêmement sensibles. La concomitance de ces innovations technologiques enrichit l'imaginaire photographique. La profusion des éclairages, des enseignes, des distractions lumineuses structure la ville et constitue un puissant attrait pour les photographes. Installé dans un appartement de l'avenue du Trocadéro, le peintre parisien Gabriel Loppé photographie à



LÉON GIMPEL (1873-1948), AUTOCHROME DES ILLUMINATIONS DU BAZAR DE L'HÔTEL DE VILLE, PARIS, 1926.

de nombreuses reprises la tour Eiffel de nuit. Dorénavant éclairé par des milliers d'ampoules, le monument témoigne de la manière dont l'aménagement du réseau électrique détermine notre vision et notre imaginaire nocturnes. La couleur des villes resurgit là où l'on ne percevait que difficilement des nuances de gris. La frénésie qui entoure les grands magasins semble se retrouver dans les illuminations fascinantes des autochromes de Léon Gimpel. La stimulation lumineuse représentait alors une nouveauté, presque hypnotique. Les éclairages deviennent les sujets mêmes des photographies, la ville et la nuit s'effacent au profit de ces dispositifs si insipides de jour.

Mais à mesure que l'on s'éloigne des sources directes de lumière, l'œil humain offre un monde monochrome. La ville des à-côtés lumineux et de la semi-obscurité reprend sa place. Les épreuves choisies par Brassai lors de la publication de *Paris de nuit* en 1932, et tirées avec les noirs profonds de l'héliogravure, ne sont que très rarement tournées vers les éclairages directs, mais bénéficient de quelques halos qui rendent

la ville intelligible. En contrepoint de cette monochromie fouillée, le médium donne à voir la profusion colorée d'une scène nocturne que l'œil ne percevra jamais avec une telle acuité. Quelques décennies plus tard, les nuances subtiles de l'Amérique endormie de William Eggleston nous montrent à quel point ce piège à couleur qu'est la photographie est éloigné de ce que l'on voit.

LA NATURE DE LA PHOTOGRAPHIE

Si la luminosité diminue encore, c'est alors la nature même de la photographie qui est mise à mal. En 1894, le dramaturge suédois August Strindberg dépose, une nuit durant, à l'extérieur, des plaques photographiques tournées vers le ciel, sans chambre ni lentille. Il souhaite que la voûte céleste s'imprime directement sur la surface photosensible, et nomme ces objets improbables « célestographies ». Le hasard des formes coïncide curieusement avec une vision fantasmée de la Voie lactée. L'imagination est d'autant plus fertile que l'on atteint la limite du visible et de la connaissance. Finalement, lorsque l'obscurité est totale et que la photographie est impuissante, on obtient sans doute la définition la plus satisfaisante de la photographie ratée, contrairement à celles communément admises, puisqu'elle échoue dans sa nature même.

Au tournant des années 1970, l'Italien Ugo Mulas rendait ainsi hommage à Nicéphore Niépce dans sa série *Le Verifiche* en affirmant la primauté du support pour définir la photographie. Sur une planche-contact noire, seule l'entame de la pellicule apparaît en blanc. Le reste du film, protégé par le boîtier opaque, n'a pas été exposé. Cette entame, surface sensible gâchée d'avance, est pourtant l'unique témoin de la nature photographique.

BRASSAI, PARIS DE NUIT, PARIS, ARTS ET MÉTIERS GRAPHIQUES, 1933.

