

À partir de la fin des années 80, je me suis consacré à une longue recherche sur la stéréoscopie, menée en parallèle avec mes travaux sur le relief. Sans avoir lu le texte de Jonathan Crary, «Techniques of the Observer» dont je n'ai eu connaissance qu'en 2002, j'ai tenté de théoriser la relation entre stéréoscopie et relief en fonction de mes propres perceptions des phénomènes, et à travers les textes de Fiedler, Hildebrand et d'autres penseurs allemands. Je connaissais évidemment les positions de Duchamp en la matière. J'ai travaillé deux phénomènes en parallèle, passant de collages autour de la notion de greffe que j'ai produit dans les années 80 à des petits reliefs, le fond étant constitué par un collage mais augmenté d'un élément en relief, un ou plusieurs champignons séchés, aplanis au dos et montés sur ces fonds presque plats. J'ai pu également produire deux pièces plus importantes, des champignons de type polypore, coulés en 'champignon perdu' en fonte de fer, et montés sur des plaques d'acier. Plus tard, j'ai également fabriqué des reliefs en pierre, montés dans des boîtes en verre. Tout ce travail procède de mon intérêt pour l'espace intime, tactile et sa coïncidence partielle avec l'espace soumis aux règles de la stéréoscopie, avec les angles de convergence qui permettent la vision tridimensionnelle. Je souhaitais investir cet espace et travailler les passages synaesthésiques entre le toucher et la vue.

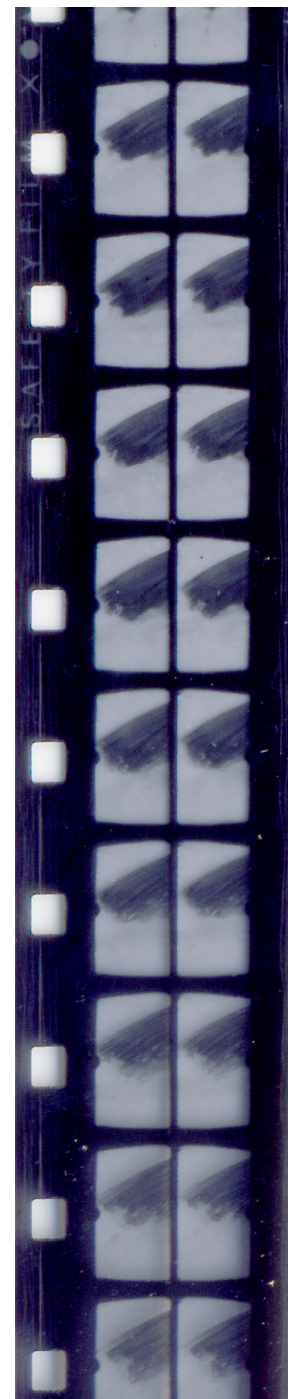
Il y a eu coïncidence, le moment où dans mes recherches j'ai photographié des champignons in situ sur des troncs d'arbres, un événement naturel comme dirait Rilke.

J'étais très frappé par certains textes que j'ai pu découvrir, en particulier l'étrange récit d'Oliver Wendell Holmes ; son article sur la stéréoscopie dans *The Atlantic Monthly* (Volume 8, Issue 45,). Ce texte 'Sun Painting and Sun Sculpture, un voyage stéréoscopique à travers l'Atlantique' témoigne de l'importance accordée à la stéréoscopie dès 1861.

Le grandpère de ma femme lui avait légué une belle collection de vues anciennes, dont certaines datant des années 1850 que j'avais progressivement augmenté en cherchant des vues dans les brocantes et chez les antiquaires. Il y avait également une visionneuse du type Holmes qui permettait de les voir.

Renseignements pris auprès du Club stéréoscopique Française, je me suis équipé d'un diviseur d'images et un appareil stéréoscopique, mais pour l'essentiel je me suis servi de deux appareils 35mm jumelés.

C'est en 1991 que j'ai présenté la première vue stéréoscopique lors d'une exposition de collages et sculptures organisée par Jacqueline Blanc à Nantes. Pendant les années



90 j'avais une pratique régulière de la stéréoscopie, j'en ai montré en 1992 à Tours, au Centre de Création Contemporaine, en 1993 à Paris, à la Galerie Barbier-Beltz, dans l'exposition 'Lose the object and draw nigh obliquely', puis à Melle en 1994, à l'église Saint Savinien. Une de ces pièces est rentrée dans une collection publique en Seine Saint Denis, une sculpture en bronze accompagnée de trois stéréoscopies. J'ai fait une série de prises de vue de troncs de banyan en Inde en 2001.

J'ai voulu également tenter de faire des films stéréoscopiques, et j'ai tourné plusieurs courts-métrages, dont celui que vous pouvez apercevoir à droite de la page précédente, 'Chute d'eau de profil' qui date de 1995. D'autres films montraient des successions d'arbres, des cimes de platanes avec des travellings filmés depuis le toit ouvrant de ma Peugeot 504 de l'époque.

La définition de l'image est assez médiocre dans ces films super 8 mais on a tout de même un sentiment de vivre la troisième dimension, plus tard j'ai réalisé des vidéos, mais les écrans de moniteurs dont je me suis servi montre des défauts analogues à des systèmes à projections, à savoir, n'ayant pas assez de résolution pour permettre à l'oeil de distinguer nettement les points homothétiques nécessaires pour bien faire converger les images de gauche et de droite, le résultat est techniquement vicié. De ce fait l'oeil n'arrive pas à bien faire coïncider les deux images qui, du coup, flottent. Actuellement je pense reprendre cette activité avec deux petits caméscopes avec un fonctionnement jumelé, et me servir des cadres photo numériques pour présenter les vidéos, munis d'un dispositif du type Holmes avec deux lentilles décentrés.

Je rendrais compte de ces recherches en temps voulu.

Entre temps j'ai commencé à faire un travail théorique, à la fois sur le regard stéréoscopique sur le plan historique et phénoménologique. À travers les défauts de la photographie, les surfaces accidentées des tirages, le flou de mouvement, le flou de profondeur de champ, les mises au point inégales, les ouvertures inexactes, on découvre comment l'oeil et la perception d'une manière plus générale digèrent les écarts et autres différences entre ce qui est montrés aux deux yeux, pour se re-présenter l'image unique.

C'est vers 2002 que j'ai découvert le texte de Jonathan Crary, à qui j'ai adressé une longue lettre.

«Stereoscopic photographs seem to me, having taken quite a few myself and looked at a 19th century collection which I inherited, seem to me to be a direct way of discovering, or at least confirming a whole set of visual phenomena. I have been unable to find any reference in art historical writing on the subject, apart from yours and Rosalind Krauss.

I would like to take issue with you in a minor way about the way stereoscopic photos are seen. Making stereoscopic photographs myself, I notice that certain choices eliminate the scenographic sense of cut-out shapes, especially in shots that show a continuous field in the foreground, dead leaves or pavés on the ground for instan-



ce. I would suggest that 19th century techniques of composition and above all framing in picture-making were passed on to single lens photography and adopted by stereoscopic photography without too much question.

In fact the practice of single-lens photography works in a very different way from the practice of stereoscopic photography. The transcription of framing devices, necessary in a single lens composition becomes almost superfluous in stereoscopic shooting where the eye is led into the field in a completely different way. The figure/fond relationship becomes less interesting and on the contrary, continuous uninterrupted fields of vision become more important. This combined with an all-over texture varying in scale makes for interesting and engrossing viewing. The focalisation on a central subject is no longer necessary. The eye wanders, and instead of being held to task by the omnipresent frame, becomes a flaneur. The object of interest becomes the phenomenon of the perception of space itself, and the subject of the photograph is provided to a large extent by light and texture, properties inherent in photography.

A medium range set of greys are the best tonalities for stereoscopy, whereas a sharper and more black and white range are preferable for monocular work. It is this combination of the use of high contrast and of framing devices specific to monocular photography in stereoscopic photography that is largely responsible for the 'cut-out' scenographic feeling.

It seems to me that no good nineteenth century photographer that I have ever come across really took all this in and produced photographs using in a positive way the phenomena I speak of. However in the flea markets in provincial France one comes across many amateur clichés that work well. It is in this body of low quality and accidental work that one finds examples of interest. More official photography concentrates on sites and portraiture that have no particular intrinsic photographic qualities. It is the stereoscopic views that concentrate on the commonplace, the fuzzy views of movement, examples of accidental framing and inaccurate focussing that, without being demonstrative as such, often provide the qualities I consider to be desirable in stereoscopic photography.

Four phenomena in stereoscopic views seem particularly interesting to me.

One can imagine a double print put into a Holmes stereoscope. Let us imagine that it is slightly scratched and spotted, the print is on slightly shiny paper, mounted on a black card. Let us imagine it has also been put in upside down.

What would we, just like a nineteenth century observer, notice?

First the tactile link between the hand and the eye, the necessity to hold the viewer straight, the pressure of the guard around the eyes, blinkering out the exterior world. A closed circuit operation.



Secondly, and independently of the possible logical right way up reading of the image, the fact that the prints being inverted does not block the sensation of three-dimensionality. The successive inversion and subsequent righting of the image make one realise that the eye enters the image by the bottom, looking down so to speak, (to see where one is walking??).

Thirdly, at the edges of the print there are areas almost always where the image is dark, or light, in the foreground or the background. According to the position in space of these areas, the background card seems to be drawn forward or back, sometimes both, where there are alternate areas.

Fourthly, the stains or scratches on the surface of the print adopt an ambiguous position, often moving back and forth, according to where they are situated in the visual field, central or peripheral. As they are only present in one of the two paired photographs, their position in space is 'decided' by the eye assimilating them with some part of the projected space of the photo.

These phenomena, all independent of the subject matter of the photographs, speak to the visually and intellectually sensitive viewer about the way we see. They pose questions about a whole series of perceptions of the body and its perceived relation in space.

Further to these feelings induced directly by the mechanisms of vision, the immobility of that which is represented in the photograph offers a possibility of subjectively visiting space (and time) in a specific way.

The fact that the instantané freezes the space we can visit allows a particular relation to be established with the third dimension. The lack of movement gives the sentiment of looking at sculpture, or a cyclorama with stuffed animals in a natural history museum. The immobility of the scene is such that we can visit the perceived visual space without, outside the sense of our own body's presence in that space.

This very private world reinforces a sense of the tactile presence of the objects we see. The crisp definition of a visual horizon and the feeling of frozen time and space produce a possible regard specific to this situation. This allows the time necessary for the superposition of the tactile and visual memory. The discontinuity of the tactile world and the lack of a tactile horizon are compensated by the artificial three-dimensional construct. This is perhaps why the pornographic views sold at the turn of the century were quite so successful. I would suggest that the body here is not *décentré* as for the Wheatstone construct, but that there would be another construction, that of a dematerialised flaneur.

Having noted these phenomena, I have been searching for textual evidence that stereoscopic photography did influence 19th century sculptors.



The only evidence I have found is in Medardo Rosso. His insistence on the single viewpoint and his way of describing the way of seeing sculpture, recorded in 'L'Impressionnisme en Sculpture', seem to me to be informed by the stereoscopic experience.

«Il y a un autre point dont on n'a jamais parlé et qui, pourtant, est d'une très grande importance : au premier moment d'un regard spontanément porté sur un objet naturel, nous éprouvons un déplacement des tonalités, un élargissement de la chose devant nos yeux, devant notre esprit – un effet qui change après ce premier moment. La raison en est qu'après ce premier éclair nos yeux, notre esprit reviennent à leurs habitudes de paresse et donc détruisent ce premier moment de vie authentique, de vision complète, durant lequel nous éprouvons une transposition des valeurs qui, bien que matériellement au premier plan, semblent refoulées, et vice-versa. Mais bien que tout cela soit nettement marqué au premier instant, il est néanmoins vrai que cela reste visible ensuite à tout moment.

La couleur de la sculpture

La vérité visuelle réelle de toute chose qui rencontre notre regard dans la nature ne peut nous frapper pleinement que dans ce bref instant où la vision nous saisit, comme une surprise – c'est-à-dire avant que notre intellect, notre connaissance de la forme matérielle des objets aient le temps d'entrer en jeu et de contrecarrer et détruire cette première impression.»

Rosso used cropped photographs and interestingly, while casting his work, filled the moulds more or less full with wax to obtain similar sculptural effects, casts of part of the mould, less deep than the originals, less 'depth of field'. He also physically made and cast his work himself, as would many photographers. In French, a cast 'un tirage' and a print 'un tirage'?

I am sure other evidence exists in the field of sculpture, but I have not yet come across any. I would very much like to get more deeply involved in research on this subject and would be grateful of any contacts in the art historical field you might be able to suggest.

Do excuse this long letter

Yours sincerely

Peter Briggs

