

Agnieszka Kamińska

*Éloge du temps qui passe : la photographie
au sténopé, la gomme bichromatée,
les techniques qui prennent du temps*

Au départ, il y avait le besoin d'habiter le négatif, de saisir l'immuable, de s'arrêter, poser la chambre et exposer longtemps comme si une telle exposition était capable d'abraser la réalité jusqu'au fond, en ne laissant que l'essentiel.

Bien curieux dispositif que celui de la chambre à sténopé¹, de la *camera obscura*². Un appareil ou une boîte dont une des parois a été percée de façon à obtenir un minuscule trou. À travers ce trou les rayons du soleil dessinent une image sur la face opposée. Une boîte avec un trou par lequel les rayons de lumière entrent et projettent une image du monde. Est-ce que nos yeux ne formeraient-ils pas une sorte de *camera obscura* et les pupilles, ce minuscule trou par lequel le monde entre dans notre tête ? L'esprit, à l'instar d'un prisme, fléchit et réfléchit la lumière, façonne l'idée du monde à son image.

L'approche de la prise de vue imposée par les caractéristiques d'une *camera obscura* est bien différente de celle déterminée par les appareils traditionnels munis d'une optique. L'appareil est dépourvu d'objectif, sa pupille, petite, presque invisible, laisse passer un mince flux lumineux qui dessine une image légèrement floue sur la paroi garnie d'un support sensible à la lumière. Plus l'orifice est petit, plus l'impression de l'image sur la surface du film est lente, plus le temps nécessaire à sa formation est long.

¹ Sténopé – du grec *stenos*, petit et *opé*, trou. Un dispositif optique utilisant le phénomène de la *camera obscura*. Par extension un appareil ou une boîte pourvus d'un trou de petit diamètre. L'image est inversée gauche/droite et renversée haut/bas.

² *Camera obscura* – en français 'chambre noire', un instrument optique utilisant un phénomène naturel de formation d'image, quand les rayons de lumière passant par un orifice viennent se projeter sur le mur d'en face. Décrit pour la première fois en Chine au V^e siècle av. J.-C., ensuite par Aristote. Une description très précise a été donnée par Ibn al Haytam, un savant arabe au X^e siècle. Léonardo da Vinci décrit son usage au XVI^e siècle, dans la même période Daniele Barbaro améliore ce dispositif en installant une lentille devant l'orifice de la *camera obscura*. Depuis la Renaissance, la *camera obscura* a été utilisée par des peintres pour dessiner les perspectives et mettre en place leur tableaux. Voir : www.cirac.org.

Une si longue exposition rend la composition de l'image imprévisible : les passants, le vent qui souffle, le monde qui bouge et remue, tous ces éléments sur lesquels on n'a pas de prise en dehors du studio, font un va-et-vient devant l'appareil, certains curieux s'arrêtent me regardant faire, ou plutôt ne rien faire – attendant – quoi ?

Cette absence de contrôle sur les paramètres décisifs de la prise de vue impose une mise en retrait intérieure, un regard tourné vers le soi profond, une sorte de *camera obscura* intérieure inversée. Le regard coule de l'intérieur vers l'extérieur, et de l'extérieur retourne à l'intérieur, apaisé par la lenteur du temps d'exposition. Le cerveau, habitué à traiter les paramètres techniques de la prise de vue, plongé dans le calme méditatif, laisse la place à une entière présence d'esprit lucide en jonction avec le cœur, où s'ouvrent des espaces intérieurs insoupçonnés, d'où jaillit le sentiment de justesse du cadre, une perception intérieure du temps, où le photographe, le sujet et l'appareil deviennent un. Il en ressort des images comme suspendues dans le temps, flottant et vibrant dans l'espace.

Il y a une dimension spirituelle dans l'art ; un parallèle entre l'acte photographique et l'esprit zen pratiqué à travers le tir à l'arc n'est pas si paradoxal que cela pourrait paraître. Dans un petit livre intitulé *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*³, Eugen Herrigel, philosophe allemand de la première moitié du XX^e siècle, qui, durant son séjour au Japon a suivi un enseignement auprès d'un maître de tir à l'arc, saisit les étapes de son éveil spirituel. Il en parle ainsi : « C'est donc par la toute-puissance de sa présence d'esprit, non troublée par une volonté d'intention, si déguisée soit-elle, que l'homme dégagé de toute connexion doit pratiquer un art quelconque. Mais pour qu'il puisse s'insérer en parfait oubli de soi-même au processus de la réalisation formelle, il faut que la pratique de l'art soit préalablement amorcée⁴ ». Dans l'art photographique, l'amorçage est tout acte préparatoire effectué avec attention comme la préparation de l'appareil, des bobines, le chargement des châssis avec des films et dans le procédé de la gomme bichromatée – l'élaboration de l'émulsion ou la préparation des

³ Eugen Herrigel, *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, Paris, Dervy, 1998 ; URL : <https://fr.scribd.com/doc/241559264/Herrigel-Eugene-Le-Zen-dans-l-art-chevaleresque-du-tir-a-l-arc-1936-pdf>; page consultée le 13 septembre 2016.

⁴ *Ibid.*

papiers. Le point commun de ces actions est le temps dont nous avons besoin pour les mener à bien et qui est un facteur indispensable d'une construction. L'échelle du temps est toute relative, elle prend une dimension seulement mise en comparaison avec d'autres pratiques similaires. Par exemple, l'exposition d'une image au sténopé peut durer plusieurs heures, la préparation du papier pour la gomme bichromatée nécessite environ trois jours et on peut travailler une semaine sur un tirage dans cette technique.

Si l'acte photographique permet au photographe d'exprimer sa vision du monde, il y a aussi quelques surprises en chemin. Si nous nous attendons à voir une photographie comme un reflet de l'espace réel connu, une image issue d'un appareil à sténopé n'est pas toujours un reflet fidèle de cet espace. Ceci est dû à ses caractéristiques, notamment aux déformations de perspective et au décalage du temps et du mouvement.

Le procédé de la gomme bichromatée, mis au point dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, exploite la propriété du bichromate de potassium à rendre les colloïdes tels que la gomme arabique insolubles dans l'eau après exposition aux rayons UV. À partir du mélange de trois ingrédients – d'une solution aqueuse de gomme, de bichromate et de pigments on obtient une émulsion sensible à la lumière. Une feuille de papier couverte de cette émulsion et exposée en contact avec un négatif produit une image positive. Le tirage est ensuite dépouillé dans l'eau afin d'en éliminer les résidus non exposés. L'épreuve ainsi obtenue est encore peu contrastée, les contours sont faiblement dessinés et les détails peu fournis. Il est souvent nécessaire de répéter l'opération, d'étendre à nouveau l'émulsion, d'exposer la feuille et de continuer jusqu'à l'obtention du tirage qui correspond à nos attentes ou à notre vision. L'image se construit lentement et se révèle à moi, couche après couche à l'instar des sédiments déposés par le temps. Car c'est dans la lenteur que la construction est possible ; c'est le temps qui permet la sédimentation des couches.

Nous avons trouvé un parallèle entre l'art de prise de vue et le tir à l'arc. Il existe aussi un parallèle entre l'art de travailler la gomme bichromatée et la calligraphie.

Celui qui calligraphie doit être relâché. Lorsqu'on désire calligraphier, il faut d'abord être détendu, à l'aise et ne pas ressentir

de contrainte, alors on peut écrire [...]. Pour calligraphier, il faut s'asseoir en silence et méditer profondément ; il convient de réfléchir à son intention (*yi*), sans une parole, sans respirer à fond, avec une contenance concentrée, comme si on faisait face à l'empereur, alors tout sera excellent⁵

préconisait Cai Yong (133-192), un calligraphe et auteur d'un essai sur l'art de l'écriture de l'époque de Han.

Les calligraphes se mettent habituellement en état de méditer en frottant le bâton d'encre sur la pierre-à-encre préalablement remplie d'eau, afin de préparer la pâte nécessaire à l'écriture. [...] Cette méditation n'est pas éthérée : il faut « réfléchir à son intention » tout en frottant, ce qui signifie savoir ce que l'on va écrire et comment. L'intention (*yi*, étymologiquement, le son du cœur) est fondamentale, car elle préside au geste⁶.

Ce commentaire de Yolaine Escande et tout l'article consacré au geste calligraphique attire l'attention sur les points essentiels de la création. « Lorsqu'on désire calligraphier, il faut ramener le regard, ne plus rien écouter, repousser les soucis et concentrer son esprit, avoir le cœur droit et le souffle égal, alors on s'accorde avec le merveilleux⁷ », écrivit Yu Shinan (558-638), lettré et calligraphe du début des Tang. Cette même attitude serait à adopter pendant la préparation de l'émulsion, quand on manie le pinceau pour l'étaler sur une feuille ou pendant le dépouillement du tirage. Yu Shinan continue :

Si cœur et esprit ne sont pas droits, l'écriture sera de travers ; si détermination et souffle ne sont pas en harmonie, les caractères seront disgracieux [...]. Ainsi, bien que les caractères aient une matérialité, leurs traces prennent racines dans l'absence d'action (*wuwei*), c'est du *yin* et du *yang* que dépendent leurs mouvement et inaction⁸.

Et Yolaine Escande commente :

[...] L'état de réceptivité auquel le calligraphe parvient au cours de sa concentration-méditation le conduit à se laisser porter par

⁵ Yolaine Escande, « Le geste calligraphique en Chine » dans *Lieux de savoir*, vol. 2, *Les mains de l'intellect*, Ch. Jacob (dir.), Paris, Albin Michel, 2011 p. 427.

⁶ *Ibid.*, p. 427.

⁷ *Ibid.*, p. 427.

⁸ *Ibid.*, p. 428.

l'activité de l'univers. [...] L' 'absence d'action' ne porte pas sur le geste ni sur l'activité de la main mais sur le cœur-esprit qui n'a pas à agir volontairement, mais à se laisser agir par le mouvement de la nature.

« La création se réalise alors d'elle-même », affirme Cai Yong. D'un point de vue philosophique, le *yin* et le *yang* correspondent à la première différenciation rendue possible par l'« absence d'action », qui ouvre à l'« éveil du cœur⁹ ».

Quels que soient instruments, outils et produits utilisés, une action-création dans le mouvement oscillatoire grandissant entre le soi profond et l'univers, nous entraîne de plus en plus profondément en nous-même et de plus en plus haut vers l'Univers.

À l'opposé de la photographie « mécanique », qui utilise les techniques de prise de vue et du tirage assurant une reproductibilité prévisible, la gomme bichromatée laisse au photographe une grande liberté d'interprétation. Tout comme la technique de prise de vue au sténopé, le procédé de la gomme bichromatée se dérobe au contrôle du photographe. Le taux d'humidité de l'air, la qualité de l'eau, des pigments ou de la gomme, sont autant de facteurs qui influencent la préparation du tirage et échappent au technicien.

Certaines images ainsi fabriquées peuvent être ressenties comme oniriques, avec des frontières floues, flottantes dans l'espace, interrogeant l'implication spatio-temporelle de leur créateur.

Les deux techniques – la prise de vues au sténopé et le tirage à la gomme bichromatée demandent un détachement de la réalité immédiate, un retrait intérieur, une sorte d'accord de photographeur l'imprévisible et de le rendre par une technique qui l'est tout autant. L'art est une pratique spirituelle. Prenons le temps de regarder le monde.

Streszczenie

Pochwała przemijającego czasu – fotografia przy użyciu czasochłonnych technik camera obscura i gumy dwuchromianowej

W eseju autorka przedstawia własną filozofię fotografii analogowej przy użyciu XIX-wiecznych technik tj. *camera obscura* i guma dwuchromianowa, które stanowią rodzaj medytacji nad obrazem świata i upływem czasu.

⁹ *Ibid.*, p. 428

Agnieszka Kamińska – photographe depuis 1980, elle a réalisé des reportages culturels (festival de la Pantomime à Wrocław ou Jazz Jamboree Festival à Varsovie) et des commandes de portraits (p. ex. de K. Kieślowski pour la chaîne Arte). Diplômée de l'école photographique à Radom, elle a enseigné la prise de vue et le tirage noir et blanc dans des lycées à Varsovie. Depuis 1990, elle vit à Paris où elle se consacre à sa propre recherche photographique et collabore avec des photographes professionnels (tirage noir et blanc, traitement numérique). Elle pratique la photographie en noir et blanc (reportages, portraits, photographie des villes). Depuis 2003, elle travaille aussi au sténopé et utilise la technique de la gomme bichromatée. Dernières expositions : « Les instantanés de l'Éternité » au Camera Obscura Museum en Allemagne (2008), « Murmures » à l'Institut Polonais de Budapest (2009) et « Nouvelles du monde antique » au Centre Scientifique de l'APS à Paris (2015).



Photo 1. *Sans titre 1* (2004), chambre à sténopé 4x5 inch. Auteur : Agnieszka Kamińska.



Photo 2. *Sans titre 2* (2004), chambre à sténopé 4x5 inch. Auteur : Agnieszka Kamińska.



Photo 3. *Sans titre 3* (2007), appareil à sténopé 6x6 inch. Auteur : Agnieszka Kamińska.



Photo 4. *Mont Likabet* (2004), chambre à sténopé 4x5 inch., tirage à la gomme bichromatée (2015).
Auteur : Agnieszka Kamińska.