

Mia Fineman, *Faking it, Manipulated Photography before Photoshop*

New York et New Haven, Yale University Press, 2012, 296 p., 276 ill. coul. et NB, 60 \$.

COMPTE RENDU PAR HÉLÈNE ORAIN

Référence(s) :

Mia FINEMAN, *FAKING IT, MANIPULATED PHOTOGRAPHY BEFORE PHOTOSHOP*, New York et New Haven, Yale University Press, 2012, 296 p., 276 ill. coul. et NB, 60 \$.

Texte intégral

- 1 Publié en 2012, en langue anglaise, le catalogue d'exposition *Faking It, Manipulated Photography before Photoshop* s'annonce dès son titre comme une démythification de Photoshop en tant que vecteur de changements comportementaux et d'innovation dans l'histoire de la photographie. Marqueur chronologique, ce logiciel délimite, dans l'imaginaire collectif, un avant et un après dans notre capacité à croire sans faille en la véracité d'un cliché. Mia Fineman s'emploie à démontrer qu'au contraire les photographes se sont toujours employés à modifier les clichés, et ce dès le début de l'histoire du médium. Si l'attitude est la même, seules les finalités et les techniques changent.
- 2 Trois années de recherche ont permis à l'auteur de compléter ses connaissances en ce sens. La réalisation entière du projet repose uniquement sur Mia Fineman, parfois orientée par des personnalités de la recherche et du monde muséal¹. Elle réussit ici à synthétiser quatorze décennies de pratiques de la retouche tout en interrogeant un nouvel angle de l'histoire de la photographie, celui donc de la vérité. Cependant, si la conception par un seul chercheur permet de livrer un ouvrage cohérent dans sa

globalité, le propos peut être teinté d'une vision trop personnelle. Les notions telles que la vérité ou la définition de la retouche restent sujettes à des interprétations variées. Fineman n'est pas dupe et écarte ce danger dès l'introduction. Elle reprend toutes les objections qu'il est possible d'argumenter face à une délimitation de la retouche en photographie et apporte ses propres critères : « l'image finale n'est pas identique à ce que l'appareil a "vu" à l'instant où le négatif est exposé² ». La technique n'entre pas en compte, c'est la volonté d'illusion qui reste le moteur principal, que ce soit pour ajouter un élément qui permet à la photographie d'être plus vraisemblable, afin de concorder avec l'histoire ou pour retranscrire une vision artistique du réel. Pour s'expliquer au mieux, Fineman ajoute que « [les images] se destinent à être visuellement convaincantes même si elles décrivent des objets qu'on ne rencontrerait pas dans le vrai monde³ ». Ainsi, elle exclut toutes les images abstraites ou travaux expérimentaux qui ne tentent pas de recréer une réalité.

3 Son introduction retrace également le nouveau regard apporté à cette retouche comme partie intégrante de l'histoire de la photographie. Il émerge principalement grâce au déclin de l'emprise de Beaumont Newhall – instigateur de l'hégémonie de la *straight photography* au ^{xx}e siècle – sur les historiens de la photographie. Mia Fineman focalise cette historiographie selon un point de vue américain, édulcorant d'autres références dont elle a pourtant connaissance telles que l'article d'André Gunthert, « Sans retouches », paru dans *Études photographiques*⁴ qui revient sur cette histoire de la retouche. Elle n'en fait mention que plus loin dans son texte et uniquement dans une note de bas de page (p. 61).

4 Divisée en sept catégories thématiques, la démonstration de Mia Fineman adopte un axe principalement chronologique. Le ^{xix}e siècle se divise en deux chapitres principaux, d'abord sous un angle technique (*Picture perfect*⁵, p. 45), puis d'une perspective uniquement artistique (*The artifice in the name of art*, p. 75). Les trois sections suivantes explorent une continuité entre le ^{xix}e et le ^{xx}e siècle autour d'une pratique de la manipulation du document et à des fins d'amusement (*Politics and persuasion*, p. 89 ; *Novelties and amusements*, p. 117 ; *Pictures in print*, p. 139). Les deux dernières parties ne concernent, quant à elles, que des images de l'ordre de l'imaginaire par des artistes du ^{xx}e siècle (*Mind's eye*, p. 159 ; *Protoshop*, p. 181).

5 La construction du discours, appuyé d'illustrations variées, persuade le lecteur, quel qu'il soit, de la présence continue d'une photographie manipulée. Pour un auditoire de chercheurs, les exemples sont parfois sans surprises, notamment lorsqu'il s'agit de « combined-printing » (p. 75), de pratiques pictorialistes (p. 81), de photographies spirites (p. 126) ou encore de « rectifications » historiques⁶ dans les images de propagande totalitaire (p. 89). Néanmoins, il est nécessaire de les réinscrire dans cette histoire. En revanche, certaines découvertes de Fineman remettent en question nos croyances : l'altération d'images par des personnalités de la photographie qui ont instauré une pratique pure comme unique possibilité, tel Paul Strand (p. 34), est une révélation. De même, Mia Fineman interroge systématiquement la véracité des images documentaires et l'attitude de leur créateur pour nous donner une nouvelle vision de ce que l'image véhicule vis-à-vis du réel. Elle exploite ainsi un fonds de Lewis Hine, ignoré jusqu'ici par les historiens de la photographie, dévoilant ses recherches sur la physionomie (p. 114). Les derniers chapitres finissent de nous convaincre bien avant l'existence de Photoshop, les photographes manipulent déjà l'image pour retranscrire leurs visions esthétiques (*Mind's eye*, p. 159 ; *Protoshop*, p. 181).

6 Les explications claires de Mia Fineman offrent une visualisation des étapes de création et de l'application de la retouche sur les images qu'elle montre, à l'instar de l'autportrait *Io + gatto* de Wanda Wulz (p. 164-165). La seule exception concerne les étapes de retouches d'Anne Brigman dont il est difficile de cerner le processus créatif alors que des négatifs des étapes successives existent dans des collections américaines⁷.

7 En conclusion, Mia Fineman réussit à redonner aux images manipulées une place essentielle dans l'histoire de la photographie. Le lecteur est convaincu de cette notion changeante qu'est la vérité, avec laquelle le photographe s'arrange en permanence.

8 Miroir exact de ce qu'était l'exposition, ce catalogue n'en est pas moins un objet autonome qui permet d'étudier la question. Conçu pour s'adresser à la fois à des chercheurs et à un public moins initié, le pari est tenu grâce à une mise en page claire, la

qualité des reproductions et à un choix à la fois pertinent et ludique dans ses exemples. Toutefois, cette médaille a également son revers pour le chercheur : l'ouvrage, par un trop large spectre chronologique et thématique, ne peut se comprendre que comme un ouvrage synthétique, proposant de nouvelles perspectives de recherche et de clés de lecture plutôt que comme une recherche aboutie⁸. En outre, il est dommage que Mia Fineman n'ait pu expliquer précisément certains de ses partis pris tels que la zone géographique étudiée. Cependant, il faut saluer la présence de sources en plusieurs langues, comme le montrent les notes de bas de page et la vaste bibliographie mise à disposition du lecteur. Par ses outils, ses illustrations soignées et sa démonstration, Mia Fineman nous offre un ouvrage que nous pouvons qualifier de référence sur cette question encore peu explorée.

Notes

1 Dans ses remerciements, elle cite principalement Roger Taylor, Brian Liddy (Bradford, National Museum of Media) et Joe Struble (Rochester, George Eastman House).

2 « So, what *do* I mean by “manipulated” photography ? The key criterion that guided the selection of works for this book is this : the final image is not identical to what the camera “saw” in the instant at which the negative was exposed », p. 7.

3 « They aim to be visually convincing, even they depict things one is unlikely to encounter in the real world », p. 7.

4 André GUNTHERT, « Sans retouches », *Études photographiques*, n° 22, septembre 2008, p. 56-77.

5 « Picture perfect » peut se traduire par l'image parfaite mais peut aussi prendre le sens de « beau comme une image ». Mia Fineman a probablement joué sur les mots pour cette partie.

6 Allusion à une expression utilisée par George Orwell dans *1984* pour définir les activités du personnage Winston Smith au ministère de la Vérité.

7 La George Eastman House (Rochester) a notamment les différents négatifs de *The Heart of Storm*, reproduits dans le catalogue p. 87. Nous pouvons supposer que Mia Fineman a préféré ici le tirage du Metropolitan Museum of Art (New York) pour des raisons budgétaires.

8 À l'occasion de cette exposition, un colloque, « Truth, Lies and Photographs », a été organisé par Joyce Frank Menschel le 2 novembre 2012 au Metropolitan Museum of Art afin d'explorer plus en profondeur la question de la photographie manipulée.

Pour citer cet article

Référence électronique

Hélène Orain, « Mia Fineman, *Faking it, Manipulated Photography before Photoshop* », *Études photographiques*, Notes de lecture, Octobre 2015, [En ligne], mis en ligne le 06 novembre 2015. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3567>. consulté le 04 janvier 2018.

Auteur

Hélène Orain

Droits d'auteur

© Etudes photographiques