Des images oublieuses

Elsa Delobel

▶ **To cite this version:**

Elsa Delobel. Des images oublieuses. Art et histoire de l'art. 2013. dumas-00963709

HAL Id: dumas-00963709
https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00963709

Submitted on 21 Mar 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
UFR 04 Arts Plastiques et Sciences de l'art
Master 2 Arts et Enseignement
2013

DES IMAGES OUBLIEUSES

Sous la direction de M. Hervé Bacquet
Membres du jury : Sandrine Morsillo et Hervé Bacquet

Elsa Delobel

REMERCIEMENTS :

Je tiens à remercier tout particulièrement Monsieur Hervé Bacquet qui m'a aidé dans l'élaboration de ce mémoire. Je souhaite également remercier Agnès Foiret pour ses encouragements durant l'écriture.

Je voudrai remercier aussi tous les étudiants du séminaire de recherche pour leur remarques, leur discussions, leur regard critique et tous nos échanges sur nos travaux durant cette année.

Enfin je voudrai remercier Lise Daguzon, Manon Feuvray et Isabelle Costes qui ont été des oreilles attentives et des lectrices sincères tout au long de ce travail.

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....p. 3

I. LE DEPLACEMENT : CREER ET EFFACER LES TRACES DE SON PASSAGE.....p. 5

1. LA PERTE DU CONTROLE DU PROCEDE PHOTOGRAPHIQUE.....p. 6
Une marche d'aveugle.....p. 6
L'expérience du décentrement.....p. 11
Perdre la trace de sa trace.....p. 12

2. LA PHOTOGRAPHIE UNE IMAGE VOILEE.....p. 15
L'image palimpseste.....p. 15
L'image : un recueil de traces mnésiques.....p. 21
Une fuite hors du réel.....p. 23

3. LA PHOTOGRAPHIE : UN SCENARIO INTIME ?.....p. 30
La photographie : entre image et matière.....p. 30
Fragmenter et rassembler.....p. 35
La matière d'une absence.....p. 39

II. LE REGARD DE LA MACHINE.....p. 42

1. PHOTOGRAPHIER : UNE MISE EN CRISE DU REGARD.....p. 43
Rupture entre deux yeux.....p. 43
Une mise en forme de l'oubli.....p. 47
L'imprévu photographique.....p. 48

2. L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE : UN NŒUD DE TEMPORALITES.....p. 51
Une représentation du temps par l'espace.....p. 51
Entre instant et durée : deux relations au temps.....p. 56
Distance et proximité.....p. 58

3. L'APPAREIL PHOTOGRAPHIQUE : UN OUTIL POUR ABSTRAIRE LE REEL DE L'IMAGE....p. 61
De l'apparence à l'apparaître....p. 62
L'opération de déliaison....p. 64
Au seuil de la représentabilité....p. 68

III. L'IMAGE : UNE ZONE DE TRANSITION ET DE TRANSACTION...p. 70

1. SORTIR DE LA LOGIQUE DU VISIBLE ET DE L'INVISIBLE....p. 70
« L'inimageable »....p. 70
Le reste d'image....p. 72
Du visible au visuel (réalisation)....p. 76

2. DES IMAGES ANDROGYNES....p. 79
Le tracé photographique....p. 79
L'esquisse photographique....p. 83

3. LE CONTACT ALTERANT....p. 84
De l'opacité dans la transparence....p. 84
Une topographie sans lieu....p. 88
L'image-fossile....p. 89

CONCLUSION....p. 90

VERS UNE TRANSPOSITION DIDACTIQUE....p. 93
PROPOSITION D'UNE SEQUENCE....p. 95

ANNEXES....p. I
1. BIBLIOGRAPHIE....p. I
2. INDEX DES NOMS....p. VI
3. INDEX DES NOTIONS....p. VIII
4. INDEX DES NOTIONS COMMENTEES....p. IX
5. TABLE DES ILLUSTRATIONS....p. XIV

INTRODUCTION

Ma pratique photographique vise à amplifier la place de l'indéterminé, ouvrir une béance dans la représentation, c'est aussi d'une certaine manière chercher à éviter que l'interprétation ne se referme sur une signification. Peut-être pourrait-on placer ma recherche plastique dans cette recherche de l' « inframince » menée par Marcel Duchamp et définie par Thierry Davila comme « cette opération heuristique qui fait apparaître des choses inaperçues, qui ouvre le champ sensationnel à une autre expérience possible, à une autre qualité du réel. »[1] Ainsi mes photographies se définissent par cette tension vers du représentable et par son incapacité à accéder à l'image nommable et clairement identifiable. Face à ces images on ne peut situer de façon claire choses et personnes dans l'espace de représentation et en conséquence rendre compréhensibles les relations entre elles. Comment la photographie, en tenant l'image dans la non-affirmation de son apparition, donne à voir « une autre qualité du réel » ? Et comment qualifier cet autre réel que nous donne à voir la photographie ?

Certaines de mes photographies sont ténues, fugaces, dans la mesure où ce qu'elles représentent nous échappe et se dérobe, elles possèdent en apparence peu de contenu, ou du moins leurs relations au réel sont distendues. A l'inverse de l'image-souvenir, que l'on prend pour se garantir contre les infortunes de la mémoire, ces photographies effacent à force de surimpression l'empreinte de leur référent réel pour n'en garder qu'une trace, qui n'a que faire de la reconnaissance du réel. Quelles relations entretiennent ces images avec le réel ? Si elles sont l'image d'un réel dont l'image n'existe pas, si elles n'ont pas véritablement de référent réel, impliquent-elles toujours ce que Jean-Marie Schaeffer appelle « une thèse d'existence »[2] ? Après le texte de Roland Barthes, *La Chambre Claire* (1980), il est difficile de nier que toute photographie argentique suppose un « ça-a-été », quand bien même l'identification de « ça » demeurerait problématique. Si l'on donne à la photographie le rôle d'enregistrer le réel, soit d'en donner une preuve, ne pourrait-elle pas s'en émanciper

[1] Thierry Davila, *De L'inframince, Brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours,* Paris, Editions du Regard, p. 32, 2010.
[2] Jean-Marie Schaeffer, *L'Image précaire*, Le Seuil, 1987, p. 122-123.

et proposer une graphie de l'ordre du dessin ? Le dessin est l'aboutissement d'un geste dont peut difficilement rendre compte l'image photographique puisqu'elle est enregistrée par un appareil grâce à une réaction physico-chimique. Sa réalisation, issue d'un processus mécanique et chimique, ne peut-elle pas pour autant rendre compte d'une certaine forme de gestualité du photographe, de son déplacement spatio-temporel, du rapport de son corps à l'espace qu'il parcourt ?

La surimpression à l'aveugle est une constante dans ma pratique photographique, c'est un protocole qui laisse une grande place au hasard et à l'aléatoire. Il est donc difficile de dire clairement les intentions qui président à nombre de mes photographies, pourtant j'ai tenu à maintenir cette pratique et à continuer ce travail expérimental. Plus la surimpression est répétée, plus le rapport avec le réel de l'image photographique est brouillé. Comment et dans quel but altérer la représentation du référent réel dans l'image photographique ? L'empreinte lumineuse se détache de son référent pour devenir trace. En quoi cette trace se distingue de l'empreinte ? Comment détermine-t-elle un nouveau rapport au temps et au réel ?

L'image en tant que trace permet de se détourner de l'oubli, puisqu'elle indique que quelque chose ou quelqu'un est passé, sans montrer distinctement ce qui est passé, elle est plus de l'ordre de l'indice que du constat, et invite le spectateur à recomposer à partir de l'image un espace-temps poétique, qui libère l'image photographique du dualisme présent-passé. Si l'image photographique comme trace se déleste de sa fonction mimétique, n'est-elle pas pour autant intimement liée au réel ? Ne reste-t-elle pas une sorte de jointure, comme l'écrivait Paul Ricoeur, « entre le temps qui demeure et nous qui passons »[3] ?

[3] Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. III, Paris, Le Seuil, 1985, p. 176.

I. LE DEPLACEMENT : CREER ET EFFACER LES TRACES DE SON PASSAGE

« Un poète doit laisser des traces de son passage, non des preuves. Seules les traces font rêver. »[4]

Photographier n'implique pas nécessairement le déplacement du corps du photographe : le photographe peut rester immobile et photographier de l'endroit où il se trouve. Mais que se passe-t-il quand le photographe se met en marche, quand le déplacement de son corps devient indissociable de sa pratique photographique ? Quels rapports au temps et à l'espace induit ce déplacement incessant ? Et comment l'œuvre rend-t-elle compte d'une forme de déplacement dans son processus de création ? D'ailleurs en rend-t-elle compte ?

Lors de la prise de vue, lorsque les images latentes se forment sur le film, le corps du photographe arpente l'espace, il est en marche. L'action de se déplacer dans tels ou tels lieux motive-t-elle la prise de vue ou bien est-ce l'intention de réaliser une image qui oblige le déplacement du corps du photographe ? Et comment définir ce déplacement ? Est-il linéaire, régulier, hasardeux, aléatoire, se donne-t-il des règles, … ? Est-il de l'ordre de l'exploration, de la flânerie, de l'errance, … ? Comment définir ce déplacement du corps et du regard qui met en mouvement l'appareil et la trace photographique qui en résulte ?

Le déplacement du corps dans la pratique photographique induit une approche particulière du monde. Si aucune intention définie ne préside à la prise de vue, il est parfois difficile pour le photographe de définir son mode de déplacement dans l'espace. De plus, comme son corps et ses sens sont en interaction avec le lieu où il se trouve, le photographe est plus ou moins livré à la contingence du monde qui l'entoure. Le monde autour du photographe influe sur ses sens et son corps. En quoi cette interférence réciproque entre le photographe et ses sujets, cette rencontre hasardeuse du monde, « cette conduite sans but déclaré » dont parle Raymond Depardon dans *Errance* devient le moteur d'une certaine forme de pratique photographique ?

[4] René Char, « Les compagnons dans le jardin », dans « La bibliothèque est en feu et autres poèmes », *La Parole en archipel*, Paris, Gallimard, Poésie, 1974, p. 153.

1. LA PERTE DU CONTROLE DU PROCEDE PHOTORAPHIQUE

Une marche d'aveugle :

Le déplacement est à l'œuvre dans mes photographies comme dans la manière de les réaliser. Il ne s'agit pas d'un déplacement déterminé : je ne me déplace pas d'un point à un autre avec sûreté et assurance ; je marche sans suivre de direction, je vais de l'avant en quête d'images. La volonté de faire des images précède la marche, mais les images sont liées à la singularité de chaque déplacement. Cette façon de parcourir et de découvrir l'espace qui m'entoure se rapproche fort de l'attitude du flâneur revue par Walter Benjamin dans *Paris Capitale du XIXe siècle, Le Livre des Passages*. Flâner suppose une attitude d'abandon et d'inaction qui semble à l'opposé de l'attitude du photographe : photographier, c'est être attentif, se tenir prêt, observer ce qui nous entoure ; c'est entretenir avec le réel un rapport actif. Le terme de « photographe » nous renvoie souvent à l'image des grandes figures qui ont marqué l'histoire de la photographie. Comme par exemple celle d'Henri Cartier-Bresson, qui a fait de son art photographique un art de vivre. Ce photographe est dans une disponibilité totale du regard. Pour lui, photographier c'est être dans la danse, la photographie est à l'inverse de la coupe : elle célèbre le rythme vivant de la vie. Pour lui, « il ne faut pas vouloir, il faut être réceptif, saisir l'animal dans sa tanière. »[5] Cependant il existe bien des façons d'être au monde, et la particularité de l'image photographique est d'exprimer la relation singulière qu'entretient chaque photographe avec ce qu'il photographie.

Flâner et photographier sont-ils compatibles ? Ce qui pourrait rapprocher l'attitude du photographe du flâneur, c'est cette aptitude et ce goût pour l'observation. En effet le flâneur, au milieu du XIXe siècle, est défini comme un connaisseur qui s'intéresse à tout, qui recherche un savoir à la différence du badaud qui se laisse porter, absorber par ce qu'il voit (« (…) le badaud est là, qui regarde stupidement les choses, qui s'arrête sans choix devant le premier morceau de plâtre décoré du nom de statuette »[6]). Ainsi, comme l'écrit Walter Benjamin, le flâneur, loin de marcher désœuvré dans la ville, « fait des études », et « le fruit de [son] oisiveté est plus

[5] *Contacts,* DVD 1, « La grande tradition du photo-reportage », « Henri Cartier-Bresson », ARTE France, KS VISIONS, Le Centre national de la photographie, Le Jeu de Paume, 2000.
[6] Louis Huart, *Physiologie du flâneur*, Paris, Aubert et Cie, Lavigne, 1841, p. 95.

précieux que celui du travail »[7] . C'est bien cette oisiveté précieuse dont parle Benjamin qui est au cœur de mon travail photographique, une forme d'oisiveté qui s'apparenterait plutôt à une forme d'hyper-acuité. Elle donne lieu à une observation intense du quotidien et permet d'ouvrir l'image photographique à l'expérience vécue. Ce déplacement qui caractérise ma marche et ma démarche correspond à cette façon de se promener sans hâte, sans but, au hasard, de s'abandonner aux impressions du moment mais en restant à l'affut de détails. Il correspond dans ma pratique photographique à cette absence de but et de fixité et non à une quelconque forme de paresse. Le déplacement du corps dans un espace urbain, naturel ou habité génère une forme d'attention particulière, tout à la fois aigue et versatile. Le flâneur est autant saisi par les objets qu'il rencontre qu'il ne vient à leur rencontre, ses pas ne sont pas déterminés à l'avance.

Le travail photographique dont je parle ici, se caractérise par ce déplacement physique et mentale qui caractérise le déplacement du flâneur. Avec la marche, se met en place dans un premier temps cette volonté de photographier au hasard, selon l'inspiration, de se laisser porter par les événements. La célèbre phrase de Robert Louis Stevenson « Je voyage non pour aller quelque part, mais pour marcher »[8] pourrait devenir « Je marche non plus pour aller quelque part, mais pour photographier ». Cela va de paire avec le désir conscient de se perdre, se perdre en chemin et dans ses images, trébucher, hésiter, faire demi-tour, revenir, …Je photographie, animée d'une attention et d'une curiosité vague, ouverte sur tout ce qui peut advenir. Les images rendent d'ailleurs compte de cette perception flottante, qui permet de se focaliser sur des objets soudainement remarqués ou qui, au fil de trajets quotidiens, aimantent mon regard. Mes photographies donnent-elle à voir un équivalent de ce regard dont l'intention se serait absentée ? Est ce que cet égarement physique et photographique est vidé de toute intention ? Se laisser aller au hasard des rencontres est-ce une manière d'extraire toute forme de lucidité lors de la prise de vue ?

Le hasard permet de fixer ce qui d'ordinaire n'est pas consciemment pris en compte lors de la prise de vue. Et c'est aussi l'un des ferments de ma pratique photographique qui se nourrit d'accidents recherchés. L'accident, du latin *accidens* (survenant),

---

[7] Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des passages*, Paris, Les Editions du Cerf, 2002, p. 445.

[8] Robert Louis Stevenson, *Voyage avec un ânes dans les Cévennes* [1879], Paris, Garnier-Flammarion, 1991, p. 15.

désigne ce qui arrive inopinément. Il suppose une certaine forme de lâcher-prise et un espoir que l'accident (ce qui n'était pas prévu) interfère dans l'œuvre. De nombreux artistes se sont saisis des accidents ayant des conséquences sur l'oeuvre. Comme par exemple lorsque le *Grand Verre* de Marcel Duchamp est retrouvé parcouru de brisures après son exposition au Musée de Brooklyn en 1926, l'artiste les accepte et ne songe pas à les faire disparaître derrière des restaurations. Marcel Duchamp dira même lors d'un entretien : « J'y vois une intention curieuse dont je ne suis pas responsable, une intention toute faite en quelque sorte que je respecte et que j'aime»[9]. On peut aussi préparer le terrain de l'accident, l'anticiper, préparer ses conditions de survenu, soit prévoir là où on ne voit pas encore. L'accident recherché suppose une certaine maîtrise mais elle n'est pas totale, on est dans l'attente que quelque chose d'accidentel se passe.

Or dans ma quête d'images, je me trouve effectivement face à la contingence des lieux que je parcours et je prends et reprends des photographies sur la même pellicule. Une fois qu'une pellicule arrive à son terme je la rembobine et la replace dans mon appareil : de nouvelles images vont laisser leurs traces sur les anciennes sans que je puisse intervenir sur leur dialogue dans la boîte noire. Cela consiste à anticiper l'imprévisible, à anticiper le point d'aveuglement. Lors de la pression sur l'obturateur, l'image s'inscrit sur la pellicule, sur une surface déjà informée : l'image latente s'esquisse sur une autre image. C'est à ce moment précis que l'imprévisibilité du processus est la plus grande : quelque chose va nous échapper dans la fabrication de l'image. Superposer me permet de rapprocher deux ou plusieurs vues choisies ou non pour obtenir une seule image. Ce qui m'intéresse justement c'est cet écart entre les vues (ce que j'ai réellement vu derrière le viseur de mon appareil), le pré-vu (l'image que je suppose obtenir) et la photographie (qui fixe la rencontre de plusieurs images), soit prévoir là où l'on ne voit pas encore.

« Naturellement ses yeux pourraient voir. Mais ils sont bandés (mouchoir, foulard, toile, voile du textile en tous cas qu'on ajuste au regard et qu'on attache derrière la tête). Bandés, ils ne le sont pas naturellement, mais par la main de l'autre, ou par la sienne, obéissant à une loi qui n'est pas naturelle ou physique puisque le sujet qui pourrait le défaire : comme si le sujet de l'erreur consentait à ce qui ainsi lui bande les yeux, comme s'il jouissait de sa souffrance et

[9] Propos recueillis par James Johnson Sweeney, *in* Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1994, p. 176.

de son errance, comme s'il la choisissait, au risque de la chute, comme s'il jouissait à chercher l'autre au cours d'un sublime et mortel colin-maillard. »[10]

Lorsque je photographie, je me livre à un double aveuglement : une sorte d'imprévisible aveugle. Le premier serait le déplacement physique aléatoire et le second l'abandon du contrôle sur le procédé photographique. Je ne peux contrôler les surimpressions d'images qui ont lieu dans la boîte noire de l'appareil ; elles constituent une tache aveugle dans le processus de réalisation des photographies. La construction de l'image est livrée à l'indéterminé, à l'incomposé, à l'accidentel. La photographie embrasse la volonté de se porter au delà de la perception, « vouloir au delà du voir »[11]. L'acte photographique implique le regard, le point de vue, le visible …

Comment associer cette importance de l'œil et ce point aveugle dans ma pratique photographique ? Dans la vue comme dans la prise de vue, nous touchons la chose sans tenir compte de la distance qui nous en sépare, alors que si une forme d'aveuglement accompagne la vue, nous tenons compte de cette cécité plus ou moins partielle. La distance (déformation, effacement, manque, recouvrement, …) qui nous sépare de la chose vue prend de la consistance, nous sommes saisis et investis par cette distance. Plus que des sujets ou des objets, c'est cette attraction du regard que mes photographies mettent en évidence. Un regard décentré par rapport au réel, au référent photographié. Un regard qui tente d'adoucir le lien de la photographie à la réalité extérieure.

[10] Jacques Derrida, *Mémoire d'aveugle, L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Editions de la réunion des musées nationaux, 1990, p.18.
[11] Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 21.

Esquisse 1, (Série « Esquisses »), photographie argentique projetée, taille variable, 2012.

Esquisse 14, , (Série « Esquisses »), photographie argentique projetée, taille variable, 2012.

L'expérience du décentrement :

Mes photographies donnent à voir une observation renouvelée des lieux et des espaces situés sur mon passage. Le point de vue adopté et l'échelle des sujets changent considérablement d'une image à l'autre. Ces changements traduisent la multiplicité des sollicitations qui happent l'attention, et amènent à modifier continuellement les accommodations visuelles. Mes photographies montrent une approche visuelle tâtonnante des lieux habités et des espaces urbains. Je cherche la bonne distance, le bon point de vue, et le mouvement de cette recherche s'inscrit sur la pellicule, j'accumule les vues, je les juxtapose et recompose. Je cherche, je tourne, je tourne autour pour trouver l'image. Je cherche à atteindre quelque chose qui ne soit ni tout à fait le perçu ni tout à fait de l'inaperçu, je cherche à éloigner la photographie du sujet, qu'une fois développée, elle donnerait à voir. Ce jeu de déplacements du regard et du corps consiste à s'éloigner de la chose visée ou prisée en premier, (soit faire en sorte qu'elle ne soit pas le centre de l'image), notamment en accumulant différents points de vue d'une même chose et ensuite en juxtaposant ou superposant directement sur le film les images de cela. Cette recherche, comme le mouvement du corps qui l'accompagne est circulaire mais dépourvue de centre. « Errer, c'est tourner et retourner, s'abandonner à la magie du détour. L'égaré, celui qui est sorti de la garde du centre, tourne autour de lui-même, livré au centre et non plus gardé par lui. »[12]. C'est le mouvement du corps, du regard et donc de l'appareil photographique qui affirme l'introuvabilité d'un quelconque centre. Le déplacement devient le centre de l'image, la logique de son existence. Nous obtenons ainsi des images instables : le centre s'évide et sur les bords des photographies, les éléments se trouvent sectionnés.

Cela est très visible dans la série des diptyques où le lieu photographié, l'escalier, est libéré d'une échelle unique et d'un point de vue unique. Deux photographies sont juxtaposées, montées l'une à côté de l'autre pour montrer un espace similaire et toujours différent. Ces photographies s'ouvrent autour de la jointure qui les lie et les sépare formellement et sémantiquement. Les images se détachent de leur référent, ce qui est vu et photographié n'est plus le sujet, le centre de l'image. Ces images dépendent du positionnement physique de mon corps et des menus mouvements de l'appareil : les plus infimes variations d'attitude entraînent une modification de la représentation. Comme la perception elle-même, la photographie « ne naît pas

[12] Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Editions Gallimard, 1969, p. 35.

n'importe où, [...] elle émerge dans le recès d'un corps »[13]. Mais pourtant dans un deuxième temps le corps cherche à s'absenter, sa présence dans le lieu s'efface.

L'image, pour advenir, nécessite une pratique corporelle, mais elle est aussi ce qui déclenche le déplacement et la mobilité du corps, telle une chorégraphie (corps/et/graphie) dans le lieu autour du sujet. Cependant que reste-t-il de ce déplacement dans l'image ? Tout indice concernant l'auteur de ces images disparaît. Le lieu et les personnes photographiées ne sont pas identifiables, ce qui reste c'est la trace de la forme, la géométrie du lieu, sa matière et ses incohérences. Le décentrement est à l'œuvre dans l'image du fait de sa structure en palimpseste. En se superposant sur le film de manière aléatoire, les images latentes se recouvrent les unes les autres et inscrivent leurs lignes de construction et de force, certaines persistent, d'autres disparaissent. L'image latente se construit en conservant les lignes de force (appartenant à des images différentes) qui ne coïncident plus entre elles. L'image une fois développée est la trace d'une certaine forme d'hétérogénéité, elle n'a plus un point central autour duquel elle s'organiserait. L'image, à force de superposition, perd son *« punctum »*, « ce hasard qui en elle me point »[14], ce détail qui capte votre attention, vous touche et vous affecte et surtout qui éclaire votre interprétation du cliché. Le spectateur s'avère désorienté devant une photographie dont le référent n'est pas identifiable, il peut aussi éprouver une certaine forme de frustration devant cette absence de *« punctum »*. Cette déstabilisation tient au fait que le spectateur hésite entre deux regards à adopter : celui qui consisterait à chercher les indices d'un rapprochement formel avec le réel, et celui qui se laisse la liberté d'un regard détaché de tout référent réel extérieur à l'image. Ces deux regards sont investis lors de l'appréhension de certaines photographies notamment celles où le référent se manifeste par des traces, des empreintes indescriptibles.

Perdre la trace de sa trace :

Ces photographies déplacent le sujet de l'image de l'autobiographique au photoplastique, de « la trace autobiographique »[15] à la trace photoplastique. Elles sont formées de prélèvements successifs accumulés à la surface du film, comme des

[13] Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible [1964]*, Paris, Gallimard, « Tel », 1995, p.25.
[14] Roland Barthes, *La Chambre claire*, Cahiers du Cinéma, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 48-49.
[15] *Traces de photographes Traces autobiographiques*, Sous la direction de Danièle Méaux et Jean-Bernard Vray, Saint-Etienne, Publication de l'Université de Saint-Etienne, 2004.

éclats de réalité assemblés sur une même surface. Il y a une certaine forme de récurrence dans les sujets photographiés : ce sont souvent les mêmes figures et les mêmes lieux qui reviennent sur ces images. Mais la relation à mon quotidien est masqué par le dispositif de superposition et/ou de montage. Le phénomène de surimpression retire plus ou moins à l'image l'homogénéité d'une représentation réaliste. Ainsi l'apport personnel de mes images est dilué dans l'ajout de ces sources visuelles. Ces photographies se constituent par l'accumulation de fragments épars du monde réel sans aucun lien identifiable. Ces photographies se situent dans la même perspective que les grandes toiles de Marc Desgrandchamps à la différence qu'elles ne sont bien évidemment pas issues d'une fabrication picturale et que parfois, elles s'écartent complètement du vraisemblable. Marc Desgrandchamps, lui, tient toujours à garder un pied dans la vraisemblance, dans le reconnaissable ; il procède en peignant sur une même surface des « débris du passé » (diverses sources photographiques privées et publiques) qui peu à peu, par leur coexistence sur la surface de la toile, deviennent des « débris du futur »[16]. Lors d'un entretien avec Frédéric Bouglé, il s'exprime à ce sujet : « Je vois [mes peintures], plutôt comme les restes épars d'une réalité brisée, morcelée, une réalité dont je tente de recueillir les fragments à partir de ce que je perçois. Parfois les figures parviennent à se reconstituer comme image, représentation. D'autres fois, elles se manifestent dans un délitement qui les maintient à l'état de lambeaux, de guenilles ; mais il y a bien une tentative de reconstitution, un peu à la manière d'un archéologue. »[17]. Tout acte de reconstitution implique de partir de ce qui reste ou du souvenir de ce qui a disparu pour le former à nouveau. Chez Marc Desgrandchamps la reconstitution consiste à peindre une image à partir des multiples images (mentales, photographiques, picturales, …), il s'accommode des restes pour peindre une image qui n'a encore jamais existé. Reconstituer c'est donc maintenir un écart entre le « ça-a-été » et son devenir, sa reconstitution. J'emploie le terme de reconstitution dans la mesure où l'image n'est pas réalisée ex-nihilo, cependant, comme chez Marc Degrandchamps elle s'accompagne d'une destruction. La surimpression est un processus de reconstitution photographique, qui cherche à maintenir ce point d'intersection entre disparition de l'iconique, du « ça-a-été » et l'apparition d'une traces nouvelles. La

[16] Paul Valérie, *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, janvier 1928, p.10.
[17] *Marc Desgranchamp,Un état des choses*, entretien avec Frédéric Bouglé, Thiers, Le Creux de l'enfer, collection « mes pas à faire », 2005, p. 15.

photographie n'atteste pas de ce qui a été mais en donne une reconstitution, ou peut-être plutôt une reconstruction.

Marc Desgrandchamps, *Sans titre*, 2007, huile sur toile, 200 x 300 cm, diptyque, Collection particulière

La photographie est définie comme trace indicielle. Les théoriciens de la trace, de l'empreinte, de l'indice ont presque toujours enchaîné l'image photographique à une existence passée, celle de l'opérateur ou du modèle, ou plus largement de la société photographiée. Cependant cela ne peut être tenu pour sûr car certaines images se détachent, s'arrachent de leur soi-disant existence passée. En effet la photographie est une trace, mais une trace de quoi ? et qu'est-ce qu'une trace photographique ? Pascal Quignard dans *Sur le Jadis,* nous dit ceci : « Les traces, par définitions, ne sont jamais visibles en tant que traces. Elles ne sont visibles que si

elles sont cherchées comme des marques de ce qui n'est plus là. »[18] Identifier quelque chose comme une trace, c'est supposer que quelque chose n'est plus. La trace ne pourrait donc exister que si l'on prend conscience d'une certaine forme d'absence. Mais qu'est-ce qui est absent : est-ce une image qui n'est pas là ou cette chose dont on n'aurait que la trace ? Et si l'on ne peut identifier ce qui n'est plus là dans la photographie, peut-on encore définir la photographie comme une trace ? N'existe-t-il pas une autre trace pour la photographie ? Une trace qui existerait indépendamment de cette recherche de « ce qui n'est plus là », une trace dont l'image (l'apparence) d'une existence passée serait évacuée. Une image qui aurait transformé la trace de ce dont elle est justement la trace.

2. LA PHOTOGRAPHIE : UNE IMAGE VOILEE

« L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports entre les deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte - plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique [...]. Ce qui est grand ce n'est pas l'image – mais l'émotion qu'elle provoque ; si cette dernière est grande on estimera l'image à sa mesure. L'émotion ainsi provoquée est pure, poétiquement, parce qu'elle est née en dehors de toute imitation, de toute évocation, de toute comparaison. Il y a la joie et la surprise de se trouver devant une chose neuve. »[19]

Images palimpsestes :

Le jeu de superposition et de juxtaposition permet d'exprimer le mouvement du corps appareillé traversant l'espace : il met en évidence ce continu physique de notre appréhension du monde. Il retrace le parcours du photographe dans le temps et l'espace et signifie que chaque prise de vue a un impact visuel sur l'image précédente et suivante ; aucune image n'est isolée, chacune d'elles constitue une transition vers une autre image qui n'existe que par leur rencontre. Chaque pression sur le déclencheur vient dissoudre en partie l'image précédente. Ainsi on ne discerne plus les images les unes des autres, les limites spatiales disparaissent au profit d'espaces incertains. L'image photographique devient un espace de transit où se révèlent des images qui apparaissent au même moment qu'elles disparaissent, les images qui

[18] Pascal Quignard, *Sur le Jadis*, Grasset, 2002, p.62.
[19] Pierre Reverdy, Revue *Nord Sud*, n°13, Zurich, mars 1918.

constituent la photographie (finale) sont fixées lors du développement dans leur mouvement d'apparition et de disparition, comme coincées entre plusieurs images.

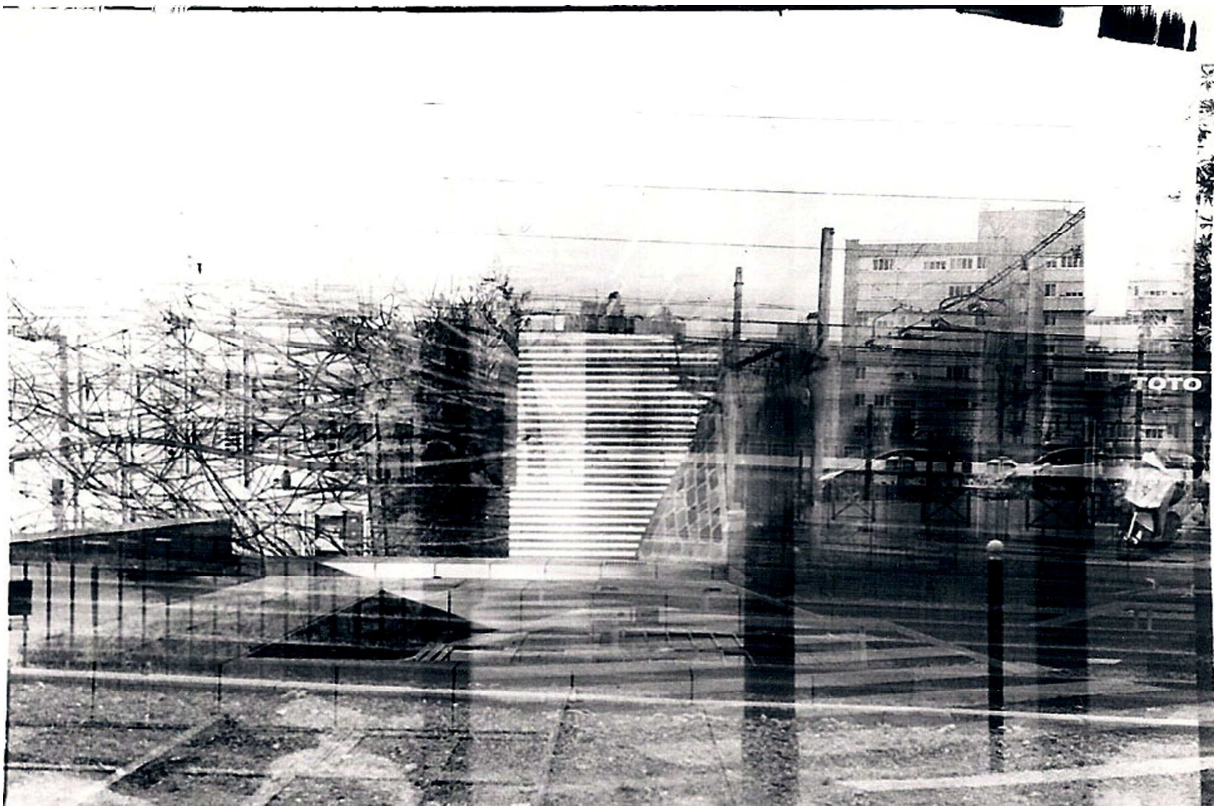
D'escale en escalier, photographie argentique, taille variable selon tirage, 2012

Dans *D'escale en escalier,* l'image photographique et l'escalier (dont la forme en spirale structure trois des photographies) fonctionnent comme des écrans transitoires, soit une surface qui sépare l'intérieur de l'extérieur, et en même temps une surface trouée, une surface de passage qui s'ouvre pour faire communiquer différents espaces, différents plans, différentes matières, … Ces photographies se situent entre des temps et des lieux différents. Elles sont à mi-chemin entre le clos et l'ouvert, le mobile et l'immobile, le noir et le jour, … Elles possèdent en définitive une structure dichotomique, elles gardent leur instabilité bien qu'elles aient été fixées pour de bon.

Le photographe est toujours dans l'attente du partage de l'ombre et de la lumière. Dans l'image circulaire suspendue au plafond, le blanc et le noir de l'image sont tour à tour fond ou forme : le corps blanc de la jeune-femme se découpe sur le fond noir de l'escalier, tandis que les marches de l'escalier se dessinent sur le fond blanc (surexposé lors de la prise de vue) des rideaux devant les fenêtres. Le noir, ou la pénombre, fonctionne souvent comme un fond noir, un fond sur lequel vont pouvoir se superposer les strates d'images. Sur la première photographie on distingue très mal la silhouette du corps car celui-ci réfléchit autant la lumière que le paysage urbain. L'image du corps passe ensuite sur un fond plus foncé qui lui permet d'apparaître. A l'intérieur, certaines parties du corps, notamment la tête, font partie du noir épais de la pièce, aucune rupture n'est visible entre le noir des cheveux et celui de la pièce : une sorte de continuité dans les contrastes fait surgir le corps de la pénombre. La fenêtre photographiée, écran de lumière, à peine perceptible dont seule la matière des rideaux apparaît permet à l'escalier d'être discerné de la pénombre. Par le phénomène du contre-jour, l'image de la fenêtre est comme un écran de visibilité qui introduit de la lumière dans l'image de l'espace sombre de l'escalier. Dans la même photographie, la lumière d'une image vient éclairer la pénombre d'une autre image. La cage d'escalier étant habituellement trop sombre, il est impossible de rendre compte de cet espace en photographie, de discerner les marches. Or ici la lumière qui entre par la fenêtre accroche les volumes, met en valeur les matières (tissus, bois, laine,…) : le corps est comme une tache lumineuse qui laisse se manifester autour d'elle le noir comme noir. Ce corps éclairé constitue l'événement de la luminosité.

Les quatre images *D'escale en escalier* oscillent toujours entre l'intérieur et l'extérieur, soit par la représentation de deux espaces bien délimités dans la première photographie, soit par une fusion des deux dans les photographies suivantes. L'escalier fait le lien entre le dehors et le dedans. Il nous conduit du large vers l'intérieur en se rétrécissant. On a en effet l'impression que l'espace se resserre de la première à la dernière photographie, cela est du en partie à la diminution de l'éclairage, à l'éloignement du corps par rapport à l'objectif et à la structure en spirale de l'escalier répétée par l'installation circulaire de l'image. Ces images projetées, suspendues, lient et séparent des espaces et des temps, elles sont la trace d'un aller-retour dans le temps et dans l'espace. En effet ces images ne sont pas l'empreinte d'un moment, d'un espace-temps défini, mais la co-présence d'empreintes de plusieurs espace-temps. D'où l'utilisation du terme trace, qui implique le mouvement, le tracé soit le déplacement. Trace vient de tracer, qui signifie aussi marquer un chemin, or mes photographies sont la trace du trajet du corps et du regard. Plusieurs images se rencontrent dans une photographie, plusieurs prélèvements du réel se côtoient et interfèrent ensemble. Des relations se créent entre les matières, les lignes, les formes et les corps. L'accumulation d'images latentes sur la même surface sensible s'avère être une pratique des rencontres inattendues et insolites. Cela introduit une récurrence formelle dans ces photographies, cependant contrebalancée par un changement incessant dans le temps et l'espace. Cette permanence est due au déroulement linéaire de la pellicule dans l'appareil photographique, déroulement qui implique une certaine cohérence chronologique et spatiale (plusieurs photographies ont été prises en un temps réduit et dans les mêmes lieux). Cependant les images qui viennent se fixer sur cette première trame produisent une première altération singulière selon les conditions d'éclairage, la mise au point, l'angle de vue, … et introduisent de la différence dans un procédé plutôt répétitif. Ces photographies sont structurées comme un palimpseste, c'est-à-dire par strates : chaque image « se continue dans celles qui la suivent comme elle prolongeait celles qui la précédent. »[20]. Cet entre-deux, cet espace intermédiaire, rendu visible par ces images, empêche la fixité du sujet et de l'image : les images superposées se heurtent, elles ne fusionnent pas ensemble, une couture persiste encore dans certaines des images, de sorte que celles-ci se présentent un peu comme celles d'un film soudainement coincé entre deux vues lors de la projection, comme un ascenseur bloqué entre deux étages.

[20] Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, PUF, 1997, p. 32-33.



Esquisse 14, , (Série « Esquisses »), photographie argentique projetée, taille variable, 2012.

Ce qui fait de ces photographies des palimpsestes tient justement au fait qu'elles se sont formées par un phénomène d'accumulation/déperdition. Il y a déperdition au sens de diminution du lisible dans l'image : comme dans un palimpseste, les recouvrements successifs sur une même surface use le support et produisent une matière illisible, cependant cette matière revêt un intérêt plastique. La qualité plastique de la photographie l'emporte sur ce qu'elle représente. Ainsi, la dernière image se dépose sur des images déjà vues et les altère : il y a toujours antériorité d'au moins une image avant la dernière exposition. Une photographie est donc constituée de plusieurs « ça-a-été », de plusieurs vues : une vue vient altérer celle qui a déjà été vu. Cette structure en palimpseste fait de l'image une forme réminiscente d'image déjà vue, mais occultée, aveuglée ou surexposée. Cet aveuglement n'est pas dû à l'obscur, au manque de lumière : c'est un aveuglement phénoménal, dans la mesure où l'acte d'apparaître est plus visible que l'image elle-même.

L'image : un recueil de traces mnésiques

La photographie est une pratique très liée au sens de la vue, mais il faut que ce qui a été vu s'efface pour que la photographie naisse. La photographie traduit visuellement un certain aspect du réel. Elle obéit aux règles de l'empreinte : l'empreinte est la trace sur une surface sensible d'une présence passée, d'une présence qui s'est absentée. Pour que les traces deviennent empreintes il faut nécessairement qu'il y ait effacement de cette présence. L'image photographique n'est pas véritablement le résultat d'une empreinte par contact : la chose photographiée (c'est à dire vue et observée par le photographe) ne laisse pas sa trace sur la surface sensible du film par contact direct. En effet, la correspondance point par point entre l'image et la chose est soumise à une médiation : celle de la lumière et de l'appareil optique. La lumière est une des conditions de l'apparaître de la photographie mais un excès de lumière peut entraîner sa disparition.

Dans mon travail, l'image finale papier ou projetée, résulte d'un processus d'effacement progressif : à la surface de la pellicule, une nouvelle couche d'image vient suppléer en partie la précédente selon l'intensité et la quantité de lumière qui entre dans l'objectif et brûle la surface sensible. L'image finale se construit simultanément par une perte et un ajout de données visuelles. Chaque image est donc une expérience de la perte : une altération de la première image latente doit avoir lieu

pour que la seconde puis la troisième laissent une trace. Dans ces photographies, ce n'est pas l'apparence des choses qui est donnée à voir mais l'apparaître : chaque image (qui constitue la photographie finale) se montre en même temps qu'elle disparaît. Or « se montrer » et « disparaître » sont normalement deux états d'être au monde différés dans le temps. Cependant ici, par le procédé de *surimpression* l'image apparaît en même temps qu'elle disparaît. Le temps de l'apparaître se confond avec celui du disparaître car le passé, le présent et le futur se mélangent à la surface de ces photographies. Cette confusion temporelle est redoublée par les ambiguïtés spatiales. Ce procédé de surimpression est en fait un processus entropique de dégradation et de disparition de l'image au moment même de son apparition. Cet entre-deux confère aux êtres et aux choses une existence précaire, un aspect fantomatique, une certaine forme d'imprécision qui questionne la mémoire.

En effet, la mémoire n'est pas réductible à l'enregistrement et à la sauvegarde de ce qui a été, du « ça-a-été » barthésien. Tel un palimpseste, plusieurs fragments, morceaux d'espaces temps se superposent, se révèlent, parfois se brouillent ou s'effacent. Ce n'est pas le temps de l'instant qui gouverne ces photographies. Ici il n'y a pas « d'instant *t* qui fixe une image à jamais […], mais une infinité de *n* d'instant *t* [21] » au cours desquels l'image se forme. A chaque déclic de l'obturateur, une image latente vient se déposer tel un filtre ou un voile sur l'image latente précédente. Nous ne sommes plus dans le déclic unique, dans l'instantanéité de la prise de vue mais dans la répétition : l'image définitive se forme dans un temps long. Une image concentre plusieurs déclics, et il faut que 36 prises de vue (ou 24 selon la pellicule) soient réalisées pour revenir approximativement enregistrer une image là où se trouvait la précédente sur la pellicule. Un temps plus ou moins long peut donc s'écouler entre chacune des trois couches qui constituent chacune des quatre images *D'escale en escalier*. Différents prélèvements temporels se trouvent juxtaposés sur la surface immobile de ces photographies ; différentes temporalités s'affrontent et tentent de laisser une trace visible à la surface du film. Ces images expriment le souci de donner à voir la durée du temps. Chaque image latente est comme un souvenir qui essaye de garder toute sa consistance malgré l'arrivée cumulative d'autres souvenirs plus forts qui viennent l'amoindrir. La surface de la pellicule s'apparente à la mémoire, elle est obligée d'oublier pour accueillir d'autres souvenirs, elle ne peut tout retenir. C'est en cela que le temps de ces images est celui de la durée, de la mémoire,

[21] Xavier Domino, *Le photographique chez Sigmar Polke*, Paris, Le Point du Jour Editeur, 2007, p. 46.

avec son pouvoir d'effacement et de transformation. S'il y a surenchère d'images latentes sur une même surface sensible, l'image finale (papier) court le risque de ne plus rien contenir. Les propriétés du film photographique favorisent cet effet de transparence, les images latentes qui se superposent pour former l'image finale ne sont pas opaques. Cette transparence permet une certaine efficacité mémorative, dans la mesure où elle permet de mettre plusieurs choses sur le même plan. Chaque strate d'image vient plus ou moins effacer ou transformer la strate précédente. L'image finale se construit donc comme la mémoire ; autour de lacunes perpétuelles jamais comblées. Elle ne persiste pas longtemps, elle « s'efface à mesure que d'autres empreintes viennent s'y immobiliser, mais se fixe dans le souvenir selon une stabilité assez mystérieuse comme si elle s'était gravée de manière plus profonde dans quelques chaînes neuronales d'essence photographique. »[22]. Il faut voir là l'extension du sens du mot trace**,** le passage de son sens commun (empreinte matérielle) à son sens figuré (marque psychique). Le nivellement et l'aplatissement des images ramenées sur une même surface forme un substrat matériel de l'affection de plusieurs objets perçus. Certaines photographies sont encore de l'ordre de la représentation mais d'autres constituent la trace d'une quantité infime de réel, une trace qui s'est émancipée de son référent réel.

Une fuite hors du réel

Lieux quotidiens, amis et famille sont photographiés et re-photographiés. Le temps de la prise de vue est ancré dans le quotidien, tandis que le temps de l'image lui échappe. L'image ne rend pas compte d'un travail sur le quotidien mais d'un travail du quotidien, une image qui s'empare de l'ordinaire pour le conduire dans un ailleurs où le temps et l'espace de notre réalité s'estompent. Comment la photographie contourne-t-elle le réel, le prend-elle pour cible et s'en détourne-t-elle ? ou plutôt comment la photographie s'est-elle emparée du quotidien, des habitudes, du vécu pour les transfigurer? La photographie dans sa tradition photo-journalistique est liée à l'événement, à la capture de l'extra-ordinaire dans sa capacité à saisir l'instant. Mais elle peut aussi se saisir de l' « infra-ordinaire »[23], de ce qui d'habitude

[22] Jean-Clet Martin, *Le corps de l'empreinte,* Paris, Editions Kimé, 2004, p.11.
[23] Georges Perec, *L'infra-ordinaire,* Paris, Seuil, 1989.

n'est pas pris en compte mais qui constitue pourtant la plus grande partie de notre existence.

Ma pratique photographique vise à situer l'essentiel non pas dans l'événement, l'actualité, mais le petit, l'infime, le dernier degré du réel. Aller dans le grain le plus fin de l'ordinaire pour qu'il n'y ait plus seulement l'inscription du réel dans l'image et qu'une forme d'onirisme s'en dégage. Dans plusieurs de mes photographies, les images se pénètrent comme des strates de temps et d'espace. Cette surimpression aboutit à une perte de repères spatiaux-temporels, la confusion domine. Dans *Sommeil* la localisation de la prise de vue reste floue, un panneau de signalisation illisible et un café dont on ne peut voir le nom constituent les repères spatiaux lacunaires de l'image. Reste Notre Dame qui se dessine au second plan face au personnage vêtu d'un capuchon. Dans *D'escale en escalier,* seul un indice (« rue Didot ») localise la première image mais le corps qui apparaît déjà en filigrane nous entraîne ailleurs. Sur les trois couches d'images qui se superposent, deux sont le résultat d'une prise de vue frontale et l'autre en plongée. Ainsi se superposent des points de vue très différents qui s'entremêlent et anéantissent la perspective. Notre regard passe progressivement d'un espace réel (la rue) à un espace imaginaire. La surimpression sur la pellicule de trois ou deux prises de vue se manifeste sur le papier comme un espace composé, comme un montage de temps et d'espace qui intensifie l'image. L'œil a du mal à se poser sur quelque chose de stable, il doit s'abandonner au flux des associations et se demander quelle est l'implication de telle image sur telle autre. La photographie se détourne ici du réel. La structure des ces photographies suspendues et circulaires voisine avec celle de l'imagination, construction (ou montage) de formes plurielles mises en correspondance. Il n'y a ni début ni fin, il n'y a pas un démarrage puis un arrêt brusque : la séquence pourrait se prolonger éternellement dans les deux sens, tel un long voyage dans les hauteurs ou les profondeurs de notre imagination.

D'escale en escalier, photographie argentique, taille variable selon tirage, détail, 2012

Les gros plans, les effets panoramiques, les champs/contrechamps et autres procédés cinématographiques se juxtaposent dans un espace visuel semi-réaliste. Les images de ces deux séquences ne se succèdent pas dans un ordre linéaire, mais circulaire. Cette circularité et leur rythme est accentué par leur installation mobile dans l'espace d'exposition. Les quatre photographies *D'escale en escalier* se situent dans un temps plus cinématographique que photographique. Ces quatre images fixes ne se regardent pas indépendamment les unes des autres : elles constituent une séquence photographique, soit un ensemble d'images qu'on lit globalement avant de s'intéresser à ce qui se passe à l'intérieur de chacune d'elles. Il ne s'agit pas d'une suite d'images mais d'un tout dont on pourra ensuite analyser les parties. Ces images forment une séquence grâce au mouvement et au déplacement qu'implique l'escalier, mouvement amplifié par la mobilité de leur support. Le corps, présence fantomatique, dont on ne distingue pas le visage, prend possession de l'espace réel représenté par un mouvement de descente. L'escalier se dessine au fil des images, ses marches à peine visibles apparaissent peu à peu et conduisent le spectateur dans un espace de plus en plus sombre. Le corps rythme aussi les images et établit une continuité entre elles : il apparaît une fois sur la première et troisième image, trois fois sur la dernière et se dédouble sur la deuxième. Cette démultiplication du corps au sein d'une même image donne l'impression d'une avancée dans les plis de l'escalier. L'escalier se déplie et les images se déroulent. Tout contribue à ce que notre regard épouse le tournoiement de l'escalier qui nous balance d'un espace à un autre, d'une image à une autre (aussi bien dans l'épaisseur, dans la succession circulaire, et le mouvement tournoyant et suspendu), et de l'extérieur à l'intérieur. Cette séquence fonctionne un peu comme une valse à quatre temps, sans qu'il n'y ait jamais d'arrêt. Le temps est décomposé : il s'étire, ralentit puis accélère. Plus le corps et l'escalier acquièrent de la présence, plus le rythme augmente et l'espace se resserre. Une sorte de tourbillon nous entraîne du dehors au dedans dans un espace sans fond. Le corps est photographié avec de plus en plus de recul, la distance s'agrandit entre lui et le spectateur pour n'en percevoir qu'une infime partie dans l'angle supérieur droit de la dernière image. Cette présence humaine nous échappe, elle continue sa descente dans les profondeurs de l'image et nous abandonne sur les bords.

Cette fuite hors du réel se réalise par la temporalité particulière ou l'intemporalité des photographies. La temporalité est celle du retour incessant du même. Les corps photographiés sont immobiles, comme dans une position de résistance face à la

mouvance, à l'instabilité de l'espace où ils se trouvent. Si l'acte photographique implique « un geste de coupure dans la continuité du réel », « l'idée d'un franchissement irréductible »[24] aussi bien temporel que spatial, l'image, elle, tend à rendre compte du contraire : elle s'étend et s'épaissit. Son installation dans l'espace l'empêche de s'apparenter à la portion d'un espace prélevé délimité par ses contours, par son cadre. L'image n'a pas de cadre, sa forme circulaire oblige le déplacement du spectateur et change son rapport à ce qu'il voit. En contemplant l'image (elle même composée de plusieurs images) installée (comme un cylindre suspendu), le spectateur se met en marche, il appréhende l'image par ce déplacement : il lui tourne autour sans pouvoir la saisir visuellement dans sa totalité. Le « paysage intermédiaire » est bien cet entre-deux, cet espace qui s'ouvre entre les temps et les lieux. L'expression de « paysage intermédiaire » est empruntée à Michel Butor qui, dans la *Modification*, évoque : « (…) le mouvement qui s'est produit dans votre esprit accompagnant le déplacement de votre corps d'une gare à l'autre à travers les paysages intermédiaires (…) »[25]. En 2000, dans la revue *Sensible*, Bernard Plossu reprend l'expression pour qualifier « les paysages que l'on voit sans voir, sans les regarder, croit-on, mais qui sont là et s'accumulent dans la mémoire (…) ».[26] Il est encore question de « voir sans voir », de déplacement, de traversée des images et des lieux. Par la surimpression ou par le montage les images se rencontrent « sans force liante », la rupture entre elles persiste, il n'y a pas d'hybridation. Dans la surimpression, la lumière a ce pouvoir d'empreindre et de rassembler des empreintes du réel éloignées dans l'espace et dans le temps, soit de réaliser un contact des sujets photographiés (via leur empreinte) par delà un espace temps immense. La lumière réalise ce contact impossible : « qu'un corps entre […] véritablement en contact avec un autre » en franchissant la distance de « l'air »[27].

Mes photographies ne cherchent pas à remémorer les endroits vus mais à lier des images sans qu'elles fusionnent pour autant. La photographie devient un moyen d'assimiler différentes perceptions, c'est à dire de les transformer pour n'obtenir qu'une seule image, une image inaperçue. Ainsi le perçu ne se maintient plus dans le

[24] Philippe Dubois, *L'acte photographique,* Bruxelles, Edition Labor, 1983, p. 160.
[25] Bernard Plossu, *Paysages intermédiaires,* cat. exp., Paris, ouvrage publié lors de la rétrospective Bernard Plossu au Centre Georges Pompidou, 1963-1988, Edition Centre Georges Pompidou, 22 juin. – 5 sept. 1988.
[26] Danièle Méaux, *Voyages de photographes,* Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2009, p.107.
[27] Aristote, *De l'âme,* II, 11, 423 a, Vrin, 1977, dans Jean-Clet Martin, *Le corps de l'empreinte,* Paris, Editions Kimé, 2004, p. 13.

passé, mais dans un avenir imaginaire, un avenir rendu visible par un agencement plus ou moins aléatoire mais irréversible d'images perçues. « Le monde réel est absorbé par le monde imaginaire. » [28]. Nous pourrions continuer plus loin la comparaison entre la temporalité de ces deux photographies (*Sommeil* et *D'escale en escalier*) suspendues à hauteur des yeux et le temps de la rêverie dont parle Bachelard dans *La poétique de la rêverie*. Il explique que dans la rêverie, « l'imagination tente un avenir. Elle est d'abord un facteur d'imprudence qui nous détache des lourdes stabilités. »[29]. Les rêveries « nous placent dans un monde et non pas dans une société. Une sorte de stabilité, de tranquillité, appartient à la rêverie cosmique. Elle nous aide à échapper au temps. »[30]. A ce titre les photographies de Duane Michals expriment aussi une tentative de dépasser le réel, il intitule d'ailleurs un de ses recueils *Vrais rêves*, oxymore qui décrit bien sa volonté de passer outre les possibilités purement techniques de l'appareil. Il écrit d'ailleurs à ce sujet qu' « aucune autre forme d'art ne produit la réalité avec autant de fidélité [que la photographie]. [...] la réalité y est réduite aux seules apparences. Et alors, qu'en est-il des rêves, de la peur, du désir physique, et de toutes ces pressions que nous exerçons les uns sur les autres ? Selon moi ce sont ces expériences qui constituent la réalité. »[31]. Duane Michals dans son travail photographique tente de faire des images qui expriment les sentiments et les sensations de notre expérience du réel, la part d'imaginaire que nous projetons sur certaines situations. Par la mise en scène et la surimpression, il réalise des images de situations improbables, qui sont mieux à même de rendre compte de la réalité, soit du réel éprouvé.

[28] Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960, p.10.
[29] *Ibid*, p. 7.
[30] *Ibid*, p. 13.
[31] Marco Livingstone, *Duane Michals, Photographie de l'invisible.* Edition de la Martinière, 1997.

Sommeil, photographie argentique, taille variable selon tirage, 2013

3. LA PHOTOGRAPHIE : UN SCENARIO INTIME ?

« L'intime, c'est constituer et affirmer l'existence d'un territoire du sujet, hors de l'Autre hors du visible et de la vue. La naissance de l'intime, c'est un écran qui s'interpose entre la personne et le regard ».[32]

La photographie : entre image et matière

La photographie a cette propriété de restituer quelque chose de visible qui est sans matière, une quiddité sans substance, à travers le flou, le bougé, la superposition,... Hubert Damisch parlait déjà de cette « image qui nous donne à rêver d'une matière photographique qui ne se confondrait pas avec celle de ce qui fait son « objet » ou son « sujet »[33] ». Il y a en effet un écart entre l'immatérialité de la surface de l'image photographique et l'illusion de matière ou d'épaisseur qu'elle produit. Cet écart entre l'image et son objet, puis entre les différentes strates de ces photographies nous éloigne progressivement du réel photographié. La photographie se voit souvent attribuer le rôle de donner à voir avec fidélité et précision la chose photographiée. La photographie ici n'a plus à charge la ressemblance, elle ne renvoie à rien d'extérieur de bien précis : elle construit un espace évanescent et flottant. Ces photographies se détournent du « ça-a-été » barthésien puisqu'elles ne renvoient à aucun référent qui aurait existé dans un temps passé mais plutôt à plusieurs référents qui appartiennent à des temps différents. Ces images photographiques n'ont pas ici pour fonction première de faire le lien entre le passé, ce qui a été et le présent de l'image. Elles ne font pas le constat d'une présence physique passée. Devant une telle image, nous nous interrogeons sur ce qu'il s'est passé : d'une certaine manière, nous sommes devant ce que André Rouillé appelle « un événement photographique[34] ». Ici tout est affaire de réaction : l'objet ou le sujet de ces images n'existe plus que dans l'image construite, dans l'accumulation de plusieurs images latentes. Ainsi le sujet n'a aucune réalité physique en dehors de ces photographies. Ces images sont sans modèle véritable, sorte de « géologie de matière [...] qui prive la forme de ses codes [et] qui doit permettre à des notions sans référence de se matérialiser[35] » telles que la mise en

[32] Gérard Wajcman, *Fenêtre, chronique du regard et de l'intime,* Paris, Collection Philia, éditions Verdier, 2004, p. 465.
[33] Hubert Damisch, *La dénivelé, A l'époque de la photographie,* Paris, Edition du Seuil, 2001.
[34] André Rouillé, *La photographie,* Paris, Gallimard, 2005, p. 292
[35] Lenri Van Dinther, dans *Ligeia,* « La photographie en vecteur », n°49-50-51-52, janvier-juin 2004, p. 186.

valeur d'états limites : entre le clos et l'ouvert, le mobile et l'immobile, le dedans et le dehors, … Ce processus qui fait d'une couche d'image l'écran sensible à la formation d'une nouvelle image illustre le processus de mise en image : une image nous évoque irrémédiablement une autre image. La prise de vue répétée sature la surface sensible d'images et sonne comme un moment de rupture avec le monde réel. Chaque prise de vue marque une transition entre les temps et les lieux : « le passage des images du monde vers le monde des images.[36] »

Dans *D'escale en escalier,* les quatre images lisses et planes condensent trois images qui émergent avec plus ou moins de force. Chacune des photographies ouvre simultanément plusieurs espaces (qui s'étendent horizontalement ou verticalement) : la rue, l'escalier, une vue d'immeuble, les rideaux de la cuisine, … Les images nous confrontent à deux types de profondeur : l'une perspectiviste due au sujet même de la représentation, l'autre due à la stratification des couches d'images. On a donc l'illusion d'épaisseur de l'image, comme s'il y avait un écart entre les différents plans de chaque photographie, un espace, un intervalle ou une distance. Cette illusion d'épaisseur n'est pas celle d'un espace suggéré mais bien celle de la matière de l'image ou plutôt du photographique qui crée un semblant d'épaisseur. Devant l'image il n'y a pas d'écart physique entre ses différentes strates puisque l'image photographique a pour caractéristique d'être sans épaisseur, cependant les couches qui constituent l'image finale sont séparées par des intervalles spatio-temporels plus ou moins grands lors de la prise de vue. La densité de la matière de ces quatre photographies rend bien compte de ces écarts dans le temps et l'espace propre à leur réalisation. Cette texture feuilletée n'a pas d'autre substance que celle de la lumière qui circule entre (ou traverse) les couches superposées, multipliées et intriquées dont l'image est constituée. « Le regard se déplace : de la cohérence des formes vers la substance de la surface[37] ».

Les deux images suspendues, autour desquelles le spectateur est invité à tourner autour, montre la construction et la déconstruction simultanée de la représentation de différents espaces. Ces espaces et ces sujets (la rue, l'escalier, les fenêtres pour l'une, la rue, la jeune-femme et l'animal pour l'autre) débordent les uns sur les autres ou sont nettement séparés. Il n'y a pas de règles dans la composition, aucun principe organisationnel ne préside à l'image, tout se fait accidentellement. Le

[36] Lenri Van Dinther, *op. cit.* , p.186.
[37] *Ibid*.

spectateur, devant ces images n'est plus à l'affut d'un événement ou d'un moment précis mais d'incidents. Le regard est égaré, il ne sait sur quoi se fixer, ne sait quoi retenir de ces photographies, il est toujours balancé par le principe de dualité visible dans ces images : noir/blanc, ombre/lumière, opacité/transparence, caché/montré, dissimulation/identification, … Seul le corps présent sur toutes les couches d'image vient donner une cohérence à l'ensemble, il déambule d'une image à l'autre, traverse les espaces et les matières photographiés. Chaque image latente, une fois révélée, fonctionne comme un calque pour l'image latente qu'elle précède ou poursuit. Elle masque certains traits de ce sur quoi elle est apposée et elle en fait surgir d'autres. Une image en voile une autre, la dissimule, la transforme pour nous la rendre autrement. « Le beau n'est ni le voile ni le voilé, mais l'objet dans son voile.[38] » Ces images-voiles brouillent les images qu'elles recouvrent, elles en atténuent visuellement et chimiquement les contrastes, estompent les contours des figures et dérobent l'espace représenté. Le corps flotte dans un espace improbable et se fond dans la matière du photographique.

Robert Rauschenberg, *Lilac Laundry (Waterworks),* report photographique sur papier, 106,7x74,9cm, 1993, (in Berenice Rose, Robert Rauschenberg, p.83)

[38] Walter Benjamin, « Les affinités élective de Goethe », *Œuvre 1*, trad. Franç. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 385.

A mon sens, ce qui prévaut dans mon travail ce ne sont plus les associations d'images, ni les relations fictionnelles qui peuvent y être associées mais la matière de la surface de l'image. La matière ici n'a pas de consistance physique comme en peinture, elle est seulement visuelle, elle est un support de la trace. Ce qui m'intéresse dans ce jeu de voilage des images latentes entre elles, n'est pas d'amoindrir la qualité et la netteté des images mais plutôt de les ramener sur un même plan, à égalité sur une même surface. La matière de l'image créée par ce jeu de surimpression fonctionne comme « un écran qui s'interpose entre la personne et le regard »[39]. L'aspect matiériste de l'image cache les images, ou plutôt les images se masquent entre elles et ne se donnent pas à voir de manière nette et claire : elles apparaissent floues, fragmentées, voire abstraite. Par ces effets de matière, certaines photographies se tiennent séparées du monde et créent un territoire intérieur et secret.

Robert Rauschenberg dans ses reports photographiques sur papier, dépose images sur images, ils les rassemblent en un seul plan et cela n'a en aucun cas pour effet d'amoindrir l'éclat des images, bien au contraire elles se détachent de la surface picturale qu'elles forment pourtant avec les autres images. Dans son travail, les images semblent refaire surface, comme une remontée à la surface de la mémoire. Si les images des *Silkscreen Painting* de Rauschenberg se voilent, il n'est pas question d'occultation mais de remémoration : l'image fait retour. En mêlant ainsi des images d'événements anodins sur un même plan, l'artiste crée une surface visuelle où « s'effectue le passage de l'objectivité des événements à la subjectivité de leur souvenir »[40]. C'est par leur mise ensemble que Rauschenberg donne à l'image une temporalité particulière qui pourrait être de l'ordre de la « survivance » didi-hubermanienne. Les images n'existent que dans leur relation aux autres et créent une nouvelle dynamique temporelle. La matière de ses images lui permet de rester dans le secret, dans l'intime tout en montrant à l'autre.

Dans nombre de mes photographies, je cherche à maintenir une représentation où l'on identifie peu ou prou le référent. Dans le diptyque *Aller-Retour* on distingue bien les deux paysages distincts qui pourtant ne forment qu'une seule et même image. En maintenant les deux images en une seule, et ici, en mettant presque les contraires (paysage naturel/paysage urbain) sur le même plan, je ne cherche pas à recréer le réel perçu mais à fabriquer des rapprochements créatifs de

[39]Gérard Wajcman, *op. cit.*, p. 465.
[40] Daniel Kébaner, *Robert Rauschenberg, La rumeur du monde*, Neuchâtel, Editions Ides et Calendes, 2007, p. 34.

plusieurs réalités où les images se renforcent l'une l'autre, dans le remplacement d'une réalité par l'autre ou dans leur association. Ainsi les images redeviennent matière photographique pour apparaître sous un autre jour dans leur confrontation avec d'autres. En se voilant, les images perdent leur référence au réel, ou plutôt une partie du réel se retire de l'image. Ces photographies procèdent par une mise en retrait d'une partie du voir, elles maintiennent peut-être une part de non-partageable et de non appropriable par le spectateur. Mais n'est-ce pas là, dans ce mystère, que naissent l'émotion et l'interprétation ? Les figures et les objets de ces photographies ne sont-ils pas plus présents par ces manquements, ces morcellement, par ces parties disparues et enfouies dans la matière de l'image ?

Gordon Matta-Clark, *Splitting,* 1974, Chromogenic prints mounted on board, 101,6x76,2cm.

Fragmenter et rassembler :

Dans mon travail, il n'y a jamais une seule image : une photographie est systématiquement constituée d'images superposées ou juxtaposées. L'image n'existe que dans sa relation à une autre. Et l'accrochage dans l'espace, de ces photographies, vise à les lier. Qu'il soit question de montage, de raccord ou de surimpression, on remarque une tentative de ramener les images ensemble. Cela se retrouve aussi dans le processus de surimpression de la pellicule : à force de surimpression d'images, les bandes noires qui délimitent chacun des négatifs sur la pellicule s'annulent. Ce travail de dispersion/réunion, de morcellement/rassemblement ne serait-il pas l'expression d'une lutte contre la fragmentation des images perçues et remémorées? Ce rassemblement d'images sur une même surface ou côte à côte produit un effet de fragmentation. Mes photographies montrent cette dispersion et la tentative et l'effort d'en rassembler, d'en récolter les fragments.

Les perspectives multiples font référence aux sujets cubistes vus simultanément sous plusieurs angles. Cette multiplicité des points de vue s'applique à à toute les images superposées. La prise photographique directe empêche au médium d'adopter la syntaxe cubiste qui consiste à représenter un sujet simultanément sous différents points de vue, syntaxe qui d'une certaine manière fragmente le sujet en de multiples facettes et replis. Cependant il semble que la photographie ait tenté d'adopter cette technique de représentation par la décomposition du mouvement, par le montage ou encore par la superposition. On trouve ce type d'expérimentations photographiques tout au long du XXe : Anton Giulio Bragaglia a, par exemple photographié le haut du corps d'une jeune femme avec un temps de pause long, afin que s'impressionne sur la pellicule le corps à des temps différents, faisant apparaître une forme d'*Eventail*. En ce qui concerne le montage, Gordon Matta-Clark dans sa pratique de découpage du réel a réalisé des diptyques d'images qui nous montrent des espaces recomposés par le montage photographique selon les véritables découpes architecturales effectué sur les bâtiments. L'architecture est modifiée concrètement, et cette modification du réel entraîne un travail de recomposition des photographies des lieux qui transforme encore plus la logique des architecturale des bâtiments. Il réalise ainsi des photomontages de certains lieux qui donnent à voir l'espace comme nul ne le connaît. C'est par exemple le cas des photomontages réalisés pour *Splitting,* qui nous dévoilent un lieu aux perspectives étranges et contradictoires. La pratique de la superposition en photographie produit un effet kaléidoscopique : la

superposition d'éléments disparates permet une décomposition continuelle de la forme et donne à voir une image saccadée et hétérogène malgré sa cohérence interne. La fragmentation visuelle de certaines de mes images est due à la prise de vue de sujet en différé dans le temps et dans l'espace, ces images ne cherchent pas à fixer un état du réel mais sa labilité. Comment exprimer cette forme de continu physique, la labilité et le caractère entropique de nos perceptions ?

La fragmentation à l'œuvre dans les diptyques ne procure pas les mêmes impressions : les images sont liées deux à deux et représentent chacune l'espace de la cage d'escalier selon des points de vue très différents. Si les photographies n'étaient pas jointes par deux pour n'en former qu'une seule, elles n'auraient semble-t-il aucun intérêt : certaines sont floues, d'autres mal cadrées, trop sombres, … et traduisent la difficulté de photographier un espace exigu et peu éclairé où le corps est à l'étroit, un espace où il est difficile de croiser l'autre. Cependant jointes deux à deux les photographies dessinent un nouvel espace, elles l'ouvrent et le rendent inhabitable. Comment le travail du point de vue et de la lumière en photographie peut transformer un espace ? Les vues plongeantes et contre-plongeantes permettent un rabattement des formes, des lignes et des volumes dans le plan de l'image : la fragmentation visuelle de cet espace le libère de sa fonction et lui confère un rythme, il y a presque quelque chose de charnel dans ces rapprochements d'images dans la mesure où la cage d'escalier apparaît comme une enveloppe qui protège le corps immobile qui l'habite. Les ouvertures forment comme des orifices qui laissent entrer la lumière : l'espace de ce lieu paraît plus vivant que le corps qui l'habite.
Dans certains cas, l'œuvre n'est pas une image isolée mais la succession de plusieurs images sur la même pellicule, c'est le cas pour les deux images suspendues en cylindre. Cependant cette façon de procéder par association de fragments reste hasardeuse : soit des images successives sur la pellicule produisent innocemment un effet de sens ou un effet esthétique, soit il y a une légère préméditation lors de la prise de vue. Cependant c'est souvent dans l'après-coup, lors du visionnage de la planche contact, que je découvre des rapports non prévus entre les images. Ces rapports et ces raccords d'images ont-ils une fin narrative comme dans la plupart des œuvres cinématographiques ? Le raccord permet de raconter des histoires, de raccorder des actions, des espaces, des temporalités. Cependant, lors de la prise de vue, les raccords

de surimpression des images et les raccords de contiguïté sur la pellicule sont dus au hasard, ce rapprochement a lieu indépendamment de tout sens construit et n'a pas une finalité logique. Si il y narration c'est uniquement dans le pouvoir d'interprétation qu'a le spectateur de lier les images entre elles.

Dans mon travail, l'image en elle-même cesse d'exister, elle n'existe qu'en tant que montage, rapprochement et superposition. Ce n'est plus la relation au référent réel qui compte, les images ne cherchent pas à montrer cette présence absente ou cette absence de présence mais tentent de créer des relations, des liens plastiques avec les autres images. Si plusieurs de mes photographies sont à l'état de scénario, cela est du à leur aspect encore volontairement fragmentaire comme une trame en construction qui pourrait encore subir d'incessantes transformations, le déroulement d'une histoire à faire et à refaire.

Diptyque (Série), photographie argentique, 30x40cm, 2013

Diptyque (Série), photographie argentique, 30x40cm, 2013

La matière d'une absence

Mes photographies rendent fluentes les choses que dans la réalité nous pouvons palper dans leur immobilité : présence fantomatique, existence précaire des objets, fragmentation de l'espace, … Pourtant je ne peux pas dire que c'est l'absence d'une certaine forme de consistance du monde représenté que je cherche à mettre en valeur dans mes images. Je ne cherche pas à représenter l'absence mais plutôt à la matérialiser dans cette rencontre « d'une substance et d'une vacance »[41]. Ces images ont pour origine des faits physiques, mais ceux-ci sont par endroit réduits à des traces qui ne leur correspondent pas : les traces laissées sur la pellicule par la rencontre de plusieurs images sont le résultat graphique de cette interaction. Cependant on ne peut pas parler d'abstraction car la source de ce témoignage graphique surtout dans les *Esquisses* et dans certaines zones des images provient d'une source figurative. Peut-on dire que la photographie se déleste du réel alors qu'elle ne l'a vraisemblablement jamais quitté ? Cette façon de malmener son sujet en le voilant avec d'autres images, en lui donnant toujours un autres aspect en l'accolant à une autre image, est-ce-une façon de nier le réel ? Une façon de laisser à la mécanique de l'appareil et à ses processus chimiques le soin de donner du réel une trace indicielle et non iconique ? Ou ne serait-ce pas plutôt le temps et le mouvement du corps qui inscrivent leur propre calligraphie ?

Les photographies marquent les différents arrêts du photographe dans l'espace : chaque déclenchement traduit un arrêt dans le temps de la marche, mais la superposition de ces temps d'arrêt produit une forme de durée. Les arrêts, temps de la prise de vue, sont décidés et réfléchis, cependant dans un deuxième temps il se passe quelque chose dans l'appareil qui est du au hasard. Ce qui est obtenu lors de la surimpression, réalisée à l'aveugle, résulte en partie du hasard. Le raccord entre les images est décidé la plupart du temps après-coup, après le visionnage des planches contact. Si la procédure qui consiste à faire défiler plusieurs fois le film dans l'appareil est maîtrisée et volontaire, les conséquences ne sont pas conscientes, les résultats ne font pas l'objet d'une décision. La décision, le choix a lieu dans l'après-coup de la fabrication de l'image. Ainsi les effets obtenus par la superposition ne sont pas atteints par la volonté, ils ne sont pas consciemment visés, « ils sont pour ainsi

[41] Arnaud Claass, *Le réel de la photographie*, Trézélan, Filigranes éditions, 2012, p. 228.

dire « reçus », et éventuellement susceptibles de procurer la surprise »[42]. Cette façon d'introduire de l'imprévisible dans un processus de prise de vue technique et prévisible, est-t-elle une manière d'aller à l'encontre de l'appareil ? La procédure qui consiste à passer un film plusieurs fois dans l'appareil et de répéter le déclenchement plus de fois qu'une pellicule le recommande ne semble pas aller à l'encontre de la technique mais au contraire d'accentuer son caractère procédural.

La place de l'indéterminé ouvre une béance dans la représentation photographique, j'entends le mot béance aussi bien comme une ouverture, un manque ou une absence et aussi en son sens premier un désir. Mais de qu'elle béance s'agit-il ? Est-ce une manière de retirer sa subjectivité de l'image, ou du moins de la masquer derrière un protocole répétitif et mécanique ? Est-ce ne pas faire confiance à la subjectivité en se cachant derrière les possibles de l'appareil photographique ? Photographier par ce protocole revient à effacer : l'image se construit en effaçant ce sur quoi elle se forme, elle efface son propre sillage tout en laissant des traces de cet effacement, des traces presque illisibles comme c'est le cas des rêves ou des « souvenirs-écrans » évoqués par Freud en ces termes : « Ils constituent la reproduction substitutive d'autres impressions, réellement importantes, dont l'analyse psychique révèle l'existence, mais dont la reproduction se heurte à une résistance »[43]. L'absence est matérialisée par cette résistance des figures et des choses à former une unité imagée, à se constituer en image. Ce processus d'effacement/recouvrement génère une forme d'incomplétude pour le spectateur, une certaine forme d'inconfort du regard. Maurice Blanchot décrit le même processus à l'œuvre dans l'acte d'écriture : « Ecrire, c'est peut-être non-écrire en écrivant – effacer (en écrivant par dessus) ce qui n'est pas encore écrit et que la réécriture non seulement recouvre, mais restaure obliquement en la recouvrant, en obligeant à penser qu'il y avait quelque chose d'antérieur, une première vision (détour) ou, pis, un texte d'origine et par là nous engageant dans le processus de l'illusion du déchiffrement infini. »[44].

[42] *Le Photographiable*, sous la direction de Jean Arrouye et Michel Guérin, Aix-en-Provence, Presse Universitaire de Provence, 2013, p. 110.
[43] Sigmund Freud, *Psychopathologie de la vie quotidienne*(1904), Paris, Payot, 1975, chap. 4, p.51.
[44] Maurice Blanchot, *Le pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973, p. 67.

D'escale en escalier, photographie argentique, taille variable selon tirage, détail, 2012

II. LE REGARD DE LA MACHINE

« Aussi l'appareil fait-il ce que le photographe exige de lui, bien que ce dernier ne sache pas ce qui se passe à l'intérieur de l'appareil. »[45]

Regarder ces photographies, c'est pénétrer un monde à venir, un espace secret délocalisé de son existence réelle dans le monde du rêve. L'image se déploie comme une surface d'essais, de doutes, de tentatives. Je vise justement dans mon travail plastique à rendre compte de la difficulté d'enregistrer le réel sans en donner une représentation définitive. Le regard survole ce relief intime sans le toucher. Il prend ce qui lui est offert à cet instant, ne déplace rien de peur de briser ou perdre quelque chose. Les effets de la surimpression, et la répétition des figures créent des décalages visuels des effets de saccade qui animent les corps, les objets et les lieux photographiés. L'intimité de ces images réside justement dans notre incapacité à saisir l'ensemble avec clarté : quelque chose nous échappe. Ces sensations, ces impressions de ne jamais pouvoir tout saisir concernent aussi bien notre relation au réel que celle que nous entretenons avec le passé. Cependant comment une image, qui est enregistrement du réel, peut-elle rendre compte de la fugacité de nos perceptions et surtout de ce que nous projetons sur le réel lors de son appréhension ? Il ne faut pas négliger le fait que la photographie, avant d'être une image, est une pratique qui passe par un appareil. J'ai tenté plus haut d'éclaircir les relations entretenues entre mes photographies et le souvenir, la mémoire, les traces mnésiques, soit l'image psychique. Cependant, la photographie est avant tout une image matérielle, donnée à voir à l'autre et construite à partir d'un appareil et d'une réaction chimique. La photographie, d'abord enregistrement du réel, peut-elle exprimer ce que nous projetons sur le réel ? Comment une image qui résulte d'un enregistrement mécanique du réel peut-elle s'apparenter à une image projetée, une image de pensée, qui semble tout droit venue de notre imaginaire ? L'image de pensée, c'est ce que nous croyons avoir vu et que nous ne pouvons jamais vraiment transmettre et donner à voir à l'autre, même par les mots, elle a quelque chose d'incommunicable. La mécanique de l'appareil et la chimie de la pellicule occupent une grande place dans mon travail, comment se mettent-elles au service d'une image de pensée ?

[45] Vilèm Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, Belval, Circé, 2004, p. 29.

1. PHOTOGRAPHIER : UNE MISE EN CRISE DU REGARD

Rupture entre deux yeux

L'appareil impose une certaine vision du monde, photographier avec un appareil argentique c'est presque toujours voir à travers, et ce voir à travers est confronté à plusieurs paramètres optiques (mise au point, taille de l'objectif). La perception est donc assistée par une sorte de prothèse qui scinde le vu de l'enregistré. Avec l'appareil photographique, notre perception est fracturée, différée, arrêtée, médiée. Mais en même temps l'appareil nous lie au réel, cette œil apparemment sans conscience et affranchi de la condition aperceptive favorise la mise en condition de notre perception. Il permet de concentrer, de sensibiliser et de conscientiser ce qui est perçu. S'il y a donc une forme de rupture entre deux appareils : l'appareil mécanique et l'appareil physiologique du sujet photographiant. L'appareil s'interpose ou s'appose entre l'objet visé et le photographe. L'image vue diffère donc de celle qui est enregistrée et témoigne de cette inaccessible proximité avec le réel. Mais au fond cette « différance » de l'image n'est-elle pas la condition de notre manière d'être au monde ? Le néologisme derridien de « différance » est ici employé pour expliciter notre rapport au monde qui implique un retardement dans l'acte d'appréhension (différer dans le temps) et une différenciation, soit une appréhension du monde qui le conscientise, qui débusque les écarts entre les êtres et l'image que nous en faisons. Notre approche du monde n'est-elle pas toujours différée ? L'appareil pourrait être appréhendé comme un moyen de neutraliser cette « différance », il viendrait écarter l'aperception de notre perception par ses qualités mécaniques dénuées de conscience, il viendrait retirer à notre perception les fantasmes et les désirs qui la hantent. Mais ne faudrait-il pas mieux envisager l'appareil photographique comme un outil de projection et non d'enregistrement ? De plus après l'enregistrement des images viennent les remaniements incessants (surimpression, raccord, recadrage, numérisation, accrochage…) qui constituent une nouvelle médiation pour donner aux photographies ce qu'elles contenaient comme désirs et fantasmes lors de la prise de vue. L'appareil photographique ne peut pas véritablement être considéré comme un outil mécanique, car toujours « le photographe est à l'intérieur de son appareil », « il

s'insinue dans son appareil pour mettre en lumière les intriguent qui s'y trament. »[46] Vilèm Flusser dans son texte *Pour une philosophie de la photographie* s'interroge sur les relation entre le réel, l'appareil et le photographe. En effet que veut produire le photographe en enregistrant le réel avec son appareil ? Qu'attend-il de son appareil ? Le réel, ou « le monde » comme le soutient Flusser n'est-il qu'un prétexte pour produire une image où seul compte « les possibilités qu'offre le programme de l'appareil » ?

Dans mes photographies, on peut souvent remarquer une intensification volontaire de l'utilisation de certaines qualités de l'appareil, comme par exemple la répétition presque névrotique du déclenchement, qui permet la surimpression des images entre elles, ou encore l'utilisation d'un cadrage lors de la prise de vue qui découpe le sujet photographié, ou le recadrage ayant pour but d'obtenir une image purement graphique. En définitive, s'il y a rupture entre deux modes du voir, entre deux yeux (l'un mécanique, l'autre muni d'une conscience), je tente de diminuer cette rupture ou cette contradiction en répétant les possibilités de l'appareil (notamment le déclenchement) afin de créer des images graphiques qui se distinguent par leur qualité plastique de l'enregistrement mécanique du réel : il faut entendre par image « une existence située à mi-chemin entre « la chose » et la « représentation » »[47].

Dans ma pratique en multipliant les déclenchements, que ce soit pour superposer ou pour multiplier les points de vue d'un même sujet, j'accumule les images les unes sur les autres ou dans leur contiguïté et le choix vient après. Cette répétition incessante du temps du déclenchement devient une certaine forme d'automatisme offerte par les possibilités de l'appareil. Or le déclenchement est un acte purement mécanique qui coupe le regard, c'est le moment où l'image s'enregistre, temps dont nous sommes justement exclu. Mais nous sommes aussi capables, comme le moment du déclenchement, de nous couper du monde : baisser les paupières, fermer les yeux, c'est prendre congé du monde. L'image se joue dans ce temps de déclenchement, temps où, à tout moment quelque chose d'imprévu peut avoir lieu, temps qui laisse place à l'accident. Sabine Ehrmann dans son article « La photographie peut(-)être » écrit ceci : « Tenir le déclenchement pour un accident, supporter, endurer cette coupure, c'est s'interdire de penser que l'appareil serait assimilable à un outil au service du regard, au service de notre représentation ou de

[46] Vilèm Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, Belval, Circé, 2004, p. 29.
[47] Henri Bergson, *Matière et mémoire*, in *Œuvres*, Paris, Presse Universitaire de France, édition du Centenaire, 1963, p. 161.

notre mise en scène du monde. L'appareil photographique n'est pas, pour moi, un outil du regard mais le moyen de le mettre en crise. L'émotion photographique en dépend. »[48]. En quoi et comment l'appareil photographique met-il en « crise » le regard ? Et quel sens donner au mot « crise » ? L'appareil vient en effet introduire une certaine forme de dysfonctionnement dans la perception : il lui donne un cadre, lui impose une distance par rapport au sujet perçu, une profondeur de champs, autant de possibilités qui troublent le regard. Si l'appareil n'est pas « un outil au service du regard » c'est justement parce que ses possibilités mécaniques et chimiques ne permettent pas d'obtenir un résultat déterminé. Si l'on peut parler de crise c'est justement parce que l'appareil modifie brusquement et dans un temps limité la perception que nous avons du réel. Si l'appareil nous coupe du réel, n'est ce pas pour nous plonger dans un univers poétique ? Dans la surimpression « cette coupure » dont parle Sabine Ehrmann est redoublée, le moment de dessaisissement est répété dans le but de nous faire accéder à une image qui nous met en regard de l'invu. L'appareil ne viendrait-il pas exacerber notre perception esthétique du monde ? Soit quelque chose qui finalement n'est ni vu par le photographe ni par l'appareil mais qui émerge de l'association des deux. L'invu serait peut-être cette amplification esthétique de notre regard permise par certains procédés de l'appareil, telle que la surimpression. L'appareil, dans mon travail, « met en crise » le regard car l'image qu'il nous aide à réaliser ne représente pas un réel entier et indéniable. On pourrait définir la représentation du réel, obtenue au moyen de l'appareil photographique, par ce que Merleau-Ponty appelait « la perception esthétique », dans la mesure où ces images font coexister deux espaces au moins, l'un que l'on pourrait appeler « l'espace clair » - où domine la réalité - , et l'autre où s'impose « les fantômes [qui] sont des débris du monde clair »[49].

Or ici, l'identifiable, le reconnaissable ne sont pas visés par l'image. L'image par le processus de superposition et de montage fonctionne par décomposition/recomposition, on peut penser ici à l'image des feuilles en automne qui se déposent par couches sur le sol, se décomposent et forment une sorte de terreau qu'on appelle de l'humus. La distinction entre les différents éléments qui composent l'image diminue. Il y a une volonté de lier ce qui a été perçu à travers de viseur de l'appareil sur une même surface. Qu'il s'agisse de *Sommeil, D'escale en*

[48] *Le Photographiable*, sous la direction de Jean Arrouye et Michel Guérin, Aix-en-Provence, Presse Universitaire de Provence, 2013, p. 36.
[49] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 334.

escalier, ou des diptyques, … nous ne sommes jamais face à des images qui seraient des « constats de » : ces images essayent de créer des liens entre elles et à l'intérieur du sujet regardant. Malgré l'effet de collage, ou de percussion entre les différentes images, la continuité domine entre les différents éléments. Des liens s'effectuent entre les différentes images de la photographie et non plus entre la photographie et le réel qui s'est empreint sur le film sensible.

Francesca Woodman, *Space2, Providence*, Rhode Island, 1976, Gelatin silver print, 13.7 x 13.3 cm, Courtesy George and Betty Woodman

Francesca *Woodman, Space2*, *Providence* Rhode Island, 1975-1978.

Dans *D'escale en escalier* ou *Sommeil,* l'espace intègre plutôt le corps comme une matière, un morceau, presque un accident qui pourtant en ferait pleinement partie. A ce titre le travail de Francesca Woodman, qui se photographie et se met en scène dans des espaces vides, posent aussi la question de la relation du corps à l'espace : son corps photographié fusionne avec l'espace dans lequel il pose, ou à l'inverse rend étrange les lieux qu'il habite. Elle réalise des mises en scène qui donnent à voir son corps par fragments ou complètement flou et insaisissable. C'est la mise en image photographique de son corps qui le lie physiquement à l'espace et le rend insaisissable. Ainsi l'espace, dans mes photographies, est moins celui du corps qu'un espace dans lequel le corps peut se fragmenter et s'effacer. L'image devient un lieu où se rencontrent différents fragments séparés dans le temps de l'expérience

perceptive. Ces images qui résultent de la rencontre de différentes perceptions, nous donnent à voir une image inaperçue.

Une mise en forme de l'oubli

La boîte noire de l'appareil stocke des images latentes, elles peuvent rester à tout jamais à l'état de latence. La mémoire s'édifie à partir d'un mélange d'images qui constituent la matière de nos souvenirs. La boîte noire enferme des images qui pourront être développées et données à voir aux autres. La mémoire enferme aussi des images de lieux parcourus, de moments vécus, de sensations éprouvées… mais elle ne les garde pas en état : ces images avec le temps et le vécu vont se transformer et ne seront plus accompagnées des mêmes sensations qui avaient présidé à leur élaboration, elles acquièrent une certaine forme d'autonomie, et d'une certaine manière nous perdons l'emprise que nous avions sur elles lors de leur surgissement. Dans la boîte noire, les images restent intactes pendant leur période de latence et ce jusqu'à leur développement. Alors que la mémoire organise l'oubli, et réalise un travail actif du souvenir, la boîte noire conserve et protège. Or l'acte même de superposer à l'aveugle ne peut-il pas être envisagé comme un acte d'effacement volontaire, une façon de créer des images oublieuses ? Dans ma pratique, le processus qui consiste à enfermer / transformer / développer est commun à l'appareil photographique et à la mémoire. Le souvenir est une construction psychique qui prend forme dans la mémoire, c'est une image mentale au même titre que les rêves et les fantasmes. Les images qui constituent la matière du souvenir ne sont pas irréversibles, elles sont mouvantes et incontrôlables. Dans mon travail il y a cependant une forme d'irréversibilité dans la mesure où l'on ne peut pas intervenir sur ce qui se passe dans l'appareil photographique. Ce qui devient irréversible dans le processus de superposition ce n'est plus l'image latente mais l'entrelacement de plusieurs images latentes. Mes photographies réalisées à partir de superposition ne viennent pas nourrir l'oubli, ce ne sont pas des images-souvenirs mais des images dont la matière est celle de l'oubli. On ne sait plus à qui le grain de la densité matériste de stratification granuleuse appartient : matière du support photographique ? matière des textures photographiées ? matière de l'oubli ? matière du rêve ? La spécificité de ces images est d'être oublieuse, non pas comme un défaut

mais comme une qualité particulière qui dessine une réalité différente, une réalité estompée.

J'aimerais aussi établir une comparaison entre le processus automatique de la prise de vue et l'automatisme auquel nous sommes livrés pendant le sommeil. Nos rêves diurnes sont des images visuelles produites indépendamment de notre conscience et de notre volonté. Ils disposent d'images qui sont inaccessibles à l'homme éveillé. Ces images nous échappent comme lorsque nous faisons des photographies et cela tient justement à l'appareil qui s'interpose entre le photographe et son sujet. Dans les rêves, lieux, images et figures sont en relation flottante, voire inarticulés. Les relations entre les éléments qui composent nos rêves sont ténues : ces relations ne se dévoilent jamais totalement s'il n'y a pas de notre part en travail d'interprétation. Les rêves n'ont pas toujours leur pendant dans le monde réel et pourtant ils nous troublent par les liens qu'ils établissent avec. L'appareil par son fonctionnement automatique et répétitif permet de relier les images en gardant cette forme inarticulée. Aucune logique ne préexiste à ses entrelacements d'images : l'annulation de la perspective due à la superposition des images, empêche de situer clairement les figures et les objets dans l'espace de représentation. En conséquence, cette détérioration de l'espace perspectiviste empêche de rendre compréhensibles les relations entre elles, et de situer l'espace et le temps de ces images. Comme les rêves, ces images nous échappent par l'incapacité que nous avons à les transmettre : elles maintiennent un écart entre le visible et le dicible.

L'imprévu photographique

Le déclenchement est caractérisé par l'ouverture du diaphragme et le temps de pause. Ces deux qualités, l'une temporelle, l'autre lumineuse, (ainsi que la sensibilité de la pellicule, la mise au point, le cadrage…) vont déterminer l'image à venir. Lors de la pression sur le déclencheur le miroir à l'intérieur de l'appareil se rabat et laisse entrer la lumière selon une ouverture précise dans un temps compté : ce qui est perçu à travers le viseur n'est plus visible car le miroir rabattu ne renvoie plus l'image du réel. Plus le temps d'ouverture est long plus la part d'imprévu est grande. L'appareil photographique est un œil qui ne se préoccupe que de la lumière, du temps, et de la découpe du champ visuel en un rectangle. Faire une photographie, c'est, par la mécanique de l'appareil, ouvrir une surface sensible à la lumière durant un temps

déterminé. Dans ma pratique cet acte est répété et je viens de l'interpréter comme une tentative de créer des liens entre les fragments de l'expérience. Il est vrai que les images montrent bien cette tentative à l'œuvre, mais qu'en est-il pour les images où le graphique prend le dessus sur le photographique ? Qu'en est-il pour les images qui s'apparentent plus à des dessins composés de lignes, de taches, de surfaces et de dégradés ? Arnaud Maillet dans un article intitulé « Il n'y a pas de photographiable ! » se proposait de reprendre, au compte de la photographie, la célèbre « Définition du Néo-traditionnisme » de Maurice Denis : « Se rappeler qu'un tableau- avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées »[50]. Il se demandait si l'on ne pouvait pas énoncer la chose suivante pour la photographie : « Se rappeler qu'une photographie, avant d'être « un visage, un insecte, un brin d'herbe, une trace ou un impact dans un environnement expérimental, et même son propre geste au miroir », est essentiellement une surface plane composée de couches sensibles à la lumière en un certain ordre assemblées. »[51]. Dans une telle perspective, on remarque une certaine forme de paradoxe : c'est en intensifiant le processus mécanique de l'appareil, en exacerbant ses qualités (un travail de la lumière et du temps) lors de la prise de vue que la mise en forme photographique du réel se brouille. La mise en forme du réel selon les différentes modalités de l'appareil (cadrage, mise au point, temps de pause, profondeur de champs, …) est très éloignée de la réalité de notre vision. Cependant avec la pratique de la surimpression à l'aveugle, le travail de cadrage, de mise au point, de profondeur de champs, … ne sont plus mis en avant comme des choix décisifs. Les modalités de prise de vue propres à l'appareil, qui structurent la composition de l'image finale, passent au second plan dans la mesure où le travail de superposition les atténues. Si dans cette mise en image du réel les choix de cadrage, mise au point, temps de pause, … s'estompent c'est pour dessiner une autre réalité.

Ce que permet la mécanique de l'appareil n'est pas tant la mise en image du processus de la mémoire, même si on peut établir des comparaisons entre ces deux processus, mais plutôt une « esthétique de la déterritorialisation »[52], tant mentale

[50] Maurice Denis, « Définition du Néo-traditionnisme », *Art et Critique*, n°65 et 66, 23 et 30 août 1890, Repris dans *Le Ciel et l'Arcadie*, éd. Jean-Paul Bouillon, Pais, Hermann, collection « Savoir : sur l'art », 1993, p. 5.
[51] *Le Photographiable*, sous la direction de Jean Arrouye et Michel Guérin, Aix-en-Provence, Presse Universitaire de Provence, 2013, p 50.
[52] Michelle Debat, *L'impossible Image, Photographie – Danse – Chorégraphie*, Belgique, La Lettre volée, 2009, p. 78.

que physique. Si l'on peut parler de « déterritorialisation », c'est grâce à l'acte corporelle du déplacement dans un espace temps lors des prises de vue répétées sur le même film. Ce que représentait l'image au début, lors de la première impression, est abandonné à force de surimpressions. « Déterritorialiser », c'est en quelque sorte arracher ou transporter quelque chose de son milieu d'origine pour le « reterritorialiser » dans un ailleurs. A force de surimpression, certains éléments photographiés se détachent de la représentation du réel dont il faisait entièrement partie pour apparaître dans un nouvel espace temps, comme par exemple le haut des immeubles qui se découpent sur les cimes de sapin dans *Aller/retour*. Mes photographies ne se rapportent pas à un événement ou à un sujet qu'elles viendraient mettre en image, elles émettent elles-mêmes des signes qui perturbent nos habitudes perceptives. Dans ma pratique, l'appareil me permet d'inventer des espaces fragmentaires où la temporalité de l'image oscille entre continuité et discontinuité. Le corps appareillé est « entraîné à se déprendre de lui-même, à défaire la continuité du réel par des actes de fragmentation, de découpe, à sauter de lieu en lieu, d'instant en instant, bref à cadrer-décadrer, déplacer, déterritorialiser jusqu'à décontextualiser le sens des choses, mais aussi leur fonction et leur usage »[53]. Pratiquer la surimpression, c'est utiliser son appareil contre lui-même, épuiser ses possibilités chimiques et mécaniques en réalisant des images imprévues. La surimpression, pratique chère au surréalistes, permet d'introduire de l'imprévu dans le prévu de l'appareil. Cet imprévu ne devient-il pas la marque de l'intention humaine au sein de l'appareil, soit l'intrusion d'une forme de liberté ?[54] Les figures, les lieux et les objets photographiés s'apparentent dans certaines parties de *D'escale en escalier* et de *Sommeil* à une surface matérielle indéfinissable, l'imprévu s'immisce dans l'image « faisant jaillir, comme l'écrivait Walter Benjamin, de nouveaux mondes d'images, comme des geysers, dans des lieux d'existence où nous étions loin de nous y attendre. »[55]

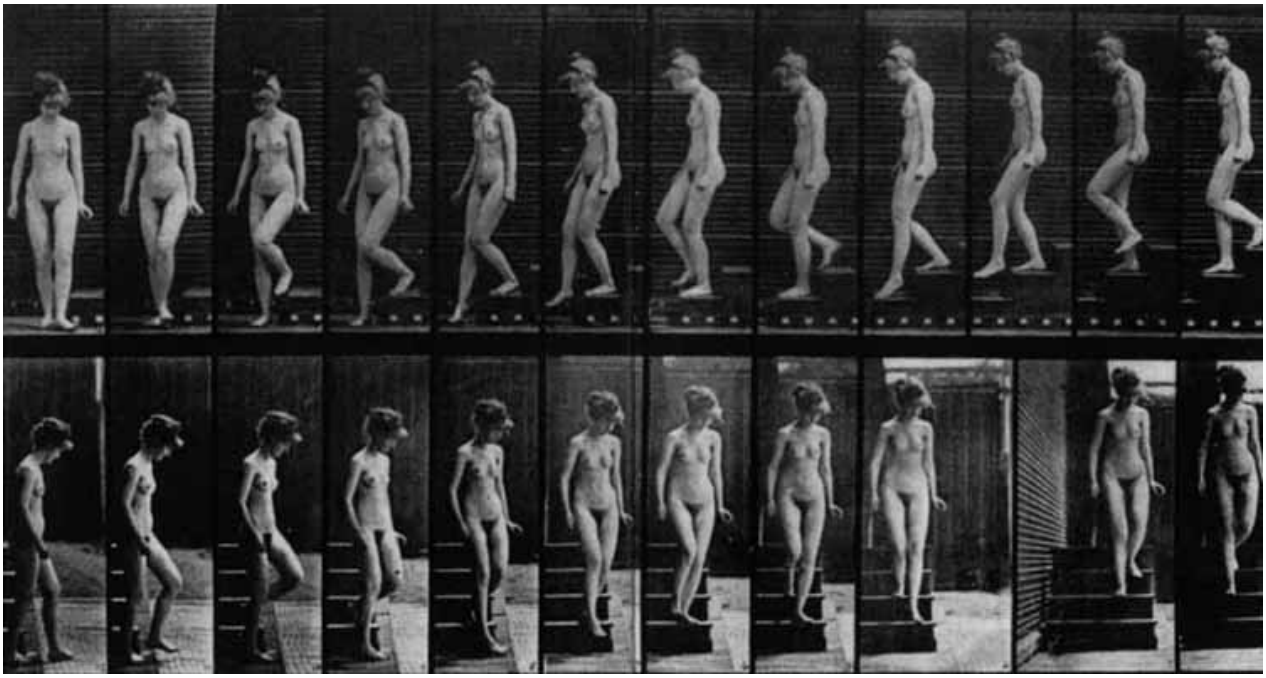
[53] Michelle Debat, *L'impossible Image, Photographie – Danse – Chorégraphie,* Belgique, La Lettre volée, 2009, p. 79.

[54] Vilèm Flusser dans *Pour une philosophie de la photographie* voit dans le jeu du photographe expérimental une forme de liberté vis-à-vis de l'appareil et pense que la critique photographique devrait plus s'intéresser aux rapports complexes entre le photographe et son appareil qu'à ce que le photographe représente. « […] la liberté est la stratégie qui consiste à soumettre le hasard et la nécessité à l'intention humaine. Etre libre c'est jouer contre les appareils.» (*Pour une philosophie de la photographie*, Belval, Circé, 2004, p.88)

[55] Walter Benjamin, « Du nouveau sur les fleurs » (1928) in *Sur l'art et la photographie*, trad. Christophe Jouanlanne, Paris, Carré, 1997, p. 70.

2. L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE : UN NŒUD DE TEMPORALITES

Une représentation du temps par l'espace



Edweard Muybridge, *Descending Stairs and Turning Around*, extrait de la série Animal Locomotion, 1884-1885.

L'appareil photographique argentique est un outil de navigation dans le temps. Il permet l'impression d'images sur le film à des temps espacés, les images sont liées visuellement dans la continuité linéaire de la pellicule mais d'un point de vue spatial et temporel elles sont très distantes. Lors de la prise de vue, on est dans l'instant, le déclic de l'appareil marque un temps plus ou moins court, mais l'image, succession d'instants n'est plus de l'ordre de l'instant : elle donne à voir une rencontre de plusieurs temporalités, soit un temps progressif et continu qui condense passé, présent et futur. Cette rencontre de différents temps s'exprime visuellement par les mouvements internes de la photographie ; elle est matérialisée par la répétition et la variation de certains éléments. Comme on le voit dans *D'escale en escalier*, le corps vu en plongé qui descend l'escalier n'est pas tout à fait dans la même position, un mouvement se crée d'une représentation du corps à l'autre, d'une image à l'autre, par ce jeu de répétitions du déclenchement et de légères variations de ma position par

rapport au sujet. La superposition élimine l'écart spatial entre les images sur la pellicule, de la même manière que la mise en mouvement des images dans un film d'animation lie les images dans une sorte de continuum. Ici la photographie donne à voir une succession de prises de vue selon un même point de vue mais l'écart physique entre le sujet et le photographe s'agrandit au fil des images. Muybridge a photographié une femme nue descendant un escalier selon deux points de vue différents, il en résulte une succession de prises de vue verticales dont les images sont ensuite placées les unes à côté des autres. Dans le *Nu descendant un escalier* de Marcel Duchamp, le mouvement prend le dessus sur le nu, mais à la différence de Muybridge, il superpose sur une même surface différents temps de la descente du nu, on peut imaginer que la superposition de toutes les photographies de Muybridge pourrait rendre compte du mouvement peint par Duchamp. La figure peinte par Duchamp est presque illisible, il cherche à suggérer le mouvement tandis que Muybridge cherche à le décomposer, à l'analyser. Dans *D'escale en escalier*, la temporalité de l'image résulte de sa lecture linéaire, de la perception du continu, c'est-à-dire comme chez Muybridge, de la perception non disjointe d'images immobiles qui se succèdent en se superposant légèrement. L'impression au format étiré et l'accrochage cylindrique d'*Escale en escalier* créent la sensation du mouvement et du temps. Cet accrochage transpose d'une certaine manière la succession filmique dans la simultanéité photographique. Mais cela reste une simulation d'effets de continuité et de successivité puisque ces images, qui n'en forment qu'une ne sont que des instants bien distincts les uns des autres mais inscrits et rapprochés sur une même surface par la superposition. Ce qui donne à voir du temps et du mouvement n'est qu'une spatialisation de différents instants.

La forme panoramique inversée de *Sommeil* et *D'escale en escalier* contribue à marquer la sensation du temps progressif et continu de ces images. Le panorama, caractérise la disposition circulaire d'une représentation, qui permet au spectateur, situé au centre, de voir la totalité de celle-ci. Philippe Dubois[56] oppose la forme d'enregistrement du temps du panorama à celle de l'instantané. Il écrit à ce sujet que le panorama ne capte pas tellement « des laps de temps longs, étendus comme

[56] Philippe Dubois, *La question du panorama : entre photographie et cinéma*, dans *Cinémathèque n°4*, Cinémathèque française, Paris, 1993, p. 37.

l'espace, mais c'est qu'il les capte progressivement et continûment, c'est-à-dire en se déplaçant. C'est le mouvement pendant la prise de vue qui est la cause de tout. La surface sensible des panoramas n'est pas impressionnée tout entière d'un seul coup, comme dans la photo conventionnelle, mais successivement, en commençant par un bout pour aller vers l'autre, au gré (inversé) de la rotation de l'objectif ou de l'appareil. Il y a ainsi différentes zones de temps, toutes continues, qui s'échelonnent tout au long du panorama, qui font que, quand on arrive à la fin du trajet, on est à un autre moment, plus tardif que celui du début. »[57] Cette continuité temporelle de « zones de temps » échelonnées qui caractérise le panorama est à l'œuvre dans les deux images suspendues. Les deux images imprimées en longueur affirment un temps linéaire proche de celui de la frise historique, mais cette linéarité est contrebalancée par les représentations superposées de plusieurs images. L'effet spatial de ces images, la grande échelle de la représentation donne à voir une symbiose de fragments de temps épars. Comme l'image panoramique, ces deux images ne peuvent pas être vues d'un seul coup d'œil : l'instantanéité de la prise de vue ne se confond pas avec la perception que l'on a de ces images. « L'oeil en question doit parcourir une distance entre un point de départ et un point d'arrivée. Et ce parcours induit une notion de temps, une correspondance entre l'espace et le temps qui s'apparente, de près, à celle qu'offre le cinématographe »[58]. La linéarité du temps de lecture de l'image est perturbée par sa forme cylindrique, on peut dire qu'il y a « un point de départ » et « un point d'arrivée » mais ces points ne sont pas définis, c'est à chaque spectateur de les définir : il n'y a ni commencement ni fin. Le regard du spectateur circule de formes identifiables à d'autres qu'on ne peut pas définir. *Sommeil* et *D'escale en escalier* condensent une durée en une seule image de la même manière qu'une image panoramique, cependant à la différence de ce type d'image, l'accrochage cylindrique ne permet pas au regard du spectateur d'embrasser la totalité de l'image : la perception « peut adopter un mouvement elliptique, débridé, en festons, etc. »[59]

L'écoulement du temps entre les prises de vues qui constituent l'image sont plus ou moins perceptibles selon les superpositions au sein des photographies. Dans le dytique *Aller-retour*, le passage du temps est rendu par la superposition de deux

[57] Philippe Dubois, *op. cit.*, p. 37.
[58] *Panorama des panoramas*, Paris, Centre National de la Photographie, 1991, non paginé.
[59] Marin Kasimir, *Histoire de cadres*, Bruxelles, La lettre volée, 2002, p. 32.

espaces qui ne peuvent être parcourus en même temps par le photographe. Ici la superposition se met au service de la représentation de l'ubiquité, le spectateur se trouve face à deux lieux, l'un urbain l'autre naturel, qui ne forment plus qu'une image. C'est l'appareil photographique qui rend possible cette image, une image qui traduit le va-et-vient dans l'espace et dans le temps. Les deux photographies de *Aller-retour* nécessitent deux temps de prise de vue, mais le spectateur reçoit chacune de ces deux images en une seule. S'il y a une succession temporelle de prise de vue, le spectateur reçoit les photographies dans la simultanéité. Cette réception simultanée de deux ou plusieurs images superposées pour n'en former plus qu'une donne au spectateur un point de vue multiple. L'espace suggéré par mes photographies n'est pas logiques : la surface de l'image se compose d'instants photographiques assemblés par un jeu aléatoire d'apparition et d'effacement permis par la chimie du film. Les images se chevauchent et offrent une représentation dilatée du monde. La surimpression permet une dilatation du point de vue du spectateur en spatialisant de manière aléatoire des fragments de temps épars.

Installation *D'escale en escalier,* tirage papier 90x558 cm fixé sur cerceaux en polyester suspendus au plafond, 2013.

Entre instant et durée : deux relations au temps

Pour qualifier la temporalité à l'œuvre dans mes photographies, on pourrait se référer au « Present Perfect », temps de la langue anglaise, dont la langue française n'a pas d'équivalent. C'est un temps qui a un pied dans le passé et l'autre dans le présent, il est utilisé pour parler d'un état de fait présent qui a son commencement dans un temps révolu. Ainsi il exprime une forme de continuité temporelle, une durée subjective qui lie deux moments de l'existence singulière. J'utilise cet exemple comme métaphore pour qualifier le temps de certaines de mes photographies, celles comme *Sommeil* qui proposent un voyage dans l'épaisseur du temps. L'épaisseur est justement cet espacement entre les strates d'images : une distance qui les empêche de fusionner bien qu'elles apparaissent sur une même surface. Cette distance existe aussi entre les différentes prises de vue qui composent une image. Le temps mécanique et mesuré de l'appareil photographique lors de la prise de vue, laisse place dans l'image à une temporalité continue d'une extrême douceur, un temps suspendu qui n'a plus aucune prise avec le réel et qui n'est pas de l'ordre de l'instant. Mais de quel temps s'agit-il ? Durée ? Atemporalité ?

Plusieurs temporalités s'affrontent. L'image donne à voir une temporalité intermédiaire, où différents instants cohabitent. Walter Benjamin parlait d' « une temporalité fantôme »[60] pour caractériser ce temps « intercalaire, entre passé, présent et avenir, qui déploie sa lumière en dehors de toute chronologie »[61]. Dans *D'escale en escalier* et *Sommeil*, la notion de chronologie est en effet rejetée, ces images abolissent les distances de temps en donnant à voir conjointement des images de différents moments, en les distillant dans le désordre. Dans ces fragments d'images, s'il y a continuité et durée, cela n'est pas du à une quelconque forme de chronologie, mais bien au contraire à la forme éclatée et fragmentaire de ces images. Dans les deux images suspendues en cercle, les images se succèdent et sont prises dans le défilement qu'impose leur support. Deux formes de temporalités sont à l'œuvre : l'une linéaire déterminée par le format allongé de l'image, l'autre stratifiée formée par la transparence des images superposées. La première exprime une continuité tandis que la seconde crée une discontinuité visuelle. Ces deux photographies suspendues concentrent deux sortes d'instants, des instants qui se succèdent linéairement, soit des images qui suivent le déroulement de la pellicule

[60] Walter Benjamin, *Sur la photographie*, préface de Yannick Haenel, traduction de l'allemand de Jörn Cambreleng, Editions Photosynthèses, 2012, p. 17.
[61] *Ibid*.

dans l'appareil, et des instants qui se superposent les uns sur les autres. Ces derniers rompent la linéarité du défilement et de la successivité, ces ruptures ou ces coupures sont accentuées par la forme cylindrique de l'image qui la donne à voir par à-coup. On pourrait dire que deux temporalités s'affrontent dans *Sommeil* et *D'escale en escalier,* l'une continue et linéaire, l'autre discontinue, et imprévisible. Dans la première les images sont côte-à-côte, dans la seconde elles se pénètrent et interfèrent entre elles. Ces deux temporalités sont assez proches de la distinction faite par Bergson entre un temps objectif (mesurable) et un temps subjectif, la durée, le temps intérieur ressenti. La successivité des images (pour n'en former plus qu'une au format étiré) correspondrait à un temps calculé scientifiquement, un temps divisé en portions d'espace, un temps que l'on mesure à partir de l'espace parcouru par les aiguilles de l'horloge ou par le sable dans le sablier. Tandis que la superposition d'instants correspondrait au temps subjectif, un temps de « la durée vraie » comme l'explique Bergson dans ces quelques lignes : « Quand je suis des yeux, sur le cadran d'une horloge, le mouvement de l'aiguille qui correspond aux oscillations du pendule, je ne mesure pas de la durée, comme on paraît le croire; je me borne à compter des simultanéités, ce qui est bien différent. En dehors de moi, dans l'espace, il n'y a jamais qu'une position unique de l'aiguille et du pendule, car des positions passées, il ne reste rien. Au-dedans de moi, un processus d'organisation ou de pénétration mutuelle des faits de conscience se poursuit, qui constitue la durée vraie. »[62]. Les images où la superposition intervient, semblent reproduire la trace d'un fondu enchaîné. Ces chevauchements des moments et des lieux ne sont plus entrevus comme le résultat mécanique d'une possibilité de l'appareil mais comme la création d'un temps tissé, voir métissé. L'appareil photographique, comme le travail de peinture de Marc Degrandchamps, est un outil de navigation dans le temps, « un dispositif de reviviscence, qui [lui] permet [...] de ressusciter le passé dans un lieu précis »[63], celui de l'image photographique où se heurtent des éléments hétérogènes. Mes photographies tentent de reconstituer l'aspect parcellaire et lacunaire du temps.

[62] Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience (1888),* Paris, Presse Universitaire de France, 1970, p. 51.
[63] *Marc Degrandchamps,* Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, cat. exp., du 13 mai – 4 sept 2011, p. 19.

Distance et proximité

Comme je l'ai écrit plus haut, les sujets, les figures et les lieux photographiés font partie de mon quotidien. Ils sont toujours à la base de mon travail photographique, mais ne sont jamais donnés à voir tel quel : la photographie les tient à distance du quotidien. Comment faire pour se tenir à distance de quelque chose ou de quelqu'un qui nous est proche, qui fait partie de notre intimité ? Prendre de la distance suppose un proche antérieur, s'éloigner par l'image de son quotidien impose dans un premier temps une forme de proximité physique et sensible avec les sujets photographiés. La série *Paysage* ne représente que des paysages familiers, cependant ils transparaissent et se découpent en filigrane derrière l'image médicale d'une partie d'un corps (radiographie de bassin, de crâne, …). Les os recadrent le paysage, l'image radiographique se place comme un écran, un voile entre le spectateur et le paysage : le paysage n'est vu qu'à travers cette ossature qui en fait une image inquiétante et plane. Le paysage n'apparaît plus comme tel, la radiographie fait office de masque, elle décontextualise et rend abstrait le paysage naturel. Les arbres apparaissent dans la transparence des os et donnent vie à la matière inerte. La radiographie et le paysage forment une angiographie : les arbres apparaissent comme des vaisseaux sanguins. Les radiographies font référence au corps, à un corps global qui n'est pas celui de telle ou telle personne, ainsi la singularité du paysage disparaît derrière cette image immédiatement identifiable du squelette humain. Dans mon travail, « la photographie est justement une prise de distance, elle suspend le vol du temps, elle condense la durée, elle contacte, elle dilate l'espace et à ce titre elle offre au photographe comme au regardeur du cliché une vision obligatoirement distancée et distanciatrice du réel . »[64]

Dans *Sommeil* et *D'escale en escalier,* la surface de l'image est courbe et mobile, l'image acquiert une profondeur graphique et perd sa profondeur illusionniste. Le spectateur peut, devant les images cylindriques, soit se déplacer et utiliser son corps pour parcourir l'image visuellement, soit rester à un point fixe et regarder l'image défilée (si celle-ci a été mise en mouvement). Soit le spectateur est immobile et l'image est mobile, soit à l'inverse le spectateur se déplace et l'image est plus ou moins mobile. Le spectateur perçoit l'image par parcelles, par surfaces divisées, et lorsque l'image tourne, le mouvement accentue la continuité et la cohérence du déroulement mais met en valeur l'absence de narration. En effet, ces

[64] Jean-Luc Michel, *La distanciation, Essai sur la société médiatique,* Editions L'Harmattan, 2000, p. 104.

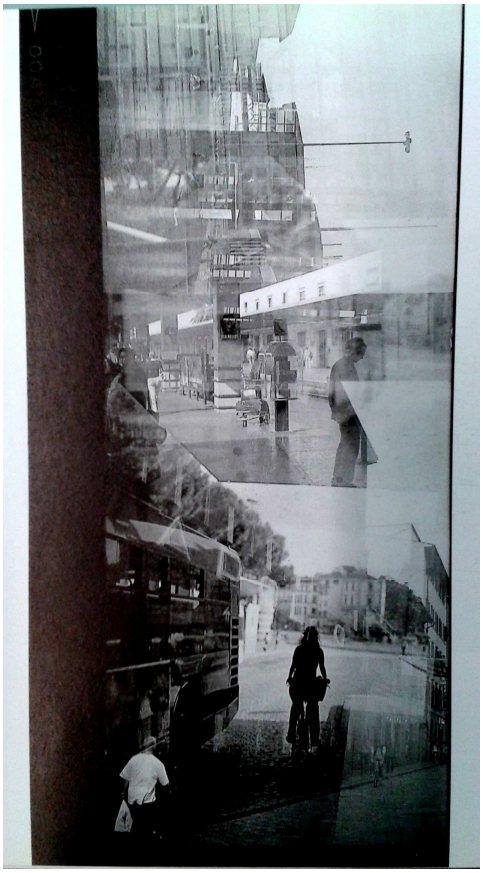
images ne racontent pas d'histoire, la parole vient peut-être à manquer ce qui se passe dans ces images car ce ne sont pas les relations sémantiques qui prévalent entre les différents éléments mais plutôt les relations graphiques. Je parle d'absence de narration dans la mesure où dans ces images il ne se passe pas quelque chose dans un lieu et à un moment précis, on n'y trouve pas les éléments narratifs d'une scène, à savoir le récit d'un moment unique, avec une action et des personnages précis. Le format étiré et mobile semble prédisposé à la narration, et pourtant les images ne suivent pas cette logique. Une certaine frustration peut naître chez le spectateur de cette absence de cohérence narrative entre les images, bien que le support et l'accrochage soient propices à cela.

Bernard Plossu, *Florence*, 2001.
Dans Bernard Plosse, *Paysages intermédiaires,* Paris, *cat. exp.* 22juin-5sept 1988, ouvrage publié lors de la rétrospective Bernard Plossu au Centre Georges Pompidou, 1963-1988 Edition Centre Georges Pompidou, p. 94.

Si les éléments hétérogènes qui s'y rencontrent ne sont liés par aucune instance narrative mais par le hasard de la rencontre, *Sommeil* et *D'escale en escaliers* ne sont pas pour autant des images muettes. L'absence de sens construit et directif de ces deux images pousse le spectateur à faire des liens singuliers, des liens qui lui appartiennent en personne, et qui activent son imaginaire personnel. Le spectateur se trouve devant une exploration photographique de ce qu'il y a de plus aléatoire et de moins prémédité, puisque les rapprochements entre les images sont faits à l'aveugle. Cela peut avoir un effet déconcertant pour le spectateur dans la mesure où le sens clair et distinct s'est retiré de l'image, pour laisser place au flou et au ténu. En effet, bien que ces images soient photographiques, elles n'ont pas le statut logique d'être des images de quelques choses exactement ; ce ne sont pas des images qui ont été perçues. Le spectateur peut rester à distance de l'image car son sens n'est pas donné, il est à construire. Cependant, le « rapprochement de deux [ou plusieurs] fragments de réalité que le hasard a rapprochés indépendamment de tout sens construit », ne

peut-il pas, comme le suggère Serge Tisseron, faire « crépiter l'imaginaire loin de toute rhétorique et de toute pesanteur déductive. »[65] ?

Dans *Sommeil* et *D'escale en escalier*, on glisse d'une image à l'autre comme dans certaines photographies de Bernard Plossu (*Florence*, 2001 et *Roanne,* 1999) dont la prise n'est asservie à aucune finalité logique : aucun lien de causalité ne préside à la réalisation de *Sommeil* et *D'escale en escalier*. Le flou et les imprécisions des images offrent un autre rapport à l'espace et à la durée, ils font disparaître les repères spatiaux temporels. L'imprécision donne à voir une découverte surprise du monde et « nous assure de le trouver [le monde] toujours différent, c'est à dire toujours disponible à nos nouveaux désirs sur lui. »[66].



Bernard Plossu, *Roanne*, 1999.
Dans Bernard Plosse, *Paysages intermédiaires,* Paris, *cat. exp*. 22juin-5sept 1988, ouvrage publié lors de la rétrospective Bernard Plossu au Centre Georges Pompidou, 1963-1988, Edition Centre Georges Pompidou, p. 94.

[65] Bernard Plossu, *Paysages intermédiaires,* Paris, *cat. exp*. 22juin - 5sept 1988, ouvrage publié lors de la rétrospective Bernard Plossu au Centre Georges Pompidou, 1963-1988, Edition Centre Georges Pompidou, p.26.
[66] Serge Tisseron, « Tout est flou, faites des photos nettes !», *Cahiers de la Photographie N° 2,* « Image et Pouvoirs », 2010, visible sur < http://www.sergetisseron.com/photographie/ecrits/tout-est-flou-faites-des-photos>

3. L'APPAREIL PHOTOGRAPHIQUE : UN OUTIL POUR ABSTRAIRE LE REEL DE L'IMAGE

« Je pensais parfois à l'*informe*. Il y a des choses, des taches, des masses, des contours, des volumes, qui n'ont, en quelque sorte, qu'une existence de fait : elles ne sont que perçues par nous, mais non sues ; nous ne pouvons les réduire à une loi unique, déduire leur tout de l'analyse d'une de leurs parties, les reconstruire par des opérations raisonnées. Nous pouvons les modifier très librement. Elles n'ont guère d'autre propriété que d'occuper une région de l'espace… Dire que ce sont des chose informes, c'est dire non qu'elles n'ont point de *formes*, mais que leurs formes ne trouvent en nous rien qui permettent de les remplacer par un acte de tracement ou de reconnaissance nets. Et, en effet, les formes informes ne laissent d'autres souvenir que celui d'une possibilité.[67] »

L'appareil photographique argentique produit une écriture, une écriture personnelle du mouvement et de la lumière. Dans mes photographies, le flou, les superpositions, l'impression sur papier machine, les négatifs scannés avant le développement, … sont autant de choix, de marques visibles au sein du processus photographique qui s'opposent à l'image nette, contrastée et en lien direct avec le réel. Mes photographies se rapprochent de celles issues des pratiques dites « pauvres » forgées dans les années 1990, cependant l'appareil que j'utilise n'est pas un appareil amateur tel que les jetables en plastique ou les appareils réalisés soi-même (sténopé). Les qualités optiques de mon boitier et de mes objectifs sont niés, je reste sur le terrain de l'expérimentation pour rendre compte d'images où les formes reconnaissables se dérobent. La dimension analogique de l'image photographique tend à s'amoindrir. Il ne s'agit pas d'un refus de la ressemblance mais plutôt de l'ouverture d'un enchevêtrement, d'un processus de déconstruction du visuel. La photographie naît de l'empreinte lumineuse du réel sur une surface sensible, et de ce fait on peut dire qu'elle est une représentation du monde, c'est « une ressemblance par contact »[68]. La photographie peut-elle transgresser cette ressemblance qui la lie au réel ? Comment la photographie et son installation participent à donner une représentation du réel informe, à le modifier et à le rendre malléable ?

L'informe s'accompagne d'une certaine forme de déclassement, d'impossible nomination, et d'une absence de « finalité » de la représentation. On peut donc dire, qu'une représentation informe ne peut plus être ni classée, ni nommée, ni catégorisée. « L'informe [notion théorisée par Georges Bataille, dans sa revue

[67] Paul Valéry, *Degas, Danse, Dessin* (1938) , Paris, Editions Gallimard, 1965, p. 103.
[68] Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par Contact, Archéologie, Anachronisme et modernité de l'empreinte,* Paris, Les Editions de Minuit, 2008.

Documents] apparaît comme un processus structural de déconstruction, de mise en mouvement, de la beauté à la laideur, de la séduction à l'horreur, qui introduit le vacillement, la dissemblance et le désastre dans les formes »[69]. Il emmène l'artiste et le spectateur vers des territoires visuels étranges et permet une approche nouvelle du réel. L'informe de mes images est du en grande partie à une perte de contrôle de ce qui se passe dans l'appareil lors de la superposition des images latentes. Dans ma pratique , l'informe se traduirait par l'abandon du construit volontairement puisque je ne maîtrise presque rien lors de la réalisation des images, c'est seulement lorsque l'image est faite que j'opère des choix. Les images ou du moins leur aspect matériste prend le dessus et rapproche l'image de l'esquisse, d'une forme naissante qui semble restée inachevée et ne peut dessiner une figure nette et distincte.

De l'apparence à l'apparaître

La superposition maintient les images dans le mouvant de l'apparaître et s'éloigne de l'apparence, au sens d'une reproduction du réel qui le renseigne et le fixe dans une représentation. La série *Paysages*, *D'escale en escalier*, et *Sommeil*, maintiennent les figures dans un mouvement d'apparition, et ne cherche ni à restituer le réel, ni à reproduire une forme donnée. Par la surimpression, ces images laissent se produire une forme où s'exprime le désir de voir naître la chose. La forme des sujets photographiés s'esquisse et se construit comme en dessinant, les images latentes se chevauchent et se redessinent les unes les autres. Comme le repentir, qui montre les changements visibles apportés dans un dessin au cours de son exécution, les superpositions d'images apparaissent comme des modifications, des corrections laissées visibles. Les figures de ces images s'esquissent sans atteindre un degré d'achèvement, elles se maintiennent dans une forme d'inachèvement, non un inachèvement qui serait de l'ordre de l'imperfection ou du non-fini, mais un inachèvement du à la transparence des figures qui semble les maintenir dans un état d'apparition. Comme on l'a vu plus haut, l'aspect lacunaire des photographies tient au déplacement du photographe dans le temps et dans l'espace. Ce passage favorise la multiplication des fragments sur une même image. Et comme « un kaléidoscope doué de conscience », le photographe, « à chacun de ses mouvements, représente la vie

[69] Vincent Teixeira, *Georges Bataille, la part de l'art, La peinture du non-savoir*, Paris, L'Harmattan, 1997, p 41.

multiple. [...] toujours instable et fugitive. »[70]. A cela s'ajoute les rencontres et les rapports de force aléatoires des images sur la surface du film : elles se rongent, se complètent, se recouvrent, se chevauchent, ... un processus d'altération hasardeux a lieu à la surface du film, et comme le souligne Herman Parret « le hasard produit de l'anti-forme, sans préméditation d'une morphologie.»[71] L'image photographique, bien qu'indicielle, ne renvoie pas directement au réel, la forme que va prendre l'image ne peut-être anticipée : la pratique de la surimpression introduit une imprévision formelle, une incapacité à anticiper la forme des sujets photographiés.

Les figures dans ce mouvement d'apparition et de disparition construisent un nouvel espace, un espace où la trace remplace le plan : l'espace représenté est déhiérarchisé, il nous est difficile à partir de certaines de ces photographies, notamment dans *Esquisses,* de reconstruire une image en trois dimensions. Nous sommes face à des images qui montrent le passage du temps. Dans *Esquisse*, nous abandonnons la vue perspectiviste, pour une vision diachronique, soit une image qui se modifie au cours du déplacement du photographe. Dans *Esquisse,* le réel perd sa lisibilité, l'image devient un réseau de lignes et de surfaces. Ce qui est montré ne peut être saisi par le regard, et pourtant il s'agit bien de plusieurs réalités perçues à des moments différents, des réalités qui ont chacune leur tour sensibilisé la surface de la pellicule et le regard du photographe. L'image est la trace d'une énergie invisible à l'œil nu qui prend la forme de l'informe, la forme du temps mis en espace.

L'observé, le regardé ou le perçu devient image après avoir été par plusieurs fois médiatisé par la lumière et l'appareil. A ce qui est perçu, s'ajoute ainsi les conditions de son apparaître. Ces conditions d'apparaître ne sont pas propres à l'image photographique mais bien à tout ce qui est perçu. Nos impressions, nos sensations modifient notre appréhension du réel, nous retirent par instant, par moment de celui-ci. Dans ces images, l'apparaître prime sur l'apparence. La fabrication de ces images et leur exposition mettent en valeur leurs conditions d'apparition. Je cherche à traduire visuellement par une image ou des combinaisons d'images une succession rapide et changeante d'impressions et de sensations. Je cherche à traduire cette sensation de changement, cette sorte d'impermanence physique et spirituelle qui modifie sans cesse notre regard sur les choses. En quelque sorte ma recherche vise à réaliser des images qui interrogent plus les conditions du

[70] Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », *Ecrits esthétiques*, Paris, UGE, « 10/18 », 1986, p. 370.
[71] Herman Parret, *Epiphanies de la présence, essais sémio-esthétiques*, Limoge, Presse Universitaire de Limoge, 2006, p. 203.

voir et les conditions d'apparition des images que l'image elle-même. Et ces conditions ne sont pas visibles, elles débordent nos sens et accompagnent nos perceptions. L'apparition de la matière photographique permet une mutation de l'image, elle rend les contours des figures flous et incertains afin que la photographie soit disponible à l'imaginaire du spectateur et du photographe. Les images engendrent ce qu'on pourrait appeler l' « in-vu », ou l'im-perçu de l'image, ce qui n'apparaît pas clairement et distinctement et qui met en doute son sens. Mes photographies ne cherchent pas la transposition, la ressemblance (consensus formel avec le réel) mais plutôt l'altération, le déplacement et la transformation de la forme. Images, tour à tour apparaissantes et disparaissantes, sont des fractions d'espace-temps qui se volatilisent en impressions visuelles aussi furtives qu'incontrôlables.

L'opération de déliaison

Ces images donnent à voir deux processus opposés : le contact et le contraste entre le réel photographié et son image. Les images dans la superposition ou le montage sont en contact, ce rapprochement par contact produit lui même du contraste – le contraste étant une opposition qui existe par la mise en relation, par le rapprochement. Le contact des images entre elles est altérant. Dans *Sommeil*, la ville photographiée devient un fond indistinct, un décor sans relief ; le personnage au capuchon ne semble plus être inscrit dans un espace défini, il se détache du fond urbain par son contraste et sa netteté. Jean-Luc Nancy définit le sommeil comme la « formation d'une substance amorphe et mal identifiable dont la forme la plus commune et la mieux dessinée n'est précisément que celle de la chute, de l'affaissement et de la déliaison (…)»[72]. Or cette « substance amorphe » constitue certaines parties de *Sommeil,* certaines portions restent difficilement identifiables, certaines zones sont abstraites, plus rien d'identifiable ne s'y dessine. Les figures se délitent dans la surface, la déliaison caractérise la surface de ces images, il n'y a au premier abord pas de liaisons entre les différents éléments qui les composent. « Comme dans les images de rêve, le ciment qui agglomère les différents éléments

[72] *Dormir, rêver et autres nuits,* cat. exp., Musée d'art contemporain de Bordeaux, du 3 fév – 21 mai 2006, Fage éditions, Lyon, 2006, p. 99.

visuels et leur donne leur unité apparente, s'est désagrégé. »[73] Comme le rêve, les photographies *Sommeil* et *D'escale en escalier* travaillent à la séparation, cependant comme ceux du rêves, leurs liens avec le monde extérieur n'ont pas disparu. En effet, la relation au réel n'a pas disparu, mais s'est fragmentée et désorganisée. Certains motifs sont à peine indiqués, d'autres au contraire disparaissent sous la surcharge de détails des images superposées, certains détails pointent tandis que par endroit, la surface de la feuille est désinvestie, construisant une scène instable, disparate et flottante. Les figures ne sont pas soudées, aucun milieu homogène ne les rassemble dans un même espace. Ces images portent la trace de leur construction. Le récit de leur propre élaboration ne vise pas à restituer les apparences mais à s'en détacher. Régis Durand écrit dans *Le regard pensif*, que c'est « par la « déliaison » de l'analogie que peut passer la nécessaire « déformalisation » des images du mondes – l'effort pour les soustraire à l'ordre tranquille de la représentation analogique » [74].

Jan Dibbets, *Saenredam-Zadkine V*, 2003, Photographie couleur et crayon sur papier

Si devant certaines de mes images, nous sommes face à un précipité d'images, combinées, changeantes, successives, ne pourrait-on pas envisager cette pratique de la photographie comme un acte de déliaison ? Dans les *Dytiques* par exemple, la déliaison est spatiale. Les deux images jointes ne forment pas un espace homogène, la

[73] Sigmund Freud, *L'interptrétation des rêves*, traduction de l'allemand de I. Meyerson, Paris, Presse Universitaire de France, 1967, p. 358.
[74] Régis Durand, *Le Regard Pensif*, Paris, Les Essais, Editions de la Différence, 2002, p. 76

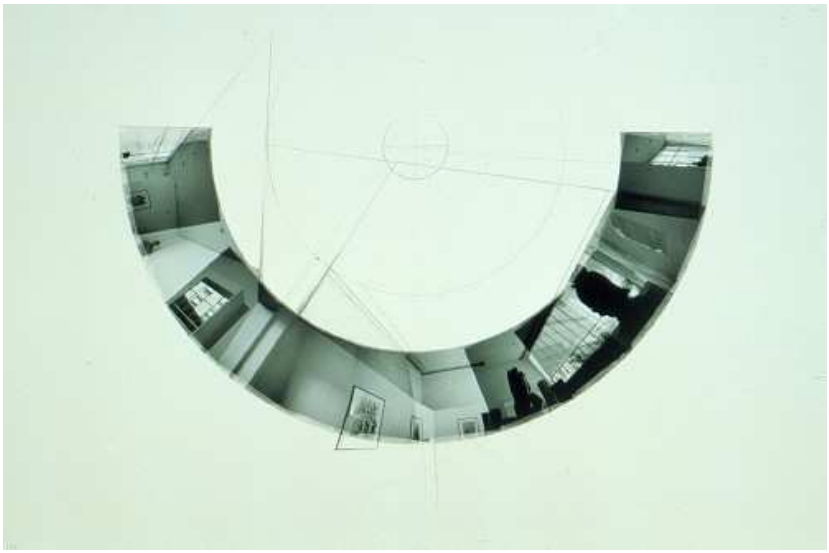
série est formée par des vues démultipliées d'un même espace, recomposées deux à deux pour abolir sa logique spatiale. Un espace, photographié de deux points de vue très différents, donne lieu à deux images très différentes, qui, si on les joint, forment un troisième espace improbable mais qui possède une forme de cohérence graphique. La déliaison est partielle dans *Sommeil*, puisqu'il y a bien une certaine forme de continuité spatiale.

Jan Dibbets, *Saenredam-Zadkine III*, 2003, Photographie couleur et crayon sur papier.

Jan Dibbets a réalisé en 2003 des tableaux photographiques à partir des espaces de la maison, du jardin et de l'atelier de Zadkine et les a exposées dans le Musée du sculpteur, soit dans le lieu même de leur réalisation. Les œuvres circulaires de Dibbets sont composées de photographies et de dessins. Bien que l'artiste soit attaché

aux choses vues, à l'espace expérimenté et parcouru, ses compositions donnent aux lieux (atelier, jardin, …) une dimension abstraite. Pour Dibbets, les photographies, « réalisées sans le moindre repérage dans une atmosphère des plus décontractées »[75], sont les déclencheurs de ce travail. Dibbets compose ses photographies et décompose l'espace du musée, la représentation des lieux est déliée et en même temps continue : il dénature les lois de la perspective et démultiplie les points de vue au sein d'une même image. Les représentations photographiques de l'espace réalisées par Dibbets semblent retracer le mouvement circulaire de l'appareil et du corps de l'artiste. En prolongeant au crayon certaines lignes de l'espace représenté hors de la photographie (c'est à dire sur le fond blanc sur lequel se découpe le montage photographique), le dessin guide notre regard en dehors de la photographie, sur la surface blanche du papier. Ces lignes au crayon de papier sont prolongées telles des lignes de fuite, cependant ces lignes ne convergent pas en un même point. L'image ne se construit pas à partir d'un point de vue central mais essaye de rendre compte de la multiplicité des points de vue d'un corps traversant l'espace de la maison Zadkine. Ainsi ce qui reste de ces photographies c'est peut-être plus le déplacement (ou du moins le mouvement du regard qui balaie l'espace) lors de l'élaboration des images que la représentation du lieu. Les montages de Dibbets, dans lesquels se tressent différentes perceptions d'espaces, transgressent toute visée réaliste : l'image photographique devient un enchevêtrement des perceptions de l'artiste, et du spectateur. L'image exprime la mobilité du corps du photographe et invite le spectateur à adopter un point de vue mobile dans le lieu : la composition de ces montages photographiques et les lignes projetées invitent au déplacement sans assigner une place aux spectateurs.

[75] *Jan Dibbets, Saenredam – Zadkine*, Paris, *cat. exp.* 22 oct 2004 – 13 fév 2005, Editions des musées de la Ville de Paris, 2004, p. 23.



Jan Dibbets, *Saenredam-Zadkine VI*, 2003, Photographie couleur et crayon sur papier

Au seuil de la représentabilité

La photographie est souvent décrite comme une surface plane dépourvue de matière. Or de nombreuses possibilités de l'appareil donnent à ces images une texture, une matière, une matière très particulière, que l'on a souvent du mal à définir puisqu'elle n'est pas palpable, elle ne se définit pas par des rapports d'étendue et de masse. La matière photographique est un effet de matière, obtenu soit par l'empreinte lumineuse du sujet, soit par des phénomènes optiques souvent dus aux réglages de l'appareil ou au différentes manipulations possibles. Cette matière rend le regard tactile, cela est très visible dans la série de Joseph Sudek *La fenêtre de mon atelier* (1954), dans laquelle il photographie quotidiennement son jardin à travers le cadre embué de la fenêtre de son atelier. L'image devient une surface où s'assemblent des nuances de gris, de noir et de blanc. L'une des trois images qui composent la bande circulaire *Sommeil*, celle où l'on discerne le moins les figures, forme une zone abstraite par ses effets de matière, et par ses jeux d'opacité et de transparence. Comment la prégnance de la matière photographique éloigne l'image de sa source réelle ? Les zones abstraites de mes photographies seraient liées à la disparition de la reconnaissance de l'objet et surtout à la prégnance de la matière photographique. Dans certaines zones de *Sommeil* le petit mouton est presque imperceptible, sa forme disparaît dans les effets de matière. Jean-Luc Nancy définit la matière dans sa relation avec la forme, soit comme « la résistance d'une forme à sa déformation »[76]. Il

[76] Jean-Luc Nancy, *Le Plaisir au dessin*, Paris, Editions Galilée, 2009, P.17.

définit la matière non comme « un « contenu » informe que la forme viendrait mouler, modeler », mais comme « l'épaisseur, la texture et la force de la forme elle-même »[77]. Si la déformation a lieu dans la plupart de mes photographies, les figures résistent : elles se maintiennent entre deux mouvements, celui d'apparition et celui de disparition. Superposer permet d'accumuler des images les unes sur les autres sans pour autant donner une épaisseur réelle à l'image photographique, au contraire, la matière photographique qui apparaît à force de superpositions donne à l'image une forme de légèreté : elle donne à voir un réel incertain, insaisissable. On quitte ainsi l'empreinte du réel, on est transporté dans le monde du rêve, où l'instabilité spatiale, temporelle et sémantique domine. Mes images appartiennent ainsi à l'imagination plus qu'au réel, si l'on entend, comme Gaston Bachelard, que l'imagination n'est pas la « faculté de former des images » mais plutôt celle « de déformer des images fournies par la perception »[78].

Mes photographies donnent à voir « des demi-objets ou fantômes qui n'ont nulle consistance, nul lieu propre »[79] ; rien n'est présenté précisément, et pourtant les formes et les figures apparaissantes / disparaissantes nous mènent à concevoir une présence absente. Les photographies *Sommeil* et *D'escale en escalier* mettent en jeu une tension : elles tendent vers de la représentation du réel et manifestent en même temps leur impossibilité à accéder à une image du réel. Ces images se situent au seuil de la représentabilité. Elles ne sont liées qu'en partie au monde perçu, puisque l'appareil photographique favorise l'apparition (par contact des images latentes) de surfaces non préméditées. Ces images possèdent une indicialité certaine, mais elles s'ouvrent par leur plasticité à une sorte de manque, un manque iconique, un manque d'apparence qui est donné à voir. L'image photographique, lors de sa réalisation, ne s'oriente plus seulement vers les données extérieures de notre monde sensible, mais vers des stimulations internes à l'appareil. Les données sensibles sont dissoutes pour se donner à voir.

[77] *Ibid*.
[78] Gaston Bachelard, *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement,* Paris, Librairie José Corti, 1943, pp. 5-6. « On veut toujours que l'imagination soit la faculté de former des images. Or elle est plutôt la faculté de déformer les images fournie par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images. »
[79] Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible,* Paris, Editions Gallimard, 1964, p. 49.

III. L'IMAGE : UNE ZONE DE TRANSITION ET DE TRANSACTION

1. SORTIR DE LA LOGIQUE DU VISIBLE ET DE L'INVISIBLE :

L' « inimageable »[80] :

Par le processus de surimpression qui caractérise certaines de mes photographies, les images se réalisent quand elles échappent au regard, ce qu'elles donnent ainsi à voir n'a pas de lien linéaire avec son référent réel. Ces images se concrétisent par leur relation à l'extérieur (nature indicielle de l'image photographique par rapport au monde sensible) et à l'intérieur (contact des images entre elles sur le film dans la boîte noire), elles se constituent selon deux sortes de contact. Le premier contact est l'impression de la lumière extérieure sur le film lors du déclenchement, le second est celui des images latentes à l'intérieur de la boite noire. Le contact des images latentes dans la boîte noire s'accomplit grâce à cette privation du regard, grâce à cette absence du voir. On passe ainsi du visible, du vu, du perçu, à l'invisible ; quelque chose se passe que nous ne voyons pas. Les images qui en résultent sont « toujours doubles et troubles, elles sont comme les eaux mêlées dans les remous d'une confluence, le rêve surgit au croisement de deux échelles, de deux lumières. »[81]. La surimpression permet cette transition entre l'empreinte du réel et l'image du rêve, le rêve étant un enchaînement d'images auquel on ne peut donner corps, des images qui se situent dans l' « inimageable », entre la présence et l'absence, entre l'iconique et le plastique. L' « inimageable » est ce par quoi l'image « fait quitter au spectateur le confort de la représentation donnée, pour l'inconfort de l'incomplétude »[82]. L'attention du spectateur se déplace du distinct à l'indistinct, du déchiffrable à l'indéchiffrable, du dicible à l'indicible et inversement. Cette incomplétude de l'image se traduit visuellement par un effet plastique, elle n'est pas un vide d'image : les figures et les formes distinctes et reconnaissables disparaissent

[80] Christine Buignet, « Tropismes Photographiques indicibles et inimageables », dans *Littérature et photographie*, sous la direction de Jean-Pierre Montier, Liliane Louvel, Danièle Méaux, Philippe Ortel, Rennes, Presse Universitaire de Renne, 2008, p. 497.

[81] Alain Fleischer, *L'empreinte et le tremblement, écrits sur le cinéma et la photographie 2*, suivi de *Faire le noir*, Paris, Galaade Editions, 2009, p. 161.

[82] Christine Buignet, « Tropismes Photographiques indicibles et inimageables », dans *Littérature et photographie*, sous la direction de Jean-Pierre Montier, Liliane Louvel, Danièle Méaux, Philippe Ortel, Rennes, Presse Universitaire de Renne, 2008, p. 501.

au profit d'une sorte de plasticité qui se rapproche de celle du dessin au fusain. Peut-on parler de plasticité photographique ? La plasticité est souvent liée à la notion d'abstraction, elle renvoie souvent à une certaine forme d'indépendance de l'image par rapport au réel. Le terme plasticité trouve son origine dans le mot grec *plastikos,* c'est à dire « former », « modeler » voire « sculpter ». Ce qui caractérise la plasticité d'une image c'est peut-être « le détachement du réel » et une forme de « malléabilité manuelle »[83]. Certes, la main n'intervient pas dans la réalisation de mes photographies, cependant la relation au réel se métamorphose. La photographie perd, à certains endroits, sa dépendance iconique avec le monde. La photographie ne vise plus à donner une « image de », et s'ouvre donc à « l'inimageable ». La dimension iconique du monde a changé, ces images proposent de percevoir le monde autrement, comme un réel « inimageable ». Des tâches informes, des êtres flottants dans un espace indéterminé, des aplats sombres apparaissent, sans que dans un premier temps la reconnaissance affleure. La reconnaissance des figures n'est pas directe, elle demande au spectateur de regarder longuement l'image pour qu'apparaissent ça et là les traces du référent réel. Mes photographies tentent de rendre compte d'une représentation d'un réel « inimageable », un réel dont la perception n'a que faire de la reconnaissance.

Superposer à l'aveugle est un acte d'abandon, c'est couper l'œil de la fabrication de l'image, pour la laisser se construire seule dans l'appareil. On pourrait qualifier la superposition, qui lors de la prise de vue s'exprime par la répétition du déclenchement , de « rite d'aveuglement »[84], cette expression est utilisée par Georges Didi-Huberman pour qualifier l'acte de pliage chez Hantaï. Le déclenchement se rapproche des nœuds faits par Hantaï : le pliage et le nouage qui caractérisent son processus de création permettent de mettre en contact la toile avec elle-même, Hantaï n'a aucune prise sur ce qui se passe dans les plis de la toile, s'il peut maîtriser le pli (son angle, sa taille, son insistance), il ne peut voir encore sa trace, la forme de son empreinte. L'empreinte n'est plus celle de l'artiste sur la toile, mais « la toile embrassant la toile »[85], de la même manière que les images latentes s'entrecroisent lors de leur superposition dans l'appareil. Il y a dans ce type de processus artistique

[83] *Plasticité,* sous la direction de Catherine Malabou, actes d'un colloque qui s'est tenu au Fresnoy les 28, 29, 30 octobre 1999, Paris, Editions Léo Scheer, 2000, p. 189.
[84] Georges Didi-Huberman, *L'étoilement, Conversation avec Hantaï,* Paris, Les Editions de Minuit, 1998, p. 93.
[85] *Ibid*, p. 98.

une sorte de dépossession de la part de l'artiste : il laisse un temps agir quelque chose dont il n'a pas la maîtrise, l'image se réalise par un geste (le déclenchement mécanique, le pliage répété) dont la conséquence ou plutôt le prolongement demeure dans l'invisibilité un certain temps.

L'existence de l'image ou plutôt sa stabilisation n'est possible que par la décision d'un arrêt : arrêter de déclencher, arrêter de plier, pour développer l'image, pour déplier la toile. Passer de l'invisibilité de l'image à sa visibilité nécessite un arrêt, une coupure radicale dans le processus de création, et ce choix ne dépend pas de l'avancement de l'œuvre (comme lorsqu'un peintre arrête sa toile car elle le satisfait visuellement) puisque l'entrelacement de la toile chez Hantaï ou les superpositions sur le film dans l'appareil ne sont pas visibles, ne sont pas encore visibles, ils se tiennent dans l'invu. L'invu est ce qui peut ne pas être vu, mais qui peut aussi à tout moment devenir visible.

L'invu se distingue du non-vu ou de l'invisible, il est « l'invisible provisoire »[86]. C'est ce qui devant l'image n'est pas visible du premier coup d'œil, c'est ce qui acquiert de la visibilité dans un temps long ou qui peut aussi rester dans « l'inimageable ». L'invu nait de la co-existence de plusieurs vues impressionnées, soit de plusieurs traces. L'invu de l'image, dans son sens privatif et négatif, c'est ce manque au regard, cette faille ou encore cette béance qui la distingue d'une image clairement lisible. Mais l'invu possède un autre sens : c'est ce qui s'ajoute du fait même de cette incomplétude, de ce manque. Le manque (visible) existe par une forme de plasticité, un plein (étrange, trouble), un doute qui donne sa richesse et son épaisseur à l'image. L'invu laisse de la place à l'interprétation du spectateur et ouvre l'image à tous les possibles. C'est l'opposé du cliché dans tous les sens du terme (image figée, pré-vue, prévisible, préconçue, …). La photographie devient in-vitation au récit, in-troduction à l'acte d'imaginer : l'absence devient un supplément de sens in-corporé grâce à la superposition.

Le reste d'image :

Si la superposition permet une béance dans l'image, ce manque qui éloigne l'image du lisible et du dicible, est le résultat d'un arrêt dans le geste automatique du

[86] Herman Parret, *Épiphanies de la présence: Essais sémio-esthétiques*, Limoges, Presse universitaire de Limoges, 2006, p. 215.

déclenchement. Deux surimpressions donnent une image duelle comme *Aller/retour*, mais si l'arrêt ou le « stoppage », terme très utilisé par Marcel Duchamp, est décidé après trois surimpressions l'image peut quitter l'iconique. Comme l'écrit Marcel Duchamp, « (...) un, c'est l'unité, deux, c'est le double, la dualité, et trois c'est le reste. »[87] L'image, à partir de trois surimpressions, est ce reste dont parle Duchamp, ce résidu de la surface sensible impressionnée et ré-impressionnée, « il s'agit là d'un procédé de désagrégation progressive de l'image donnant des résultats inattendus »[88]. Cependant dans ce geste automatique il y a du gâchis, nombre de clichés sont sacrifiés. D'où la nécessité d'un travail de sélection après réalisation.

L'arrêt du déclenchement détermine l'arrêt de la mutation de l'image, la surface sensible se maintient suite à la dernière impression. Cependant quand arrête-t-on de superposer ? Comment doser ce processus d'effacement/recouvrement puisque les images ne sont pas encore développées, ne peuvent être regardées lors de l'arrêt du processus ? La première image impressionnée sur la surface sensible ne reste pas indemne, elle n'est cependant pas complètement détruite, et peut être en partie conservée. Cependant il n'y a pas de retour en arrière, l'image matrice est attaquée mais de manière moins violente que dans le travail de brûlage du négatif de Raoul Ubac. L'artiste agit directement sur le négatif, il le brûle ou l'ébouillante. L'émulsion chimique du négatif soumis à la chaleur se distend, fond, brule par endroit transformant l'image qu'elle contient. Dans *La Nébuleuse,* ont voit la figure se liquéfier littéralement. Raoul Ubac connaît les effets du feu sur le négatif mais ne peut au moment du brûlage contrôler la réaction. Ce type de processus créatif aborde la question du hasard. Georges Didi-Huberman, pour définir le hasard, propose deux termes « qu'il faut entendre l'un par rapport à l'autre » : l' « erreur », « erratique » - « acte de prélever du réel (..) dans la désorientation du non choix » - et le « stoppage » - opération qu'il définit en ces termes : « donner une limite invisible à un processus de déchirure (...) »[89]. En effet, la décision de l'arrêt, stoppe l'altération de l'image par l'image, mais en fossilise les étapes.

[87] Pierre Cabanne, *Entretien avec Marcel Duchamp*, Paris, Belfond, 1967, p. 81-82.
[88] Michel Butor, *Regards sur Minotaure*, Paris, Delphes, 1987.
[89] Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact, Archéologie anachronique et modernité de l'empreinte,* Paris, Les éditions de Minuit, 2008, p. 299.

Raoul Ubac, *La Nébuleuse,* Épreuve gélatino-argentique, brûlage, tirage d'époque, 40 x 28,3 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 1939.

Superposer à l'aveugle, c'est s'absenter de la réalisation de l'image quelques temps. Le brulage du négatif comme l'acte de recouvrement de l'image par l'image est une sorte de dérive, plus ou moins lente durant laquelle l'image se recompose, se recrée, sans que nous puissions sentir et savoir ce qui se passe réellement. La conscience semble quitter le processus de création. Il y a délégation : l'appareil (ou l'action de la chaleur dans le travail de Raoul Ubac) emporte et ramène l'image. La boîte noire de l'appareil devient le lieu du départ de la conscience, de son oblitération, le lieu de cet état où nous ne savons ce que l'image advient. La décision de l'arrêt de la superposition est une forme de réveil, l'image ressort plus ou moins riche de ces transformations obscures. Elle peut être développée, puis gardée, choisie en pleine lucidité. Les instants de la vie photographiés s'inscrivent « sous forme d'une mosaïque mouvante, faite de traces éparses qui s'éloignent peu à peu les unes des

autres. »[90]. Quand ces traces ressurgissent plus tard, ensemble, une fois l'image développée, elles forment l'empreinte unique, globale de ce que nous avions vécu. Mais quelque chose manque, l'image est marquée du sceau de l'incomplétude dans sa relation au réel. Regarder *Sommeil* ou *D'escale en escalier*, c'est faire l'expérience de l'oubli, de ce moment si particulier où nous avons « le sentiment étrange qu'un fragment d'un souvenir s'est détaché de l'ensemble, et s'est perdu »[91] à jamais. Le caractère épars, morcelé, dispersé des traces qui composent mes photographies cherche à révéler la nature même de notre mémoire.

Ces images sont les traces qui résistent au sein de ce phénomène de re-composition/dé-composition, dé-laison/re-liason. Les images ainsi obtenues constituent une réécriture du réel, soit une reconstitution d'un réel qui ne se soucie pas de la reconnaissance et l'authenticité du passé, dans la mesure, où devant l'image, je ne peux plus dire : « c'est de cet événement qu'il s'agit » (reconnaissance) et « c'est bien moi qui l'ai vécu » (authenticité). Les photographies ne sont pas des représentations cohérentes et globales de l'expérience vécue, elles n'en sont que les restes re-constitués. De ce fait, la dimension émotionnelle et autobiographique se retire de l'image, il ne reste souvent plus que la trace de l'espace et du temps, sous la forme de carte indéchiffrable. La photographie, représentation de restes épars de perceptions condensées en une seule image, garde du perçu le trajet accompli par le corps et le regard dans le temps et dans l'espace, telle une carte de l'environnement qui nous entoure.

Ces photographies sont les cartes où les sillons de l'oubli se dessinent. Le spectateur qui tourne autour des images circulaires ou reste immobile et voit l'image défiler, se déplace en pensée à travers ces tracés. Ces photographies deviennent cartographies dans la mesure où elles renseignent sur un territoire spatial et temporel parcouru, cependant la durée du trajet est comprimée, raccourcie en une image. La photographie s'avère être un redéploiement des lieux rencontrés et traversés, une recomposition élaguée de nombreux détails. Ces cartographies ne sont pas des représentations exactes du monde extérieur, mais des séries de contours, de plages de noir et gris, de lignes, … Ces successions / superpositions d'images forment des « cartes personnalisées » où coexistent, apparaissant et disparaissant de manière alternative plusieurs images photographiques. Mes photographies se forment par

[90] Jean Claude Ameisen, *Sur les épaules de Darwin, Les battements du temps*, Editions les liens qui libèrent, France Inter, Paris, 2012, p. 210.
[91] *Ibid*, p. 211.

couches successives comme les parchemins qu'on appelle des palimpsestes, « du mot grec qui signifie *gratté à nouveau* »[92]. Au Moyen-âge, les moines copistes réutilisaient ces parchemins en grattant, et effaçant les textes des auteurs de l'Antiquité romaine. Une nouvelle image ne recouvre pas dans leur totalité les précédentes, elle ne les efface pas, ne les rend pas invisible. Perçue à une distance plutôt grande, des figures se dégagent de l'image, mais regardée de près l'image laisse place à des zones liminaires, que l'on pourrait nommer « traces d'être »[93].

Du visible au visuel (réalisation):

La photographie est une pratique très attachée à la chose vue, en effet sa particularité est justement de partir du réel, d'en donner une image qui lui colle plus ou moins à la peau. Regarder une photographie, c'est souvent chercher à identifier le référent de l'image, à restituer la chose ou l'être devant lequel se trouvait l'objectif au moment de la prise de vue. La question posée immédiatement face à une photographie est « qu'est ce que c'est », cependant si l'identification n'est plus possible, ou du moins ne peut se traduire par des mots simples, la question change, elle devient « qu'est ce qu'on voit ». L'image se défait de ce dont elle pourrait être l'image pour ce lier à notre regard. Elle quitte le visible pour toucher le visuel. Georges Didi-Huberman distingue dans son texte *Devant l'image*[94] le visible du visuel, le visible dépend de l'œil et de sa relation au réel, c'est quelque chose de matériel, quelque chose dont on ne peut nier la présence réelle. Tandis que le visuel, serait plutôt l'action du regard sur la chose vue, le visible traversé par le regard. Si mes photographies se réalisent par empreinte du monde réel, et donc dans une certaine forme de dépendance au visible et à l'optique, elles rejoignent le visuel dans leur état d'incomplétude. On peut considérer comme Georges Didi-Huberman, que « le visuel (…) désignerait plutôt ce filet irrégulier d'événements-symptômes qui atteignent le visible comme autant de traces et d'éclats, ou de marquages d'énonciation, comme autant d'indices… Indices de quoi ? De quelque chose – un

[92] Jean Claude Ameisen, *Sur les épaules de Darwin, Les battements du temps*, Editions les liens qui libèrent, France Inter, Paris, 2012, p. 219.
[93] Guillaume Apollinaire, « Marcel Duchamp », *Les Peintres cubistes. Méditations esthétiques*, Edition L. C. Breunig et J-C. Chevalier, Paris, Hermann, 1980, p. 110.
[94] Georges Didi-Huberman, *Devant L'image*, Les Editions de Minuit, Paris, 2006.

travail, une mémoire en processus - qui nulle part n'a été tout à fait décrit, attesté ou couché en archives. »[95].

Le visuel est ce quelque chose qui reste dans l'attente d'atteindre le visible, une sorte de visible troublé, il se maintient dans une forme d'incomplétude qui empêche toute identification trop sûre. Il est trace, processus mémoriel indescriptible. L'image oscille entre la marque et le manque. L'image, ne se livrant pas complètement à la vue, elle devient une surface d'où le langage se retire. La plupart de mes photographies, où la surimpression intervient, ne se tiennent ni dans le visible ni dans l'invisible, je cherche à atteindre une image « qui ne se livre pas à la vue, tout en ne se réfugiant pas dans la simple invisibilité »[96]. Ces images sont donc moins soumises à l'empire du langage, c'est avec difficulté qu'on parvient à les convertir en discours parlé ou écrit. Cet agencement aléatoire de plusieurs images étouffe leurs sens premier pour en inventer un autre .

Dans *D'escale en escalier,* rien n'est déterminé au préalable, tout se joue lorsque les images apparaissent sur la papier. Avant la révélation des images sur papier, je ne sais pas à quoi vont ressembler les images, je ne sais pas si des éléments distincts vont émerger de l'indistinct. « L'instant décisif », expression chère à Henri Cartier-Bresson, n'est plus l'instant de la prise de vue, mais celui de l'apparition de l'image sur le papier. C'est à cette étape de réalisation de l'image photographique que l'on peut juger si quelque chose a lieu, si cette photographie sera susceptible de retenir l'attention. L'intérêt de cette image réside dans l'imprévu de la rencontre, non entre le photographe et l'événement, mais entre les images qui se rencontrent à la surface du film et qui a priori n'ont rien à voir entre elles. Jean-Louis Garnell procède aussi par agencement d'images photographiques, qui n'ont aucun rapport les unes avec les autres : les rapports entre les images naissent de leur superposition sur une même surface.

[95] *Ibid*, p 21-64.
[96] Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Editions Gallimard, 1969, p. 41.

Jean Louis Garnell, *Découpes 4*, 125x173 cm, 2001.
(voir site de l'artiste : <http://jeanlouis.garnell.perso.sfr.fr/>)

Dans ses *Découpes*, il assemble plusieurs vues numériques travaillées à l'ordinateur. Il produit un ensemble qui a mille significations ou aucune. Le spectateur ne parvient pas à construire une seule histoire qui rendraient ces images complémentaires. Les *Découpes* se situent dans une problématiques du « faire » proche de l'expérience du dessin. L'assemblage et la fusion des photographies de Garnell participent, comme la superposition et le montage dans mon travail, à faire basculer « l'espace vie » dans « l'espace œuvre ».

2. DES IMAGES ANDROGYNES

Le tracé photographique

« Le Dessin n'est pas la forme, il est la manière de voir la forme. »[97]

Utiliser le terme d'androgyne pour qualifier des images paraît inapproprié. Pourtant cette expression d' « image androgyne »[98] est utilisée par Michel Foucault pour qualifier les peintures de Gérard Fromanger. Pour réaliser ses toiles, le peintre projette une photographie, la plupart du temps choisie dans la presse, et peint directement sur l'écran de projection, il peint sur une toile informée par la projection d'une image photographique. Fromanger se tient dans une forme d'aveuglement, ébloui par la projection lumineuse, et gêné par son ombre qui masque, dans l'acte de peindre, l'image projetée. La peinture en recouvrant la photographie produit « le bel hermaphrodite du cliché et de la toile, l'image androgyne. »[99]. L'image choisie transite du photographique au pictural. L'androgynéité de l'image tient dans la possibilité de l'image à contenir des identités multiples. L'androgynie est une identité qui repose sur l'inclusion de l'autre et non dans une identité simple et exclusive. Mes photographies dont j'ai fait part jusqu'ici ne convoquent pas différents médiums, elles sont, pourrait-on dire, purement photographiques. Je souhaiterais pourtant avancer que leur visualisation se fait sur le mode de celle du dessin. En effet, si nous venons de voir que leur réalisation part du visible pour entrer dans le visuel, notre regard lorsqu'il les contemple part du visuel pour aller dans le domaine du visible. Le regard se déplace de la méconnaissance des figures à leur reconnaissance. Le processus de superposition à l'aveugle lors de la prise de vue, sorte de « crible machinal »[100], marque un moment de rupture avec le monde réel : l'image transite « des images du monde vers le monde des images »[101]. L'image se déleste de sa fonction mimétique qui l'insère dans un moment ou un espace trop précis. Cependant lors de leur contemplation, ces photographies s'appréhendent comme des dessins :

---

[97] Edgar Degas, cité par Paul Valéry, *Degas, Danse, Dessin* (1938) , Paris, Editions Gallimard, 1965, p. 103.
[98] Gille Deleuze, Michel Foucault, *Gérard Fromanger, La peinture Photogénique*, Paris, Editions Gallimard, 1994, p. 83.
[99] Gille Deleuze, Michel Foucault, *Gérard Fromanger, La peinture Photogénique*, Paris, Editions Gallimard, 1994, p. 83.
[100] Georges Didi-Huberman, *L'Etoilement, Conversation avec Hantaï*, Paris, Les Editions de Minuit, 1998, p. 64.
[101] Lenri Van Dinther, dans *Ligeia*, « La photographie en vecteur », n°49-50-51-52, janvier-juin 2004, p. 186.

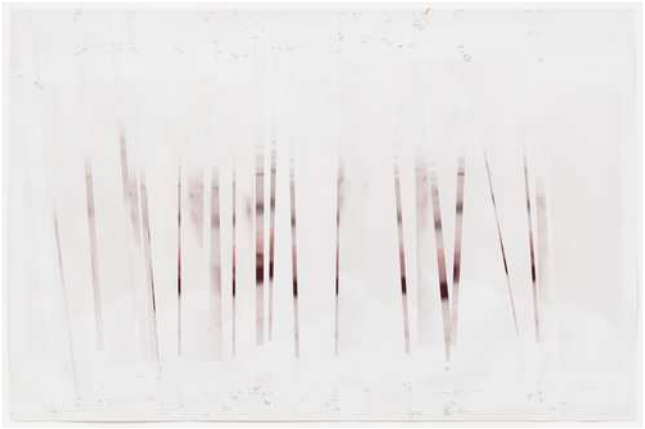
« Peu à peu, çà et là, quelques tâches apparaissent, pareilles à un balbutiement d'être qui s'éveille. Ces fragments se multiplient, se soudent, se complètent ; et l'on ne peut s'empêcher de songer devant cette formation, d'abord discontinue, qui procède par bonds et par éléments insignifiants, mais qui converge vers une composition reconnaissable, à bien des précipitations qui s'observent dans l'esprit ; à des souvenirs qui se précisent à des certitudes qui tout à coup se cristallisent ; à la production de certains vers privilégiés, qui s'établissent se dégageant brusquement du désordre du langage intérieur.[102] »

Dessin et photographie sont deux modes d'écriture qui exploitent le point. Cependant, dessiner c'est développer « la trace du mouvement continu du point pour faire naître la ligne »[103], tandis que l'écriture photographique accumule des points côte à côte, des grains pour établir des intensités de tons, des valeurs dégradées, en surfaces continues. Le dessin se fait par portions, par segments, il peut être repris et approfondi indéfiniment. Alors que la photographie, elle, apparaît d'un coup sur la surface sensible, l'image ne se développe pas comme dans le dessin. Cependant si l'on envisage le dess(e)in comme « le désir de désigner la formation de la forme dans le mouvement d'une ligne qui peut se faire rayure d'écran, torsion de volume, extension solide, (…) »[104], l'image photographique ne peut-elle pas devenir un exercice du dess(e)in ? La superposition ne favorise-t-elle pas le passage de la photographie au dessin ? Ces territoires inventés avec ces contours tremblés, ces jeux de manque et d'incomplétude n'ont-il pas la plasticité du dess(e)in ?

Je pense ici au « dessins photographiques » *Clowndoubt (No)* (2001) de Roni Horn où la photographie devient dessin par l'acte de découpe que lui fait subir l'artiste. Roni Horn tranche en fines lamelles des photographies, sur lesquelles elle a auparavant tracé des lignes de découpe, puis les recompose pour une image, un dessin. Elle a notamment pratiqué cet acte de découpe avec le visage du clown de la série *Clowd and Cloun* (2001), portraits délibérément flous dus à une exposition extrêmement longue. Les photographies fragmentées deviennent des dessins composites. Ces découpes photographiques ré-agencées donnent à ces images la dynamique du tracé. La photographie est démembrée, déliée pour devenir dessin. Comme dans mes photographies, cette découpe a pour effet de dédoubler les lieux et d'aplatir l'espace. L'image photographique perd sa stabilité, elle acquiert la

[102] Paul Valéry, « Tout le reste est littérature » in *Vue*, Paris, Editions La table ronde, collection Petit Vermillon, 1939, p.374-375.
[103] *Ligeia*, « La photographie en vecteur », n°49-50-51-52, janvier-juin 2004, p. 94.
[104] *Le plaisir au dessin, cat. exp.* « Le plaisir au dessin » du 12 oct 2007 – 14 janv 2008, Musée des Beaux Arts de Lyon, Paris, Hazan, 2007, p. 149.

consistance de l'esquisse. Roni Horn dit d'ailleurs à ce sujet : « Quand je regarde des photographies, je pense que leur vrai langage est le dessin »[105].



Roni Horn, *Clowndoubt (Joe),* photographic drawing with felt-tip pen on cut-and-pasted paper, 99,1x149,9cm.

Je souhaite par l'installation et les qualités graphiques de mes images les faire sortir du champs photographique. Cela est peut-être possible si l'on accepte de se laisser entraîner par l'expérience sensible que l'œuvre propose, je pense notamment ici à *Sommeil* et *D'escale en escalier*. Ne faut-il pas essayer de percevoir ces images indépendamment de leur qualité indicielle? Ne faudrait-il pas essayer comme Roni Horn de concevoir que « le vrai langage » de ces photographies est le dessin ? La spécificité des médiums a longtemps préoccupé les théoriciens de l'art, ainsi dans les années 80, des questionnements ont vu le jour sur la nature indicielle de la photographie, sur sa manière spécifique de se saisir du réel. Or pourtant, dès son invention, elle est considérée comme une graphie, une matière lumineuse qui permet un prélèvement partiel du réel. Certaines images acquièrent la qualité du dessin, dans la mesure où elles travaillent un jeu contradictoire entre présence et retrait. Les effets de matière de mes photographies se rapprochent de dessins réalisés à la mine de plomb, des dessins qui s'écartent de leur modèle par un processus de recouvrement et d'effacement. Ce genre de dessin n'est pas tant regardé pour ce qu'il représente mais pour ce dont il est fait : du blanc, du noir et l'infinité de valeurs intermédiaires. On pourrait penser à certains dessins de Dove Allouche, notamment à

[105] *Roni Horn, Dessins / Drawings*, Galerie d'art graphique, 1er oct 2003 – 5 janv 2004, Paris , Edition du Centre Pompidou, 2003, p.19.

sa série *Melanoplila II,* série de cent quarante dessins réalisée à partir de cent quarante-neuf prises de vue d'une forêt d'arbres calcinés au Portugal.

Dove Allouche, *Mélanophila II 1 ou L'ennemi déclaré,* 2003-2008, Mine de plomb sur papier, 32x24cm.

L'artiste procède en allant du plus clair au plus foncé, il estompe la totalité du dessin au lange afin d'effacer les traces du crayon entre chaque travail du détail. « En somme, c'est le même dessin qui se reproduit plusieurs fois en surimpression : entre chaque couche, l'estompe « enterre » le dessin dans la cellulose. »[106] Ainsi le geste du dessinateur disparaît au profit d'une trame graphique ne laissant aucune place au vide. Il devient difficile de discerner le référent réel de ses dessins. Le regard fait l'expérience de son propre aveuglement comme lorsqu'il parcourt la surface courbée (cylindrique) de *Sommeil*. Près de l'image, notre œil est confronté à une certaine forme d'opacité, les informations visuelles ne se livrent que très lentement aux spectateurs. Tandis qu'à l'inverse les dessins de Dove Allouche n'apparaissent qu'à très faible distance et se transforment en rectangles noirs avec l'éloignement. Si l'on veut saisir l'image intitulée *Sommeil* dans son immédiateté (perception directe) il faut accepter la transformation et le mouvement de son référent réel. Le regard du spectateur se fond dans cette expérience de l'aveuglement qui est aussi celle du

[106] *Dove Allouche – Le Fragment d'une étoile a rayé le fond du ciel*, cat. exp., Philippe-Alain Michaud, Clermont-Ferrand, FRAC Auvergne, du 15 oct – 30 déc 2011, Edition du FRAC Auvergne, 2011.

sommeil. Baisser les paupières, c'est prendre congé du monde, se retirer dans un noir d'où vont affluer toutes sortes d'images, des images aux contours incertains, suspendues à la limite de la représentabilité.

L'esquisse photographique :

L'esquisse est un temps particulier du dessin, une phase de recherche qui relève plus du déplacement que de l'approximation, déplacement qui tend à se détacher de l'apparence des choses par des écarts graphiques. C'est un temps où le dessin ignore encore sa propre direction, « il n'anticipe rien, il ne se projette pas en avant, mais fait remonter à la surface des phénomènes visuels latents dans un croisement complexe d'automatismes et de rencontres hasardeuses. »[107]. Ce « croisement complexe d'automatisme » et « ces rencontres hasardeuses » sont présentes dans la plupart de mes photographies, les images bien que développées et fixées restent à leur état de latence, rien n'est encore visuellement bien défini. Mes images se donnent à lire irrégulières, arbitraires, comme si elles avaient gardé en elles ce temps où l'image naît sur le papier. Ces images n'accèdent jamais à une quelconque forme de précision. Mes photographies ne cherchent pas à fixer un instant, mais au contraire à donner une image d'une transformation à l'œuvre.

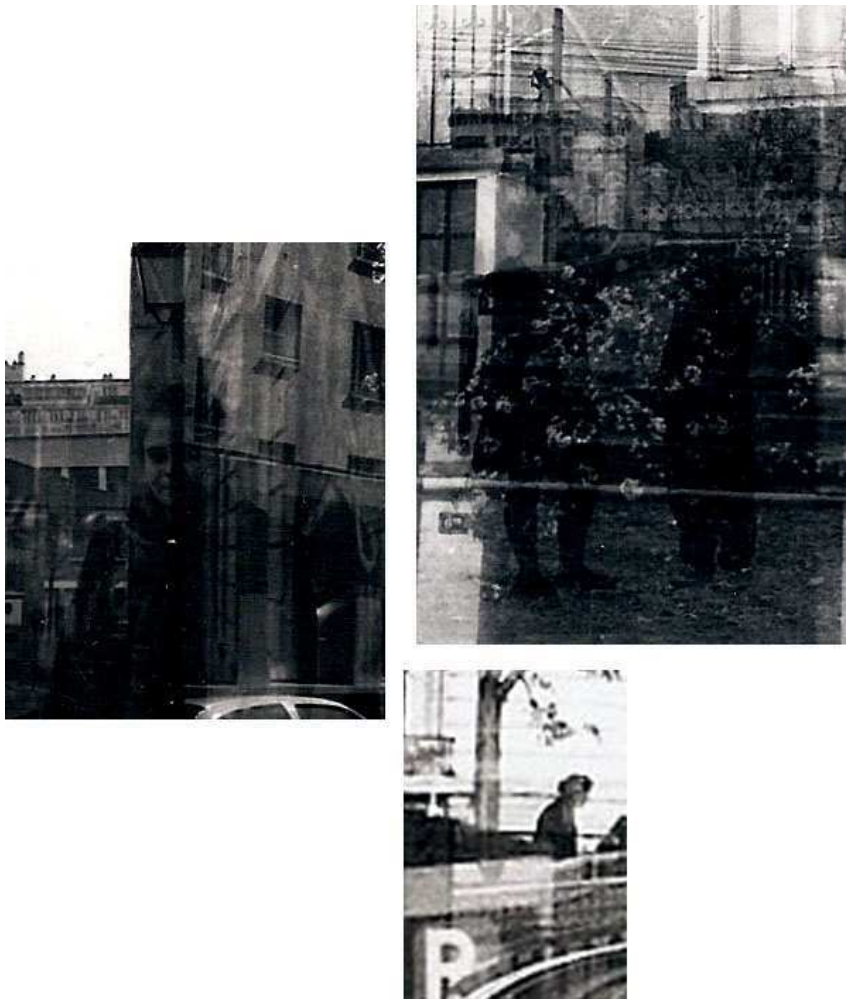
Les prises et les reprises des photographies sur un même film sensible fonctionnent comme des repentirs et forment une surface d'incertitude en atténuant la netteté, les détails et la précision des images. Le terme de repentir est souvent appliqué à « une forme d'irrésolution » qui exprime en même temps la volonté de laisser à l'état de projet pour y revenir plus tard et un état de précarité et de fragilité concerté. Au contraire de la photographie nette et sans bavure, mes photographies cherchent à rendre compte d'une image composée de traces qui forment une écriture, un langage intérieur à décrypter. Je compare certaines de mes images à des esquisses, car elles se distinguent de l'image achevée dans le sens où les figures qui les composent possèdent encore une certaine forme de légèreté : il semble que la persistance des figures pourraient encore se renforcer ou s'atténuer.

[107] *Comme le rêve, le dessin, cat. exp.*, 16 fev – 16 mai 2005 Centre Georges Pompidou, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2005, p. 16.

3. LE CONTACT ALTERANT

De l'opacité dans la transparence

La transparence est la qualité d'un corps qui laisse passer la lumière et paraître à travers lui l'objet ou la chose à voir. C'est la qualité même du film (recouvert d'une matière sensible) de la pellicule argentique. C'est aussi cette transparence qui permet la surimpression et le recouvrement partiel d'une image latente par une autre. La transparence laisse transparaître, ainsi dans mon travail elle permet qu'une image se montre à travers une autre. Les effets de transparence permettent d'introduire dans mes images de l'immatériel et de l'invisible. La transparence rend les figures insaisissables, toujours à moitié cachées par d'autre images, de nombreux visages apparaissent comme par transparence.



Esquisse, (Série « Esquisses »), photographie argentique projetée, détails, taille variable, 2012

Plutôt que de révéler, la photographie semble ici se cacher. La transparence, en permettant la visibilité des différentes strates d'images, permet d'entrer au cœur de la matière du photographique. Les images s'opacifient par stratification d'images grâce aux qualités transparentes du film. Ici les contraires se touchent, la transparence est envisagée comme la cause de l'opacité. Cet oxymore se trouve aussi dans *Le Grand Verre* de Marcel Duchamp, qui réussit comme le remarque Georges Didi-Huberman « à mettre des contraires en contact » « dans l'épaisseur transparente de son support fissuré ».[108]

En effet, dans mon travail de surimpression, les notions d'opacité et de transparence relèvent d'une opposition entre surface et profondeur, caché et visible, …. Ca et là surgissent une figure, les contours d'un lieu, mais cette apparition se fait toujours dans une mise en retrait du voir, il reste inlassablement quelque chose à montrer. Cette limite entre la transparence (le tout donner à voir) et l'opacité (le rien donner à voir) s'exprime dans l'empreinte, on pourrait dire comme Duchamp au sujet du *Grand verre* que de l'image « il ne reste que [l]'empreinte ». Il ne faut pas voir dans mon travail un refus de représenter ou une volonté de dissimuler à des fins de censure : cette opacité sémantique et visuelle de l'image permet au spectateur d'entrer dans la matière première du photographique tout en se laissant surprendre par l'apparition d'un objet identifiable. Les empreintes (ou images latentes) apparaissent au spectateur dans un mouvement qui voile et dévoile et fait en sorte qu'une chose soit plus présente par son absence. L'empreinte dans son mode d'apparition pourrait se définir avec les termes utilisés par Anne Cheng pour définir la pudeur : « La pudeur est en cela l'intelligence du paradoxe qui veut qu'une chose soit plus présente par son absence, que le paroxysme se manifeste le mieux en creux, que la puissance et la fougue du souffle vital soient plus fortement ressenties dans le vide que dans le plein, dans les déchirures blanches laissées par le pinceau en fin de course que dans le trait plein et bien encré, dans la litote du texte littéraire, dans les soupirs et les silence de la musique »[109].

Mes photographies sont constituées de deux à trois images en contact, des images qui sont d'ailleurs impossibles à séparer et dont finalement il ne reste plus

[108] Georges Didi-Huberman, *op. cit.*,, 2008, p. 195.
[109] Anne Cheng, « Vertus de la pudeur dans la Chine classique », dans *La Pudeur. La réserve et le trouble*, série Morales, n°9, Autrement, 1992.

que le contact de leur empreinte. Les images s'impressionnent sur une surface déjà impressionnée, or une empreinte est indissociable du support sur lequel elle est imprimée, ainsi chaque image se présente comme un feuil, une surface stratifiée, sédimentée, une trace fossile. Ces images, ne sont pas les images gardées dans nos albums souvenirs, leur opacité les empêche de relater de remémorer un événement un souvenir. L' « image souvenir » se donne d'un coup et occulte le travail du temps, elle fige un instant, à la différence de l' « image mémoire », qui comme le souligne Georges Didi-Huberman possède une double tension : « vers le futur par les désirs qu'elle convoque, vers le passé par les survivances qu'elle invoque »[110]. Si elle invoque des désirs, ce sont des désirs de regard, désir de traverser ses couches transparentes, ses images qui s'effritent, se métamorphosent et renaissent dans une autre forme moins lisible. Ces photographies de l'imperceptible affirment, par leur composition sédimentée, « la répétition comme déplacement et déguisement »[111], elles affirment la scansion répétée d'un visible qui échappe pourtant à son origine réelle. La transparence de la photographie permet l'évaporation du visible, l'image se constitue par la juxtaposition de « lambeaux de passé pur »[112], elle déplace l'image dans un espace indéfinissable qui s'apparente à celui des images de nos rêves. Comme le suggère Laszlo Moholy-Nagy : « La surimpression est la meilleure de toutes les techniques visuelles pour enregistrer le rêve car elle dépasse le temps et l'espace, et permet de fondre en un ensemble cohérent des sujets hétérogènes »[113].

[110] Georges Didi-Huberman, *L'image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Editions de Minuit, 2002, p. 315.
[111] Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 128-135.
[112] *Ibid*, p. 142-144.
[113] Laszlo Moholy-Nagy, « Surréalisme et photographie », « La surimpression », *Peinture, Photographie, Film et autres écrits sur la photographie et autres écrits sur la photographie*, Gallimard, Folio essais, 2007, p. 253.

Paysages (Série), photographie argentique, taille variable, 2013.

Paysages (Série), photographie argentique, taille variable, 2013.

Une topographie sans lieux

En effet ces images, où la surimpression intervient, représentent des lieux flottants où « [...] le monde des objets clairs et articulés se trouve aboli » et où comme l'écrivait encore Merleau Ponty, « notre être perceptif amputé de son monde [habituel] dessine une spatialité sans chose.»[114]. L'image se retire en tant qu'image de, pour donner à voir la trace d'un passage temporel et spatial. La forme des sujets photographiés se dilue, elle s'efface à force de surimpression, elle laisse la trace de son changement, la trace d'une marche, d'une démarche, une empreinte plus ou moins ténue et invisible. Dans mon travail, les images sont soit mises ensemble par un processus sans sujet, lacunaire qui s'impose par la force de l'omission (c'est le cas de *D'escale en escalier* et *Sommeil)*, soit le rapport entre les images est réfléchi avant la prise de vue et l'aléatoire n'est pas une absence de choix mais seulement dû à la mécanique de l'appareil et à la réaction du film aux différentes expositions (c'est le cas de d'*Aller/retour*).

Ces images sont des vestiges, des restes, des traces d'effacement. Le manque dans ces images résulte d'une répétition de l'empreinte lumineuse, de marques répétées. Ne pourrait-on pas se demander avec les mots de Jean-Luc Nancy, si « ce qui reste en retrait de l'image, ou se qui reste dans son retrait »[115] ne serait pas le vestige ? La réflexion de Jean-Luc Nancy autour du terme « vestige » peut sans doute venir alimenter la réflexion théorique que je mène sur mon travail photographique. Le mot vestige a pour étymologie « marque, reste d'une entité, d'une action »[116], en latin *vestigium* signifie la « semelle ou la plante de pied », puis la « trace de pas »[117]. Le vestige, écrit Jean-Luc Nancy, qui témoigne d'un pas, est seulement « le reste d'un pas », « ce n'est pas son image, car le *pas* lui-même ne consiste pas en autre chose qu'en son propre vestige. Dès qu'il est fait, il est passé. Ou plutôt, il n'est jamais, en tant que *pas,* simplement « fait » et déposé quelque part. »[118] En effet, il n'y a pas de présence du pas, mais cette trace qui en témoigne n'est-elle pas son vestige ? L'œuvre de Guiseppe Penone, *Contour lines,* réalisée en 1989 à Halifax en Grande Bretagne, est le moulage d'une série de marches d'escalier déformées et usées par des générations d'ouvriers. La pierre s'est transformée sous leurs traces de pas, et par

[114] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception,* Paris, Gallimard, 1945, p. 328.
[115] Jean-Luc Nancy, *Les Muses,* Chapitre V, « Le vestige de l'art », Paris, Galilée, 1994, p. 152.
[116] CNRTL : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/vestige>.
[117] *Dictionnaire historique de la langue française,* sous la direction d'Alain Rey, Volume 2, Paris, Le Robert, 1994, p. 2243.
[118] Jen-Luc Nancy, *Les Muses,* Chapitre V, « Le vestige de l'art », Paris, Galilée, 1994, p. 156.

leurs déplacements quotidiens. Les moulages de Penone figent les creux, les « touches » dirait Jean-Luc Nancy de ce parcours rituel des travailleurs. Mon travail se rapproche sans doute de ces empreintes ténues et invisibles. Mes photographies signalent le passage, l'inscription d'un corps photographiant. Elles marquent le tracé ou le tracement sensible de ces va-et-vient. Comme le vestige, elles ne disent pas d'emblée de quoi sont constituées leurs traces : elles signifient à la fois « la présence de la trace, l'invisibilité de sa cause, et cependant la certitude que sa cause existe »[119].

L'image fossile

Les images circulaires parlent du temps révolu et de la métamorphose, elles sont « la somme de ce qui a passé, de ce qui s'est détaché de nous »[120]. Le fossile est justement une forme d'inscription de ce détachement. Ces images conservent et abandonnent, elles seraient peut-être comme l'empreinte d'une actualité du corps photographiant. Elles se constituent par strates. Comme un fossile, les images sont enfouies dans d'autres images : elles se maintiennent telles quelles et dans un même temps perdent ce qui fait d'elles des images-souvenir. Car l'image du souvenir a souvent cette fonction d'écran, c'est un leurre qui tient l'événement passé comme quelque chose de figé et d'inaltérable. Or parler d'image de mémoire, c'est prendre en compte le travail du temps, un temps qui se décompose et se recompose, en lacune et en latence, comme une métaphore de l'oubli.

Par surimpression la photographie abandonne l'image pour rester à l'état de trace ; la trace est témoignage d'une existence, elle est mémoire, non figuration mais évocation. Si dans mon travail, il y a une réelle mise à distance du sujet photographe, la surimpression des images demande au regard de retrouver ces traces et d'une certaine façon de remonter le temps. Ces empreintes d'empreinte forment une mémoire sédimentée par un jeu de contacts répétés et permettent à la mémoire d'accéder aux strates du corps sensible. Il s'agit souvent de regarder mes images en vue de ce qui est absent et comme un archéologue d'établir leur généalogie.

Ces images constituent une sorte de cristallisation gestuelle et rendent compte d'un temps stratifié, de temps à autre surgit une figure enfouie, pétrifiée comme un fossile dans ce feuil d'images. L'accrochage des images les rend mobiles et leur donne

[119] Jacques Aumont, *Matière d'images, redux*, Paris, La Différence, 2009, p. 14.
[120] Novalis, *Œuvres complètes*, Trad. Armel Guerne, Paris, 1975, p. 76.

vie, elles s'agitent, tournent sur elles-mêmes et donnent d'abord à voir aux spectateurs un déficit d'images. Mon travail consiste sans doute, comme l'écrit Georges Didi-Huberman au sujet des *Leitfossil* d'Aby Warburg, à réaliser « un « résidu vital » tout à coup devenu vivace. C'est un fossile qui se met à danser voir à crier. »[121]

CONCLUSION

Mon travail plastique consiste à relativiser le pouvoir illusionniste de la photographie en la considérant comme une interface fondée sur la mobilité des croisements visuels par la transparence des strates. L'image latente n'est pas image à part entière mais s'adjoint aux autres, l'image latente par surimpression devient strate. Dans chaque image, il y a, comme l'écrivait Gilles Deleuze, « une grande mobilité des strates. Une strate est toujours capable de servir de substrate à une autre, ou d'en percuter une autre, indépendamment d'un ordre évolutif. [...] La stratification est comme la création du monde à partir du chaos, une création continuée, renouvelée. »[122] Dans mon travail, les images latentes s'empilent sur la surface sensible de la pellicule, et cette sédimentation photographique offre une expérience de la durée et de l'espace. L'image photographique lisse et sans consistance se forme par feuilletage et contact, simultanéité et successivité, continuité et discontinuité : l'image s'épaissit en disparaissant.

Ces images ne cherchent pas à remémorer les endroits « vus », mais cherchent au contraire à couper, ou du moins à distendre la relation entre l'image et le réel dont elle est l'empreinte. Ainsi dans mon travail l'image vient ruiner la représentation au moment où apparaissent et se détachent des êtres fantomatiques dans la matière photographique. La photographie n'est plus la reconstitution stable d'un événement, mais tente au contraire de rendre compte d'une vacuité, d'une imprécision formelle et d'une absence qui questionnent la mémoire. En effet, si l'on peut parler de mémoire dans mon travail photographique, il s'agit d'une mémoire matérielle et visuelle, on

[121] Georges Didi-Huberman, *L'image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg,* Paris, Les Editions de Minuit, 2002, p. 338.
[122] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux,* Paris, Editions de Minuit, 1980, p. 629.

pourrait dire une mémoire contenue dans la matière visuelle de l'image, dans la matière figurante et non dans les figures figurées. Ces images formées par surimpression ou par juxtaposition sont l'empreinte d'un écoulement temporel par lequel s'opère la disparition des sujets et des objets. Cependant montrer l'écoulement du temps s'accompagne d'un étiolement des formes identifiables et donc de la manifestation d'une absence. L'image « se dessaisit de l'empreinte – encore trop soumise à du corps représentable – pour découvrir le *contact* [en tant qu'il] fait revenir une présence dans la moindre possibilité de la représenter. »[123]. Ce contact est ici cette contiguïté entre les images sur la pellicule et entre le photographe et son sujet. Le contact entre les images latentes sur une même surface permet aussi d'envisager la photographie comme une surface qui fixe le passage du corps du photographe et de ce fait l'empreinte du photographié disparaît au profit de la trace du photographiant. La photographie devient une pratique du passage et de la limite : le passage de l'empreinte à la trace, du réel à l' « inimageable », du consensuel à l'exotique, du visible au visuel, … La surimpression permet de maintenir cette oscillation entre la trace et l'image : la photographie n'est plus l'empreinte visible de ce qui a été visé mais se présente plutôt comme la trace d'un doute.

En relisant ces dernières lignes, je constate l'utilisation répétée de la forme négative pour parler de mon travail photographique, il est question d'absence, de manque, de disparition, d'effacement, … or d'un point de vue plastique il est toujours question d'ajout, de juxtaposition, de superposition soit autant de d'actions qui procèdent à une mise ensemble des images. Ce mélange d'images permet de défaire la photographie de sa faculté à révoquer le temps pour atteindre une dimension du temps plus accomplie, le temps de l'évocation, de la suggestion ; un temps à la fois perdu et retrouvé, le temps du rêve éveillé. Je porte une attention particulière aux photographies qui se situent dans l'entre, dans un espaces médians, entre le noir et le blanc, la surface et la profondeur, le flou et le net, … Afin que dans l'image apparaissent des zones d'indétermination, des zones de doute sur ce qui est donné à voir, des zones d'incertitude propices à accueillir ce qui résiste à l'établissement d'un sens définitif.

[123] Pierre Fédida, « L'ombre du reflet. L'émanation des ancêtres », dans *La part de l'œil*, n°19, 2003-2004, p. 195-201.

Mes photographie ne se situent pas ici dans la logique d'une suite menant, par l'intention, de la conception à la réalisation ; trop de place est faite au hasard et à l'aléatoire. J'envisage ainsi la photographie comme un principe d'incertitude, la trace d'un doute où chaque spectateur peut projeter toute une rêverie sur les strates de mémoires qui y sont inscrites. La trace appelle à l'interprétation dans la mesure où elle entretient un rapport causal avec la chose dont elle est la trace, sans qu'on puisse pour autant établir ce qu'est la chose dont elle est la trace. Comme l'écrivait Paul Ricoeur, elle est un signe singulier qui signifie « en dehors de toute intention de faire signe et en dehors de tout projet dont elle serait la visée. »[124]

[124] Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. III, Paris, Le Seuil, 1985, p. 176.

VERS UNE TRANSPOSITION DIDACTIQUE

Il me semble que les différentes problématiques de mon travail se rejoignent autour de « l'entre deux », ce terme est encore sémantiquement trop imprécis mais il peut être éclairé par sa mise en relation avec les programmes scolaires. « L'entre deux », c'est ce qui se passe dans l'entre, dans l'intervalle, à l'interstice de plusieurs images, de plusieurs lieux, de plusieurs techniques, entre le réel et son image, entre deux regards, … « L'entre deux » implique donc une rencontre et une séparation, il maintient une duplicité, un écart tout en maintenant une certaine forme de cohérence et d'homogénéité. Cette problématique de « l'entre deux », de l'interstice se développe dans mon travail par l'accrochage des images, le procédé photographique de juxtaposition d'images, et la surimpression, qui assure à la prise de vue (ou au laboratoire), la superposition par expositions multiples de plusieurs images qui se fondent en une seule. La surimpression c'est aussi l'art d'agencer des éléments ensemble pour créer une nouvelle image, riche d'un autre sens. Ce procédé de mélange d'images produit une image plurielle où cohabitent différents points de vue, différents lieux, différents temps, différentes textures, … Par la surimpression, l'image photographique peut tendre à l'abstraction, la matière première de l'image (contraste, grain, luminosité, …) prend le dessus sur la fonction mimétique de l'image photographique, elle apparaît comme une écriture qui se tient au delà d'un langage compréhensible. Ainsi l'opération de surimpression peut s'élargir à d'autres opérations plastiques, telles que le collage, l'assemblage, le montage, le photomontage, l'effacement, le recouvrement (soustraction et addition de données), qui permettent la construction et la transformation des images. Si l'élève parvient à se saisir de ces opérations au service d'une intention, cela va sans doute lui permettre de prendre conscience des rapports et des écarts entre une réalité perçue et sa représentation plastique. C'est d'ailleurs l'objectif de la classe de 5e et de 4e : amener l'élève à comprendre que toute production artistique est écart. Construire et/ou transformer des images se traduit par une négociation entre un acte plastique, des contraintes matérielles, une intention et une réalité extérieure. J'entends négocier au sens d'instaurer une discussion intérieure ou avec un groupe afin de faire des choix, de prendre des décisions dans l'acte de création ; une réalisation artistique s'avère être un travail de négociation d'un espace par rapport à un autre. Par exemple, tenter

de représenter un paysage c'est d'emblée trouver un rapport entre l'espace de la réalité et le support dont je dispose.

D'autres problématiques pourraient être transposées :

- la photographie comme empreinte : il s'agirait de mettre en évidence la particularité de l'empreinte photographique et de la distinguer d'autres types d'empreintes (comme par exemple le frottage, où il y a un contact direct entre l'objet et son image). C'est une empreinte à distance, puisqu'elle est due à l'effet chimique produit par un flux de photons émis ou réfléchi par l'objet photographié. Il pourrait aussi être intéressant de faire découvrir aux élèves comment la lumière crée des traces, ce qui amènerait aussi à leur faire découvrir la différence entre la photographie argentique et la photographie numérique.
- La photographie et son rapport au temps : soit comment une seule image peut donner à voir du temps qui passe ? Comment l'accrochage d'une image peut avoir une influence sur l'appréhension qu'en a le spectateur, et la sensation de temporalité qui en résulte.
- L'image comme support d'autres images : prendre conscience que l'image peut aussi être matériau, que sa matière peut être travaillée jusqu'à perdre sa possibilité de représenter un réel identifiable.
- La question du hasard et l'utilisation de l'accident dans la pratique artistique. Le hasard a-t-il une valeur artistique ? Comment l'accident (ce qui n'était pas prévu) advient par la mise en place de certaines contraintes dans le processus de création artistique ? Le choix de laisser place à l'accident peut-il être une règle que se donne l'artiste ?

Cependant ce qui est le plus signifiant dans mon travail photographique c'est ce mélange d'espaces co-présents dans la même image, ce mélange d'images permet la réalisation d'une image qui se construit à partir d'empreintes du réel mais qui construit tout autre chose. Cela donne une vision démultipliée et fragmentaire du réel. L'image oscille entre le référent réel et la trace indistincte de ce référent. Il serait donc intéressant d'amener les élèves à créer une image à partir d'images photographiques d'origines diverses. Les élèves seraient amenés à utiliser les images proposées comme des matériaux pour en réaliser une autre. Un dispositif de ce type , d'un point de vue formel, convoque les notions d'hétérogénéité, de cohérence,

d'assemblage, de l'articulation du fond et de la forme, de l'image comme matière première.

Dans le cadre du cours d'arts plastiques, ces notions peuvent être abordées en classe de 5e, autour de l'entrée de programme suivante : *« La construction, la transformation des images, les interventions (recouvrement, gommage, déchirure, …), le détournement, ouvrent les questions et les opérations relatives au cadrage, au montage, au point de vue, à l'hétérogénéité et à la cohérence »*. Cette entrée de programme invite les élèves à effectuer des opérations plastiques telles que le collage, l'assemblage, le montage, le photomontage, mais aussi à mettre en œuvre des actions telles que sélectionner, focaliser, zoomer, effacer, recouvrir, … Mais il ne faut pas négliger le fait que cette entrée est l'une des trois entrées du programme de 5e « Images, Œuvres et Fiction ». Ainsi le dispositif a pour objectif de conduire les élèves à la réalisation d'univers imaginaires et fictionnels.

PROPOSOTION D'UNE SEQUENCE

La séquence se déroulerait sur deux séances.

1) La première séance consisterait en une prise de photographies numériques dans l'établissement. Je demanderais au préalable une autorisation de sortie dans l'établissement scolaire au Principal. Les élèves seraient par groupe de quatre ou cinq, chaque groupe étant muni d'un appareil photographique numérique. La demande pourrait être formulée ainsi :

« Réaliser trois photographies chacun à l'intérieur de l'établissement scolaire (bâtiments et coure) d'espaces très différents, aucun être vivant ne doit apparaître sur vos images.»

Les élèves auraient une demi-heure pour effectuer ce travail. De retour dans la classe, je leur demanderais de transférer leurs images sur l'ordinateur dans un dossier à leur nom et prénom contenant leurs trois images. S'il reste du temps, dans l'idéal, je projetterais quelques photographies, au moins deux fois trois images, avec le vidéoprojecteur pour que les élèves prennent conscience de la diversité des images et des opérations, lors de la prise de vue, qui ont permis ces différences. Lors de cette verbalisation, il serait intéressant de faire émerger les notions de : point de vue,

d'enregistrement, de cadrage, plans, champ/hors champ, profondeur, planéité, composition.
Cette première séance laisse les élèves très libres, et les oblige donc à faire des choix de prise de vue dans un temps restreint. Ils doivent aussi manipuler l'appareil photographique numérique et travailler en équipe puisqu'ils disposent d'un appareil par groupe, cela peut aussi dans le meilleur des cas donner lieu à une certaine forme d'entraide au sein du groupe. Cela leur demande donc d'adopter un comportement autonome et responsable au sein du groupe, tout en partageant le matériel et en organisant le temps de prise de vue afin que chacun puisse réaliser ses images.

2) Lors de la deuxième séance, les élèves trouvent sur leur table les trois photographies réalisées à la séance précédente, imprimées en format A4. La séance débute sur une petite verbalisation : je demande aux élèves d'expliquer ce qui était demandé à la dernière séance. Je leur demande de bien étaler les documents sur leur table, puis je leur demande de quoi il s'agit, afin qu'ils explicitent la nature des documents, leurs formats, ce qui est représenté.
Ensuite je leur explique qu'ils vont devoir faire un travail à partir de ces trois images, en les utilisant en entier avec ciseaux et colle.
Demande : « Avec ces trois photographies, réaliser une scène dans lequel surgit une créature étrange. »
Moyens : 3 photographies, colle, ciseaux, ruban adhésif.
Contrainte : utiliser la totalité des photographies.
Temps : 40min

La verbalisation aurait lieu à la prochaine séance, en début d'heure. Il serait intéressant de demander aux élèves d'accrocher ou d'installer leur travail dans l'espace de la salle de classe réservé au temps de verbalisation et dans un premier temps de mesurer la diversité des travaux. Puis de nommer les différentes opérations plastiques effectuées. Puis s'intéresser aux créatures étranges (de quoi sont-elles faites ? sont-elles vraiment étranges et pourquoi ?) et à leur mode d'apparition (est-ce qu'elles surgissent véritablement ? question de la sensation de mouvement qui peut être produit par la répétition, le relief, le montré/caché …). Enfin il serait intéressant de reparler des photographies de départ et de leur transformation : que sont devenues les trois photographies réalisées à la séance précédente ? peut-on toujours

les distinguer au sein de votre travail ? que sont-elles devenues ? Cela amène à s'interroger sur le statut des images : ont-elles été seulement considérées et utilisées comme des morceaux de papier pour leur couleur et leur matérialité ? Est-ce que certains fragments d'image ont été utilisés pour ce qu'ils représentaient ? Il s'agirait aussi de mettre en évidence la cohérence ou l'hétérogénéité des travaux, de déterminer la représentation d'abstraite ou de figurative.

Les objectifs de cette séquence visent à amener les élèves à explorer les diverses possibilités d'interventions sur des images et à mesurer leur sens ; les amener aussi à s'interroger sur ce qu'est une image (quel est son statut ? est-elle toujours en deux dimensions ? peut-elle être à la fois réaliste et abstraite (soit se tenir dans un espace intermédiaire) ?) ; les amener à considérer l'image comme une matière pour créer d'autres images.

Comme je l'ai plus ou moins déjà explicité, ce dispositif a pour objectif d'amener les élèves à jouer avec les images, à s'éloigner de ce qu'elles représentent pour construire une autre image. Ils sont amenés à explorer diverses possibilités d'intervention sur les images (tressage, juxtaposition, pliage, déchirure…). La difficulté tient à faire tenir trois images en une seule et à faire apparaître « une créature étrange », un être étonnant à partir d'images d'espace, de lieu, voire d'architecture selon les prises de vue réalisées par les élèves. Ils vont donc être amenés à travailler les images à des fins figuratives dans la mesure où une créature doit apparaître dans leur travail. Les images vont donc être considérées comme des matériaux. Ils vont être amenés à chercher des moyens pour suggérer un être vivant avec des photographies d'espace. La créature doit « surgir », cela suppose donc un espace duquel elle émerge, un lieu d'où elle doit survenir, les élèves vont donc être amenés à suggérer un espace plus ou moins cohérent habité par un personnage. Les mots « créature étrange » et « surgir » sont volontairement énigmatiques et peu précis. Ces termes visent à susciter l'imaginaire des élèves et l'appropriation des images. Une créature est un être imaginé, qu'on ne peut identifier ni comme humain ni comme animal. L'adjectif « étrange » est certes redondant, mais il cherche à pousser les élèves à créer un être étonnant qui sort de l'ordinaire. Le verbe « surgir » implique le mouvement, une apparition soudaine, or les élèves travaillent avec des images non mobiles, ils vont donc devoir trouver une solution pour rendre compte de

ce surgissement (comme par exemple jouer avec le recouvrement, les juxtapositions, le relief, faire sortir la figure de leur support, faire du pop-up, etc…).
La contrainte, qui demande aux élèves d'utiliser les trois photographies dans leur totalité va sans doute les conduire à réaliser un travail fragmenté. Le verbe « surgir » peut les inciter à travailler en relief ou pourquoi pas en trois dimensions, l'absence de support en plus des trois images et l'absence de contraintes concernant le format de leur travail visent aussi à ce qu'ils ne collent pas de manière automatique les images sur un support (ils peuvent cependant choisir une des trois images comme support).

Pour ce qui est des références, il serait possible de montrer aux élèves une œuvre de Raoul Ubac comme *Sans titre*, *« Penthesilée* » (1938) pour mettre en avant le travail de la matière photographique (solarisation et de photomontage), la transformation de la figure (corps incomplet et presque informe) et son rapport à l'espace (flottant mais surgissant du fond par le jeu de contraste). *Le rossignol chinois* (1920) de Max Ernst pourrait aussi être présenté aux élèves afin de leur montrer que différents fragments d'images peuvent en former une autre, de plus il s'agit aussi d'une créature étrange. On pourrait aussi convoquer certains collages de Jiri Kolar, qui froisse, juxtapose, superpose, déchire et intercale des papiers imprimés jusqu'à obtenir des figures fragmentées ou des images abstraites.

La séquence proposée ici propose aux élèves de s'approprier des images photographiques qu'ils ont eux-mêmes réalisées afin d'expérimenter des moyens d'intervention sur elles en répondant à la demande. Ce travail leur demande de manipuler leurs images comme une matière première pour donner à voir une scène d'où surgit une créature étrange. Les photographies deviennent donc un support matériel à leur travail mais aussi un support imaginaire dans la mesure où ils vont peut-être se saisir des lieux photographiés, de la texture des surfaces photographiés, … pour réaliser leur travail. Les deux objectifs principaux de cette séquence visent à ce que les élèves exploitent les images photographiques pour leur matérialité et pour ce qu'elles donnent à voir.