

« J'ai tant aimé les Arts que je suis artilleur »

Guillaume Apollinaire.



Étrange instrument que celui inventé par le baron Victor von Kalchberg puis fabriqué en 1891 par la Compagnie Lechner de Vienne, en Autriche. La Schützen-Camera – dont le nom pourrait être littéralement traduit par « chambre de tir » – est une authentique carabine équipée d'un appareil photographique fixé au bout de son canon. Cette « chambre noire du chasseur », comme elle est parfois décrite dans la presse de l'époque, a été conçue pour allier le plaisir du tir à celui de la photographie. Lorsque, après avoir mis en joue et visé, le tireur appuie sur la gâchette, il déclenche coup sur coup l'obturateur et la mise à feu. S'il a correctement visé, il obtient l'image de sa cible juste avant qu'elle n'ait été atteinte par le projectile et la proie elle-même, c'est-à-dire un double trophée. Aussi curieux que cela puisse paraître, ce système deux en un n'est pas un cas isolé dans l'histoire de l'équipement photographique. Au tournant des xix^e et xx^e siècles, tandis que l'avènement d'un nouveau type de support sensible, le gélatino-bromure d'argent, incite à repenser entièrement l'aspect et la taille des appareils, nombre de fabricants choisissent de donner à leurs prototypes des formes ou des noms d'armes à feu. C'est, par exemple, le « fusil photographique », d'Étienne-Jules Marey en 1882, ou celui de Sands & Hunter, de Londres, en 1885. C'est encore le « photo-revolver » d'E. Enjalbert en 1882, de l'anglais H. Smyth en 1894, ou de E. Krauss à Paris en 1921. Sans compter les divers « gun camera » de B. Kilburn en 1884, de E. Deckers en 1895, ou encore de Thornton Pickard en 1917.

Ce couplage de la photographie sur le tir est également perceptible à un niveau lexicographique. Le vocabulaire de la photographie moderne, qui se forge à la fin du xix^e siècle et au début du xx^e, emprunte beaucoup au langage balistique ou cynégétique, c'est-à-dire à tout ce qui a trait au tir ou à la chasse. Le photographe charge son appareil, traque sa proie, la débusque, la met en joue, vise, tire, et parfois mitraille. La séance de prise de vue est parfois décrite comme un shooting. Les appareils photographiques possèdent des lignes de mire, des viseurs et des barilletts. Ils se chargent et se déchargent de cartouches équipées d'amorces. Et ainsi de suite. Quelle est la nature exacte du lien entre ces deux domaines ? Au premier abord, elle nous apparaît essentiellement symbolique, mais elle est avant tout instrumentale et fonctionnelle. L'arme et l'appareil photographique remplissent en fait tous deux une même fonction de captation. Le revolver prolonge la main dans sa capacité à frapper à distance et à immobiliser ce qui lui échappe. La caméra accroît la capacité de l'œil à voir plus loin, plus vite, ou à retenir ce qui se dérobe à la vue. Les deux instruments ont été conçus comme des sortes d'outils d'amplification de nos organes de préhension. Puisqu'ils ont une semblable fonction, il ne faut dès lors pas s'étonner qu'ils puissent partager une ergonomie et un vocabulaire similaire.

Au XIX^e siècle, où la chasse est encore abondamment pratiquée dans les campagnes,

l'affinité fonctionnelle entre la prédation des proies animales et la prise de vue photographique conduit nombre de disciples de saint Hubert à devenir également ceux de sainte Véronique. Les clubs d'amateurs photographes organisent régulièrement des excursions qui sont de véritables parties de chasse à l'image. En 1895, dans un article du Figaro intitulé « Les chasseurs photographes », Gaston Labadie-Lagrave présente la photographie comme « la chasse de l'avenir » ; elle est à ses yeux moins dangereuse et plus écologique. Au tournant du siècle, la revue *Le Chasseur français* propose à ses lecteurs, une rubrique régulière sur la photographie tenue par Albert Londe, l'un des plus importants défenseurs du médium à cette époque. Au début du xxe siècle, un grand chasseur comme Carl Georg Schillings se construit une réputation internationale par la publication de récits de safaris en Afrique abondamment illustrés de photographies qu'il prend lui-même.

Le plus célèbre des photographes français, Henri Cartier-Bresson, s'inscrit pleinement dans cette tradition. En famille, il a très tôt appris à se servir d'une carabine, à guider les chiens, reconnaître les empreintes, pister et rabattre le gibier. Pendant toute une période de son séjour en Afrique, au début des années 1930, le jeune homme se nourrit principalement de ce qu'il chasse. Il apprend même à chasser « à la lumière ». Cette technique de braconnage, alors prohibée en France, consiste à attirer les animaux à l'aide d'une forte lanterne, puis à les éblouir pour les immobiliser et faciliter ainsi l'hallali. C'est là une belle métaphore pour quelqu'un qui s'apprête à devenir photographe, c'est-à-dire à chasser la lumière elle-même. C'est précisément à son retour d'Afrique que Cartier-Bresson décide de se consacrer plus exclusivement à la photographie. La technique qu'il développe alors reste très proche de la chasse. Il passe ses journées à marcher, à guetter une situation, à débusquer la bonne image qu'il tire comme un lapin. « I adore to shoot photographs. It's like being a hunter [J'adore prendre des photographies. C'est comme être un chasseur] », explique-t-il dans une interview en anglais. En 1958, par l'intermédiaire de Georges Braque, Cartier-Bresson découvre un étonnant petit traité de philosophie orientale, *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc* d'Eugen Herrigel. Il retrouve à travers ses pages une conception de la concentration étonnamment semblable à celle qu'il pratique en photographie. L'opuscule devient son livre de chevet. Il ne cessera dès lors de déclarer : « Pour moi, la grande passion, c'est le tir photographique ».



Jean-François Lecourt s'inscrit lui aussi, à sa manière, dans cette généalogie. Né en 1958, dans une famille rurale du Perche, il apprend, dès son plus jeune âge, à tirer et à chasser. Il relève les pièges avec son grand-père, puis découvre l'affût, la traque et la battue avec son père. Dans les années 1970, il est étudiant à l'École des Beaux-Arts du Mans, où il suit les cours de Gina Pane et où il rencontre Daniel Dezeuze, artiste visiteur. Marqué par la réflexion sur la violence de la première et les interrogations sur les matériaux de la création du second, Lecourt oriente, dès cette époque, sa recherche plastique vers une sorte de duel symbolique entre la photographie et le tir. Ses premiers travaux, intitulés « Tirs dans l'appareil photographique », ont été réalisés dans sa cave transformée pour l'occasion en salle de tir. L'artiste se place face à l'appareil photographique et le met en joue. Il déclenche tout d'abord la prise de vue dont le temps de pose déterminé par la relative obscurité de la cave est plus long qu'à l'ordinaire. Puis, pendant que l'image se crée, il tire dans l'appareil. Au moment où il appuie sur la gâchette, il éteint simultanément la lumière de la cave, afin de ne pas voiler entièrement le film contenu dans l'appareil éventré par la balle.

Une autre série intitulée « La balle crée l'image » est faite le plus souvent en plein air. L'artiste utilise cette fois-ci une camera obscura, sorte de boîte étanche à la lumière munie sur sa partie arrière d'un film sensible. Il se place face à elle, la vise et tire. C'est la balle qui, en perforant la paroi avant de la boîte fait office d'obturateur, permettant l'influx lumineux et la formation de l'image sur la surface sensible. Le projectile termine ensuite sa course en percutant à son tour le film. Il enregistre ainsi un double impact : celui des photons lumineux et celui de la balle. Les lois de l'optique et celles de la balistique étant sensiblement les mêmes, les deux empreintes se superposent le plus souvent : la trace de l'impact apparaissant sur l'image au niveau du canon du fusil, comme si elle était l'image même de la déflagration. Parfois, il remplace l'arme à feu par un arc et des flèches. En d'autres occasions, à la nuit tombée, il tire autour de l'appareil avec des balles auto-traçantes inscrivant la trace lumineuse

de leur trajectoire dans l'obscurité. Depuis quelques années, Lecourt réalise également ce qu'il appelle des « Tirs dans le miroir ». Il s'agit de petits films vidéo enregistrant la destruction de l'image du tireur se reflétant dans un miroir et l'apparition simultanée du paysage situé en arrière-plan.

Les recherches de Jean-François Lecourt s'inscrivent aussi dans une histoire des relations fécondes entre le tir et l'art au xx^e siècle. En 1915, en pleine première Guerre mondiale, Marcel Duchamp imagine, dans ses notes pour *La Mariée mise à nu par ses Célibataires*, même, un tableau produit par l'impact de projectiles enduits de peinture. En 1943, pendant le second conflit mondial, il revient sur cette idée en proposant comme couverture du catalogue de l'exposition *First Papers of Surrealism*, la photographie d'un vieux mur perforé par des impacts de balle. Quelques décennies plus tard, Niki de Saint Phalle fait la synthèse des deux propositions duchampiennes. Armée d'une carabine empruntée dans une fête foraine, elle tire sur des reliefs en plâtre blanc dissimulant sous leur surface des poches de peinture liquide. Une fois percée par le plomb, la peinture se met à saigner et donc à produire des compositions aléatoires. « C'était une extraordinaire sensation de tirer sur une peinture et de la voir se transformer d'elle-même en une nouvelle création », explique l'artiste. Peu après, à l'occasion d'une performance intitulée *Shoot*, l'artiste américain Chris Burden, transformé pour l'occasion en *Guillaume Tell* postmoderne, se fait tirer dans le bras gauche. Dans ces quelques exemples – mais il serait aisé d'en convoquer nombre d'autres –, c'est la balle qui crée l'œuvre. Il y a là l'idée qu'une œuvre d'art peut désormais se faire en un coup de feu, c'est-à-dire en un clin d'œil. La création n'est plus uniquement affaire de labeur et de patience, elle se fait aussi instantanément, mais dans une certaine violence. C'est la balle qui crée l'œuvre.

Dans le travail de Lecourt, la balle produit l'image mais la détruit en même temps, dans un même élan. Car, après avoir perforé la paroi avant de la chambre noire et permis l'afflux de lumière, elle n'arrête pas sa course, mais la continue jusqu'à percuter la surface sensible en y laissant la trace d'un impact. Pour l'artiste qui tire ainsi sur sa propre image en train de se faire, ou sur le miroir dans lequel il se reflète, il n'est pas à question d'une forme de suicide symbolique ou de la mise en scène d'une névrose d'autodestruction. Il s'agit plutôt d'éprouver une forme de tension dialectique entre création et destruction. Dans la tradition de la philosophie orientale que Lecourt a rencontré dans sa pratique du Karaté, en lisant lui aussi *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, ou au cours de plusieurs voyages de formation au Japon, l'artiste transforme le geste guerrier, agressif et violent, en un exercice de développement spirituel. Dans le *Kyūdō*, la voie de l'arc, à laquelle il s'est formé sur l'île d'Okinawa puis à Kyoto, la technique de combat est envisagée comme un acte de méditation. On est soi-même la cible à atteindre. Pour Lecourt l'arme devient ainsi l'outil vertueux d'un épanouissement personnel. Il pratique en somme le tir photographique comme un art martial.

L'arme à l'œil

Clément Chéroux



Guillaume Apollinaire, « Correspondance poétique », *Mercur de France*, vol. 111, n°416, 1er août 1915, p. 811.

Illustration 1] 30mm expositions, une boîte à image attachée au fusil 1892 1894.

Cf. Michel Auer, Eaton S. Lothrop, « Pistolets, révolvers, fusils, canons, mitrailleuses », *L'Œil invisible. Les Appareils photographiques d'espionnage*, Paris, Éditions EPA, 1978, p. 121-134.

Gaston Labadie-Lagrave, « Les chasseurs photographes », supplément du *Figaro*, 27 août 1895 ; repris dans *Le Monde photographique*, 1895, p. 122-124.

Cf. Carl Georg Schillings, *Mit Blitzlicht und Büchse : Neue Beobachtungen und Erlebnisse in der Wildnis inmitten der Tierwelt von Äquatorial-Ostafrika*, Leipzig, R. Voigländer, 1905, traduit l'année suivante en anglais sous le titre : *With Flashlight and Rifle. A Record of Hunting Adventures and of Studies in Wild Life in Equatorial East Africa*, Londres, Hutchinson and Co., 1906.

« I adore to shoot photographs. It's like being a hunter », Henri Cartier-Bresson, entretien avec Christian Tyler, « Exposed : the Camera-shy Photographer », *Financial Times*, 9-10 mars 1996.

Illustration 2] Image safari début du XX^e siècle movie link > <http://footage.framepool.com/mov/628-403-976.mp4>

Cf. Eugen Herrigel, *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, Lyon, Paul Derain, 1955

Henri Cartier-Bresson, « Henri Cartier-Bresson, Gilles Mora : conversation », in Gilles Mora (éd.), « Henri Cartier-Bresson », numéro spécial des *Cahiers de la photographie*, 1986, p. 118.

Cf. Clément Chéroux, *Shoot ! La Photographie existentielle*, Berlin, Revolver Publishing, 2010, p. 83

André Breton, Marcel Duchamp (éd.), *First Papers of Surrealism*, New York, Coordinating Council of French Relief Society, Inc., 1942, couverture.

Niki de Saint Phalle, lettre à Pontus Hulten, cité dans *Niki de Saint Phalle*, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1993, p. 161.

Illustration 3] illustration pistolet de Daniel Dezeuze.