



HAL
open science

Regarder-Voir : les rêveries du marcheur-photographe solitaire

Grégoire Bienvenu

► **To cite this version:**

Grégoire Bienvenu. Regarder-Voir : les rêveries du marcheur-photographe solitaire. Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01080372

HAL Id: dumas-01080372

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01080372>

Submitted on 5 Nov 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.

Grégoire Bienvenu

Mémoire de Master 2
Métiers de L'Enseignement Artistique
Session 2013-2014

Regarder-Voir

Les Rêveries du marcheur-photographe solitaire

Sous la direction de Sandrine Morsillo

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
UFR 04 Arts Plastiques et Sciences de L'Art

U – PANTHÉON - SORBONNE –
UNIVERSITÉ PARIS 1



Regarder-Voir

Les Rêveries du marcheur-photographe solitaire

Sous la direction de Sandrine Morsillo

Remerciements

En des mots trop brefs, je tiens ici à remercier très chaleureusement Mme Sandrine Morsillo pour l'accompagnement précis et précieux dont j'ai pu bénéficier tout au long de cette année de recherche et qui m'a permis de rédiger, avec un véritable bonheur, le présent mémoire.

Je tiens aussi à exprimer toute ma gratitude à Mme Elisabeth Amblard pour l'attention soutenue et les vifs encouragements qu'elle m'a accordés.

Les qualités de ce mémoire - s'il y en a - leur reviennent. Les lacunes et défauts sont les miens.

Sommaire

Introduction	2
I - Un contre-type photographique.....	6
II - Le sens de la marche et la démarche de contre-sens	17
III - Regarder-voir, de l'aveuglement à l'hallucination.....	28
IV - Transposition didactique	46
Conclusion	61
Table des matières	65
Bibliographie	66
Annexe iconographique	I
Addendum	V

Introduction

« L'intervalle, c'est ce qui fait le temps impur troué, multiple, résiduel. C'est l'interface des différentes strates d'une épaisseur archéologique. C'est le milieu des mouvements fantômes. [...]. C'est le contretemps, le grain de différence dans le rouage des répétitions. C'est le hiatus des anachronismes, le maillage des trous de mémoire. C'est ce qui donne au "primitif" son "actualité" paradoxale. [...]. C'est l'oeil des remous, des tourbillons du temps. »

**Georges DIDI-HUBERMAN, L'Image survivante.
Histoire de l'art et temps des fantômes selon
Aby Warburg**

S'il est toujours compliqué de démêler les fils qui forment le tissu d'une pratique artistique, on envisagera ici plusieurs pistes qui devront permettre, à l'issue de ce mémoire, non pas d'avoir circonscrit les limites de cette pratique mais de mettre à jour certains des enjeux qui la traversent. En somme, il s'agira moins de définir ma pratique artistique que de la qualifier, c'est-à-dire d'en observer ses contours actuels et les réfléchir sans pour autant les arrêter.

Depuis mes premiers clichés, il y a presque vingt ans, rien ne m'a semblé moins nécessaire que de refaire, de redire ou de réitérer : le propre d'une pratique artistique est d'être en acte, en élan, et nous ne pourrions ici analyser que l'actualité des questionnements qui se développent dans mes clichés les plus récents. C'est donc sous la forme d'un état, au sens que les graveurs lui donnent, qu'il faudra ici comprendre cette pratique : elle n'est en rien stable et construite mais bien plutôt en mouvement, en devenir. Ainsi, aucune positivité ne saurait être dégagée de l'analyse à suivre. Il faut donc accepter que les quelques pages qui arrivent, forment une

réflexion dont les constituants sont encore en suspension et dont l'auteur redoute même la possibilité d'une sédimentation.

Dans le fond agité de mes pensées rien ne me semble moins enviable que de rester sur place. On verra plus loin l'importance de l'errance, du déplacement, du transport dans mon travail. Je distingue donc, avec le sourire de celui qui découvre des concordances pourtant évidentes aux autres, les similitudes procédurales qui existent entre ce qui m'anime profondément et la manière dont je conduis ma propre pratique artistique. De la même façon, je m'amuse en réalisant qu'à nouveau ma façon de bouder la stabilité, la position, la certitude, contrevient aux généralités communément associées à la marche et à la photographie qui sont - on le verra - les deux constituants de ma pratique. Ainsi, contre la raideur funèbre du "ça a été" barthien, contre la taxidermie du réel que ce modèle conceptuel propose, je préfère le flou et le flot héraclitéen, l'indécision et la mobilité des formes et des temps qu'une certaine photographie, loin de croire en la réalité figée des apparences, investit. De la même manière, mes marches, loin d'être des procédures réglées, des mises en acte aux attendus mûrement réfléchis, sont plutôt celles des errances d'un type vagabond que les trajets d'un homme décidé.

C'est dans ce contexte que la problématique principale de mon travail prend place : c'est contre la pétrification de la vie, la congélation du temps, la sclérose du mouvement que ma pratique artistique s'élève et grandit.

J'évoquerai dans la première partie de ce mémoire un certain nombre de "contre" qui me permettent, par le jeu des oppositions, de concevoir mon travail positivement (ou comme "positif", au sens photographique du terme). Que l'on n'y voit pas une volonté réactionnaire de s'opposer à un modèle dominant mais bien plutôt la participation à un mouvement constant mais discret de reconsidération de la marche et de la photographie sur des bases conceptuelles autres que les plus habituelles, qui sont aussi les plus émoussées. J'ignore donc quelle est "la bonne façon de marcher" pour emprunter des traverses ou aller à contre-sens. De même, je produis une photographie de contretypage, des images qui se réfléchissent, qui se détachent du référent "réel" auquel la photographie - croit-on - adhère si fort pour retourner dans le Réel - le même - mais densifié, chaotique, élargi. Cette distinction que j'opère entre ma pratique et les modèles dominants est rendue beaucoup plus aisée aujourd'hui grâce, entre autre, à l'énorme production de photographies

numériques. De fait, ce modèle de la photographie pensée comme "transparente au réel", comme "message sans code"¹, comme indice² ou indexialité reste celui qui fut développé à l'âge de la photographie argentique. Celle-ci devenue désormais confidentielle a vu son modèle conceptuel muer en un nouveau, dont les contours sont encore indéfinis. C'est l'imprécision dans laquelle le statut de l'image photographique flotte depuis plus d'une décennie qui me permet d'expérimenter avec légèreté ces *autres possibles* de la photographie.

La conséquence majeure de cette indétermination axiologique de l'image photographique actuelle est de permettre d'interroger une nouvelle fois la question du regard. Qu'est-ce que regarder, qu'est-ce que voir ? On pourrait aussi formuler autrement cette question : qu'est-ce que regarder veut dire, qu'est-ce que voir veut dire ? C'est cette problématique que ma pratique travaille et c'est celle qui conduira ma réflexion dans ce mémoire. Si ce questionnement pourrait être le lieu d'une investigation philosophique, je le développerai sur des considérations plus plastiques et plus pratiques (et didactiques, en fin de mémoire). Toutefois j'essayerai tant que faire se peut de créer des liens, de tisser des relations avec les autres domaines de la connaissance. Ainsi, certains questionnements esthétiques seront entrepris. De même, cette problématique prendra, je l'espère, sa propre épaisseur lorsqu'elle sera considérée au regard de son mode de mise en œuvre, axé autour des questions du mouvement, de la marche, de l'errance, du nomadisme et de l'absence de but comme démarche. C'est à nouveau cette question du regard, du mouvement et du sens qu'on leur attribue dans un rapport du corps au monde qui l'environne qui sera abordée sous l'angle d'une certaine phénoménologie. Ce modèle nous permettra de développer la notion de *Regarder-Voir* qui est cette attitude que je m'efforcerai ici de définir le plus précisément possible car elle est - à mon avis - celle qui peut le mieux qualifier les recherches que je poursuis dans ma démarche artistique.

Regarder-Voir, un double verbe ou un verbe double pour qualifier une démarche qui oscille en permanence entre description et enquête, entre définition

¹ R. Barthes, "Le message photographique" in *L'Obvie et l'Obtus, Essais Critiques III*, Paris, Point, Coll. Essais, 1961, pp.9-24

² R. Krauss, "Notes sur l'index" in *Le Mythe de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, p. 65-92.

et examen. C'est ce statut mobile, cet aller-retour constant, cette ondulation que peut ressentir le sujet face au visible qu'interroge, donc, ma pratique.

Cette notion de *Regarder-Voir*" me semble pertinente aujourd'hui parce qu'elle examine, comme je l'ai évoqué plus haut, la question de l'indétermination axiologique de l'image photographique actuelle et plus largement de notre rapport optique au monde qui nous entoure. On comprendra que le *Regarder-Voir* est une problématique qui renvoie à la question du *focus* ou plutôt à sa contradiction. Étymologiquement, *focus* (lat. foyer) est le lieu où plusieurs choses se concentrent. En photographie, on l'emploie pour *faire le point*, rendre le réel dans son maximum de netteté. Dans notre acception, il est justement question de réfléchir sur la complexité et la perplexité du visible et sur l'irrésolution de la vision. *Regarder-Voir* ne serait donc pas la capacité de voir (ou de regarder) *au carré* mais bien plutôt celle - on l'a dit - de *voir double*, c'est-à-dire d'étendre notre champ de vision, non pas vers une plus grande définition mais bien plutôt sur une plus grande plage d'incertitude. *Voir double*, *strabus* au lieu de *focus*, voilà quel serait l'enjeu du *Regarder-Voir*. Cet type de regard atteint au cours de longues déambulations dans une nature indifférente, oscillant par principe et en permanence indéterminé, sera explicité en considérant l'attitude - la démarche - qu'il commande ou qu'il provoque. En effet ce mémoire, s'il est le lieu d'une réflexion sur les notions de regard et de vue, sera aussi le lieu de la définition d'une attitude au monde qui ouvre ou actualise - plus exactement encore - qui renforce notre participation à celui-ci. Finalement, *Regarder-Voir* ne serait peut-être qu'une nuance supplémentaire d'une relation esthétique que le corps entretient au monde, obtenue par une pratique artistique.

I - Un contre-type photographique

Un contretypage est, en photographie ou en cinéma, un fac-similé d'un phototype négatif ou positif. En d'autres termes, un *autre pareil*. Ici, on utilisera le terme contretypage dans son sens antinomique et antonymique, comme contradiction à la fois au *nomos* (à la loi) et à la forme habituelle de la photographie. Avant d'aller plus loin, il me semble utile d'apporter quelques brèves précisions sur lesdites lois auxquelles mes photographies tournent le dos.

On n'étonnera personne en réaffirmant que la photographie intègre depuis son origine un ensemble de présupposés. On a souvent entendu et lu que la photographie serait la copie du réel ou, à d'autres égards, l'indice de celui-ci, elle serait aussi une coupure dans le continuum temporel et aurait cents autres spécificités que d'aucuns considèrent comme la *nature* de ce médium. Sur d'autres plans, de la *perte de l'Aura* au *Ça a été* en passant par l'*art moyen* et autres formules canoniques, la photographie n'a cessé de produire et de conserver des positions, des engagements conceptuels qui, alors que l'*épistémè* photographique est aujourd'hui en pleine mutation, montrent leur obsolescence ou leur actualité.

L'obsolescence du "message sans code" de R. Barthes ne mérite pas un paragraphe : il n'est plus concevable aujourd'hui de croire encore en la captation neutre de l'appareil photographique. La transparence au réel de la photographie est une conception caduque. L'indicialité de la photographie n'a plus véritablement de sens dans un contexte où la cellule électronique remplace les nuées de sels d'argent : le rapport physique, par le heurt des photons sur une surface sensible, et la trace ou l'empreinte qu'ils y laissent perd de sa force lorsque ces photons sont interprétés par des cellules qui transmettent, par des algorithmes, des données informatiques à des cartes mémoires. Seule peut-être la pratique photographique des classes moyennes, étudiée par P. Bourdieu, trouve encore une certaine vivacité d'analyse dans les pratiques actuelles (les *selfies* notamment). Mais plus que les concepts théoriques sur la photographie, produits par des penseurs philosophes, sociologues etc., c'est le *credo* des constructeurs³ et des photographes⁴, largement relayés par

³ Le fameux *You Press The Button, We Do The Rest* ("Pressez le bouton, nous faisons le reste") est un slogan publicitaire inventé en 1888 par George Eastman, créateur de Kodak. Ce slogan témoigne d'un présupposé de transparence et d'immédiateté de l'acte photographique qui masque la complexité du

les critiques et les conservateurs qui ont le plus diffusés ces opinions sur la photographie⁵. Ces présupposés occupent encore une large place dans les conceptions habituelles développées sur la photographie et c'est sûrement parce que ma culture de l'image ne déroge pas aux habitus culturels hérités que je les ai longtemps mis en œuvre, le temps de m'en départir.

L'instant indécis

La résolution de prendre le contre-pied de l'instant décisif relève d'abord d'une question d'éthique, de probité intellectuelle qui a pris l'attitude et la forme, dans mes photographies, d'une volonté d'indécision. Faire le choix de l'indécis face au décisif (dans une pratique dont la complexité des procédés - pour peu que l'on veuille bien y prêter attention - nécessite une gestion fine de paramètres précis) s'est présenté comme une méthode candide pour contester *de facto* cette posture (de l'instant décisif) comme mystification et comme programme esthétique dont les accents déontologiques me semblent équivoques.

Le *nomos* de l'instant décisif réside dans la double prétention du photographe à faire à la fois un choix réfléchi - preuve que la photographie serait une *cosa mentale* - et à capter le hasard qui, par définition, est fugace et imprévisible. Il y a une contradiction contenue dans cette formule : l'œil du photographe⁶ serait un œil démiurge, capable d'organiser *dans le temps même de réalisation du fait* une composition plastique virtuose. Au vu du nombre immense de clichés pris par Cartier-Bresson (et de tous les photographes s'appliquant à eux-mêmes ce type de pratique photographique), on voit toute la fausseté de la fabrication de ces images "à la sauvette" pourtant si longuement attendues, composées, travaillées. Bien entendu, cela ne retire rien à l'immense qualité artistique des clichés mais enlève, une fois

procédé pour l'utilisateur. La formidable popularité du *Brownie* (Kodak, 1900) et de tous ses successeurs - notamment l'*Instamatic* (1963) et le *Polaroid SX-70* (1972 et 1977) - contribueront à diffuser les présupposés d'instantanéité, de transparence au réel etc.

⁴ Susan Sontag, "Les Crédos des photographes" in *La Photographie*, Paris, Seuil, Fiction & Cie, 1979, p. 130-168.

⁵ La fortune du titre *L'instant décisif* de la préface de l'album *Images à la sauvette* de H. Cartier-Bresson est sûrement le présupposé paroxystique de la photographie au XXème siècle.

⁶ Voilà bien encore une manifestation de présupposé photographique, historiquement hérité de l'idée de virtuosité modernisme qui elle-même trouve ses sources dans le romantisme et, plus loin encore, dans l'idée de l'artiste comme génie, développée depuis la Renaissance.

comprise la supercherie procédurale de ces photographes, la dimension fiduciaire qu'ils promeuvent pourtant, dans le rapport qu'ils entretiennent à l'instant et au factuel.

Au *credo* fallacieux des photographes de l'instant décisif, j'ai résolu d'énoncer le mien comme principe de travail, comme méthode, comme procédure dont le socle soit celui d'une certaine probité intellectuelle. Il est notable que le doute millénaire que la culture judéo-chrétienne entretient vis-à-vis de l'image repose sur cette capacité de l'artiste ou du plasticien à composer des "apparences réelles", à utiliser le réel pour en faire une image qui, elle-même, devient réalité. C'est ce trouble jeu entre l'idole et l'icône qui ne cesse d'être actif dans l'image photographique qui nécessite, à mon avis, de mettre en place une procédure qui se présente sous la forme première d'une attitude vertueuse (énoncer que l'on joue des apparences) et seconde : l'image qui se présente distinctement comme mise en forme du réel.

Cela prend donc, dans mes photographies, la forme d'une profession : ce qui est photographié est longuement composé, travaillé, modelé. Rien n'est donc sujet à l'instant, cette très courte durée irrévocablement perdue et à cette transparence de la photographie au réel mais bien plutôt tout dans la photographie est témoin de la lente construction de l'image et de l'interprétation plastique de ce qui se présente devant son "objectif". Voilà la raison pour laquelle j'ai précisé que je développerai des aperçus subjectifs sur l'objectivité en photographie : c'est entre autre parce que le terme "objectif", désignant l'un des composants du dispositif photographique, est symptomatique d'une pensée de la photographie comme "message sans code" ou "transparence au réel" et que ce terme, par le sens qu'il contient, propage un discours établissant le dispositif photographique en "dispositif de vérité". C'est peut-être parce que le courant dominant de la pensée photographique, née sur le terrain d'un siècle positiviste, a souhaité taire sa part de fausseté qu'un discours de vérité a été produit par ses acteurs même. C'est donc contre ce discours de vérité, ou encore, c'est pour dire le vrai du *faux* constitutif de la photographie que mes clichés s'énoncent comme de complètes compositions, reconstructions du réel ou plutôt constructions d'un réel. Le dispositif photographique, loin d'être objectif serait une tromperie qui dirait un "autre vrai".

Envisageons maintenant les questions de l'instant et de sa qualité prétendument décisive. On mettra peu de temps à démontrer la caducité de *l'instant*

comme catégorie esthétique propre à la photographie. Celle-ci n'est devenue une "coupure franche dans le continuum temporel" qu'au moment où la sensibilité des surfaces a permis - couplée à la vitesse d'ouverture de l'obturateur - de créer des "instantanés". Historiquement, c'est donc le *Brownie* qui a défini la plage de temps de *l'instant* en photographie. *L'instant* dure au maximum une seconde et en accepte toutes ses fractions.

On connaît donc "le temps d'un instant" ou du moins sa plage. Rien n'est dit pourtant du long moment de préparation de cet *instant*, de la lente construction de ce temps fugace que la photographie figure. A nouveau, c'est contre cet instant frauduleux, contre cette illusion d'une "coupure dans le continuum temporel" si rapide qu'on ne pourrait l'organiser, que mes photographies proposent de figurer une fuite, un flux, une inutilité du temps comme critère esthétique ou donnée technique. C'est un temps "aboli", un instant vide ou désubstantivé que je cherche à produire dans mes photographies. Je veux qu'on y retrouve l'honnêteté de la représentation du temps à *l'œuvre*, le *cours* du temps de la même manière qu'on le trouve figuré (ou plutôt défiguré) dans les photographies prises entre 1850 et 1870 par exemple. C'est parce qu'à cette époque les moyens techniques ne permettaient pas "d'attraper l'instant" que les photographies semblent définir une plage, une durée et presque une permanence du temps qui serait alors sa négation. Apparaît ici une sorte de connivence conceptuelle entre le temps "aboli" que je cherche à figurer et le temps plein, consistant, complet, des photographies de cette époque (voir *Figure 1* dans l'annexe iconographique).

Moins qu'au temps perdu, on dira que c'est à *la recherche du temps aboli* que je m'adonne dans mes photographies, contre celui de *l'instant* parce que celui-ci propage, entre autre, une fausseté axiologique. Qu'en est-il alors de la qualité *décisive* de celui-ci et de ce que je propose comme alternative ?

Le *décisif* dans le type de photographies considérées contient en lui la certitude de l'opinion, de l'intuition et donc, en creux, celui de la présence irrémédiable et centrale d'un sujet observant, scrutateur et décideur. Les photographies qui reposent sur le style de l'instant décisif présupposent donc qu'un observateur déclenche l'obturateur à la seconde opportune. Elles mettent en avant la présence du photographe comme corps autour duquel l'Histoire s'organise. Ces photographies sont donc moins celles du fait, du temps du réel que celles du sujet

dans l'Histoire, du photographe comme témoin central rendant compte du réel : les photographies de l'instant décisif parlent donc plus du photographe que du fait photographié.

Cet égocentrisme, au sens littéral, au cœur de la logique de la photographie de l'instant décisif me semble manquer gravement d'humilité. C'est la décision dans le décisif, comme acte autoritaire d'énonciation du réel, contentant de surcroît la prétention feinte à la transparence du propos, que je conteste.

Le contretypage de ce *décisif*, son contre-pied, consiste donc à proposer une indécision fondamentale, inaugurale, dans l'acte photographique. Il ne s'agit pas, dans la photographie *indécise* dont je cherche les formes, à nier la présence du sujet photographiant mais à supprimer sa prétention à énoncer le réel autour de lui. C'est donc le *discours du sujet* que la photographie *indécise* cherche à évacuer parce que celui-ci (le discours) propose, par définition, une représentation, une mise à distance, une césure interprétative entre le réel et lui-même. Ainsi, l'absence de discours compose avec la négation de la décision : l'indécis prend sa place dans un temps aboli. Ce sont sur ces bases conceptuelles et comportementales, sur cette attitude consciente qui reconnaît et affirme visuellement la part de fausseté de la photographie et du sens des images qu'elle compose que mon travail plastique se détermine. C'est pourquoi il me semble juste de définir les fondements conceptuels de ma pratique comme participant plastiquement d'une *morale du faux*.

L'indocumentaire

Plusieurs traits caractéristiques de mes recherches plastiques actuelles ont donc été tracés à l'instant. Si la volonté d'indécision comme absence de discours positiviste de l'outil photographique et du sujet photographiant est une préoccupation centrale de ma pratique, tant dans l'acte photographique que dans ses productions, on pourrait penser que le document - comme type de photographie (et non comme genre) - constituerait un terrain favorable à l'épanouissement de ce souhait d'abstention, d'abstinence, d'absence du discours.

Il faut pourtant distinguer dans le document les deux "couches" qui le compose. Il me semble en effet essentiel de séparer ce qui est purement, dans le document, de l'ordre du document de ce qui est documentaire.

S'il s'agit de procéder à cette distinction, il faut aussi ici préciser en quoi consiste *le documentaire du document* et comment mon travail souhaite s'en différencier. On comprendra aisément que ce qui est de l'ordre du documentaire dans le document relève une fois de plus du discours. C'est un "avis" dont on suppose l'objectivité - dans le cas le plus commun - ou la subjectivité affirmée (qui revient alors à formuler une "objectivité subjective", une honnêteté du discours subjectif et du sujet qui l'énonce) dont j'ai déjà précisé à quel point celle-ci me semble trouble dès lors qu'elle est convoquée par le sujet photographiant.

On résoudra alors facilement la question du documentaire dans le document en revenant à la recherche d'une indécision, telle que décrite précédemment, dans l'acte photographique et dans les clichés qui en résultent. Évacuer le documentaire du document nécessite un positionnement conceptuel et une démarche photographique probe qui équivaut à reconnaître le pouvoir discursif du dispositif photographique. La démarche probe consiste alors à tenter de suspendre le discours qu'il produit, à le vider de son contenu.

Ainsi débarrassé de son discours (le documentaire *dans* le document), le document resterait un objet de parfaite neutralité. Il serait possiblement cette matière photographique brute qui répondrait à mes recherches d'indécision et d'absence de contenu hétérogène au "pur" photographique dont on a déjà dit qu'il était, en soi, une fausseté ou encore le *vrai* du *Faux*. Pourtant, reste dans le document brut - c'est-à-dire le document sans documentaire - la nature même de cet objet. Or il faut reconnaître, à mon avis, dans le principe même du document sa tension téléologique. On pourrait le définir comme sa *nécessité*. Or on retrouve dans la nécessité, le discours : toute tension téléologique, tout but, toute orientation ou encore toute conception d'un outil capable de supporter un discours porte déjà en lui, virtuellement, le discours. C'est ainsi que la *nécessité* du document, comme support capable de porter le documentaire, devient une contrainte que je cherche à dépasser dans mes photographies. Dès lors, ce n'est pas seulement le documentaire du document que je souhaite épuiser mais le document lui-même comme support potentiel au discours. Ainsi, en qualifiant mes photographies d'indocumentaires je devrais aussi préciser qu'elles se veulent, par ailleurs, "indocuments".

Cette question du document et du documentaire est débattue depuis des décennies dans le champ de la photographie de reportage. La question de la valeur

de l'information contenue dans le support photographique, sa relation à l'objectivité, la place du sujet photographiant et celle du dispositif photographique comme outil de distorsion du réel ou outil d'expression de celui-ci n'a pas été tranchée. Les expérimentations de Raymond Depardon dans ses fameux *temps faibles*, celles de Bernard Plossu dans les clichés mouvants de ses déplacements, celles de Jean-Luc Delahaye ou de Stanley Greene me semblent formidablement pertinentes mais inabouties, comme mes propres expérimentations (qu'on ne s'y méprenne pas : je me garde bien de me comparer à ces excellents photographes), dans la désubstantivation du documentaire et du document. La conclusion temporaire qui peut être apportée à ce questionnement trouverait une formulation efficace dans le rapport mis à jour par Jean Luc Delahaye de sa position face à l'évènement : en souhaitant se défendre d'un discours affirmé ou insinué, il reconnaît être traversé par l'évènement et essaye de le relater presque "malgré lui". Son style photographique serait donc le fruit d'une tentative de non-implication dans un contexte de photoreportage, une sorte de retrait au milieu du chaos. Cette position me semble éminemment puissante bien que "dubitable" (si l'on me permet ce néologisme) mais riche de cette "volonté d'une volonté de ne pas en avoir".

Est-ce une position sage que de vouloir absenter sa propre présence au monde qui nous entoure ou, autrement dit, d'être au monde sans entrain, sans élan, sans énergie ? Est-ce un paradoxe de faire des photographies, des images, des grands tirages alors que l'on se donne un double objectif : celui de ne rien dire et celui de ne rien vouloir ? Comment dépasser la question du document en photographie et, plus globalement, celle du *telos* et de ce qui le caractérise (volonté, tension, énergie) lorsque l'attitude recherchée est celle d'une neutralité apathique ? Le rapprochement de la photographie au champ de l'œuvre d'art autonome serait-elle une issue à cette situation aux semblants d'aporie ? S'il fallait ici trancher, prendre position, ce serait évidemment renier ce que j'essaye de mettre en place. Il faut donc me résoudre à perpétuer ce questionnement, à en conserver sa tension parce qu'il permet le déplacement, l'incertitude et l'expérimentation de procédures dans lesquelles l'acte photographique, autant que ses résultats, restent un sujet de recherche. C'est pourquoi j'essaye de maintenir et renforcer le paradoxe d'*affirmer* le caractère *évasif* de mes photographies *indocumentaires* (voir Figure 2 dans l'annexe iconographique).

L'absence de but comme démarche

Indécises, indocumentaires et volontairement évasives, les photographies que je conçois ne doivent pourtant que peu au hasard ou à la bonne fortune. On pourrait s'étonner de l'énergie et de la concentration que demande cet engagement dans le dépouillement de tous les caractères qui forment le "confort" photographique (entendu au sens de ces habitudes, certitudes ou présupposés, ces "inquestionnés" de la photographie qu'il ne s'agirait finalement que de répéter pour obtenir, on l'espère, une belle image). De même, le recours à la photographie argentique - et particulièrement à des dispositifs photographiques qui sont essentiellement des appareils sans cellules, rudimentaires ou exagérément complexes, trop légers ou trop lourds, et dans tous les cas plastiquement très déterminants - paraîtrait presque incongru pour mener une recherche aux accents de minimalisme. Ces choix m'ont toutefois paru pertinents pour mener ma recherche. Ils constituent les jalons de ma démarche plastique, qui, à chaque fois, sont replacés de nouveau, en regard des résultats obtenus : il y a donc une grande volonté à résorber le *telos* dans l'acte photographique. Cette volonté de passivité sert une relation au monde que je tente de mettre en place au moyen de la photographie. On pourrait ainsi exposer ma démarche plastique comme le développement d'un certain type de relation au monde qui entend questionner la notion de positionnement du sujet au monde qui l'environne et dont les inflexions phénoménologiques se rapprochent de celles développées par le dernier M. Merleau-Ponty (dans *l'Oeil et l'Esprit* et dans *Le Visible et l'Invisible*).

La grande ambition énoncée ci-dessus ne prétend pas pour autant trouver la forme d'une réalisation aboutie ou résolue (ce serait d'ailleurs un contre-sens conceptuel par rapport à mes préoccupations plastiques). La phénoménologie de la perception et la photographie entretiennent, à mon avis, des rapports aux semblants paradoxaux parce que la notion de *telos* dans le dispositif et la pensée photographique s'oppose à celle de *l'intention* dans la phénoménologie de la perception⁷. En effet, la relation de la photographie au monde qu'elle "enregistre"

⁷ C'est d'ailleurs peut-être pourquoi M. Merleau-Ponty n'a jamais écrit sur la photographie mais beaucoup sur le cinéma. La question du flux, du montage etc. était peut-être plus évidente dans le cadre d'une phénoménologie que les images arrêtées et "visées" que proposait la pensée photographique de l'époque.

implique une *distance* nécessaire. C'est du moins ce qu'il est convenu de penser : le simple acte de capter, de capturer, d'enregistrer, d'emprisonner le réel - comme il est souvent dit - implique que ce réel soit au départ étranger donc distant : on n'attrape pas ce qui nous fait contact, ce qui adhère à soi. Dès lors, comment procéder lorsque l'on souhaite se séparer du *telos*, lorsque l'on cherche à rendre caduque ou inefficace cette notion de *distance*, lorsque l'on cherche à résoudre l'altérité du sujet au monde au moyen de la photographie ? Comment rendre quelque chose du monde lorsque l'on ne veut pas prendre celui-ci pour objet, lorsque l'on se refuse à instaurer une relation autoritaire d'un sujet s'accaparant le monde qui l'entoure ? Comment maintenir *l'absence de but comme démarche* sans pour autant piétiner sur place ?

A l'analyse des photographies les plus communes ou les plus symptomatiques de l'impensé photographique, on réalise qu'elles instaurent avec une rapidité déconcertante une relation à l'objet visé sous la forme de la capture, de la possession. Henri Cartier-Bresson - encore lui - mais quantité d'autres photographes aussi, utiliseront le verbe "prendre" pour qualifier l'acte photographique. On "prend" une photo, comme si l'on prenait la chose⁸. On en prend au moins son image, pense-t-on. On la prend symboliquement. Tout ici indique une volonté ou même un vol (les photographies "volées" sont un à cet égard un genre dans la photographie dominante).

Toutes ces attitudes témoignent donc de la présence conceptuelle apriorique, de la *préséance* d'un *telos* : le monde nous serait extérieur et nous chercherions à nous l'accaparer. Cette capture indiquerait la distance radicale, la césure fondatrice entre le sujet et le monde qu'il considère. Le sujet, dans l'acte photographique conçu comme appropriation, figure cette distance qu'il pense réduire par la conquête, sans cesse irrésolue, vouée à l'échec, de l'objet. Cet échec relève, à mon avis, de la négation conceptuelle de l'environnement comme espace *plein* ou *dense* qui sépare et relie, dans un même mouvement, le sujet à l'objet. Ainsi, dans toute photographie dominante, on assiste à la soustraction, à la négation de l'environnement entre le

⁸ Symptomatique à cet égard cet extrait (mais tant d'autres pourraient être donnés) d'un texte de Susan Sontag : "Photographier, c'est en un sens s'approprier un objet. C'est entretenir avec le monde une certaine relation que l'on considère comme un savoir et, en conséquence, comme un pouvoir". S. Sontag, "Dans La Caverne de Platon" in *La Photographie*, Paris, Seuil, Fiction & Cie, 1979, p. 12.

sujet et l'objet, à l'indifférence du sujet photographiant à l'environnement qui s'étend entre lui et l'objet photographié.

L'environnement comme outil conceptuel⁹ me paraît pertinent pour reconsidérer la question du but, de l'objectif, du *telos* que je cherche à résorber dans la pratique photographique. Il me permet aussi de questionner les aspects comportementaux que je développe dans l'acte photographique. Il me semble que, dans la photographie dominante donc, l'environnement, le diaphane entre le sujet et l'objet soit ignoré, comme s'il n'y avait pas cette épaisseur transparente, cet espace plein, cet environnement subtil, ce *diaphane* donc, entre le sujet et l'objet. Comme si la relation que le sujet portait à l'objet, dans sa force d'appropriation, pouvait s'acquitter du milieu dans laquelle elle se déploie.

Un exemple aussi superbe que concis est donné par M. Merleau-Ponty dans le passage de la "piscine" dans le petit opuscule de *L'Œil et l'Esprit* : "*quand je vois à travers l'épaisseur de l'eau le carrelage au fond de la piscine, je ne le vois pas malgré l'eau, les reflets, je le vois justement à travers eux, par eux*"¹⁰. C'est précisément cet "air", cet invisible qui relie le sujet à l'objet que mes recherches photographiques tentent de figurer. Ainsi - et cela demande un certain effort de vision, de concentration, peut-être même d'illusion - je cherche à trouver le moyen de rendre sensible l'espace subtil qui sépare le sujet de la chose, à la manière de l'eau de la piscine de Merleau-Ponty, qui est la condition de vue des carreaux du fond et qui relie ces carreaux à l'œil qui les considère. En somme, je travaille photographiquement cette question d'un visible soutenu par l'invisible, autrement dit, de cet invisible qui se définirait comme condition de visibilité du visible.

Donnons un bref exemple : la photographie de cet escalier (voir Figure 3 dans l'annexe iconographique) sonde la présence de cet environnement, de cet "air", de ce plein paradoxalement consistant et invisible qui lie la surface gélatino-argentique dans la chambre de l'appareil à celle du ciment fatigué des marches à distance. C'est ce volume de vide considéré comme support du visible que je cherche à rendre en photographie, pour résoudre la question de la distance, du but, du *telos* en une

⁹ J'utilise ici la notion d'environnement dans une acception d'inspiration aristotélicienne (l'environnement est le "milieu" soit *mèson* en grec) où celui-ci pourrait être envisagé sous la question plus générale du diaphane (gr. *diaphanès*).

¹⁰ M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p.43.

consistance non rompue, chaleureuse, une vapeur, un milieu transparent qui relie pleinement le sujet à l'objet.

L'absence de but comme démarche (ou la *volonté passive* de désubstantiver le *telos*) est donc une posture conceptuelle et une attitude comportementale. Elle tente d'expérimenter une modalité de relation du sujet à l'objet sous la forme d'une participation plutôt que d'une appropriation. On essaye donc d'organiser une conception de l'objet et une attitude à son égard qui soit ni appétante ni indifférente ou encore, on s'entraîne à éviter de mettre en place toute relation autoritaire déclarant le sujet comme possesseur. Parallèlement, on s'efforce à maintenir une estime, une attention à l'objet pour ne pas verser dans le désintérêt ou l'adiaphorie. On comprendra alors que *l'absence de but comme démarche* n'est pas une immobilité mais bien une concentration radicale sur le mode relationnel qu'entretient le sujet vis-à-vis de l'objet. Cette *absence de but* est aussi une *absence de visée*, ce qui annihile *de facto* la question de la *distance* mais maintient pour autant la question de l'*altérité* : le sujet ne fusionne pas pour autant avec la chose mais participe pleinement au monde qui l'entourne. Dès lors, entre le sujet et le monde s'établit une *intention* et non pas un *but*, une visée ; autrement dit, un mouvement se perpétue mais sans *telos*. La qualité de ce mouvement, de cette *intention*, sera analysée plus loin dans ce mémoire. Retenons simplement que l'utilisation que je fais de la photographie pour témoigner de cette relation au monde est une utilisation qui "dévoie" (au sens de dévoyer et de "dé-voir") le discours académique de la pensée photographique. On comprendra surtout que l'appareil photographique me permet, utilisé avec une *absence de but*, de travailler une relation de *contact* plutôt que de *visée* au monde qui m'entourne. On définira dans la troisième partie de ce mémoire le type de contact qui se crée. Souvenons-nous seulement que celui-ci a pour caractéristique d'être paradoxalement poreux, perméable, transitif.

II - Le sens de la marche et la démarche de contre-sens

Jusqu'à présent, il a été peu question de pratique photographique au sens de l'acte photographique compris comme démarche artistique pour elle-même. On a plutôt considéré certains aspects esthétiques et procéduraux que je mets en place en regard d'autres conceptions de la photographie. Il a été question, si l'on peut dire, de se positionner, de définir un champ propre, un espace de travail, un territoire d'investigation. Si nous n'avons pas terminé de cartographier ce territoire, parce que celui-ci s'étend à la mesure de l'investigation qu'il mène sur lui-même, il me semble nécessaire pour aller plus loin dans l'*absence de but* d'envisager ici une réflexion sur le mode opératoire de l'acte photographique que je définis depuis quelques temps au moyen de la *marche* et qui permettra de comprendre avec plus d'aisance le sens de mon travail photographique comme *démarche de contre-sens*.

Il faut dire que la marche (comme mise en œuvre du corps dans l'espace) dans l'acte photographique est tout aussi fondamentale et fondatrice de ma démarche artistique que l'est la photographie en tant qu'outil et logique de mise en ordre du visuel. En d'autres termes, si la photographie est le résultat visible de ma pratique artistique, la marche et la photographie *sont* l'acte photographique (les deux forment un rapport combinatoire du corps à l'espace, médiatisé par un appareil photographique). En d'autres termes, la marche *et* la photographie sont donc les modes opératoires de l'acte photographique compris lui-même comme démarche artistique.

J'apporte ici une distinction qui permettra d'éviter une mécompréhension. La marche et la photographie n'entretiennent pas dans ma pratique un rapport causal qui ferait, comme dans d'autres pratiques artistiques (c'est souvent le cas chez les artistes du Land Art) de la photographie l'*outil* pour produire du constat. La marche, comme élément de la démarche, n'est pas pour moi un *objet* - comme elle l'est verbalement revendiquée chez de grands artistes comme Richard Long ou Hamish

Fulton par exemple ¹¹ ou encore chez Gabriel Orozco ou Francis Alÿs. Elle est en revanche un mode opératoire qui me permet de construire un certain type de rapport du corps à l'espace et de produire de ce rapport spécifique un objet visuel (une photographie). Autrement dit, la marche n'est pas ce qui me permet d'aller faire des photographies ni l'objet de mes photographies mais bien un élément constitutif d'une démarche plus générale qui est aussi une attitude, une posture, un mouvement, un engagement conscient et orienté du corps dans l'espace : une sorte de proto-chorégraphie. La photographie, comme matériau-image doit donc être considérée uniquement comme résultat visible d'une démarche double. La démarche est donc bien d'utiliser à part égale la marche *et* la photographie comme modes opératoires d'un rapport sensible du corps au monde.

Il me paraissait utile d'apporter cette précision car souvent la réception par le regardeur de la photographie - parce qu'elle est un objet matériel - prend le pas sur la compréhension de la part physique et psychique engagée par l'auteur dans sa marche et dans sa démarche artistique¹².

On s'attachera donc, dans l'analyse qui suit, à distinguer le sens que la marche donne à ma pratique photographique. On tentera de montrer toute l'importance qu'elle prend dans le cadre de la démarche qui la sous-tend. On essaiera ainsi de mettre à jour les liens que la marche, comme mode opératoire, tisse avec le dispositif photographique parce qu'ils construisent, l'un avec l'autre, une pratique cohérente qui constitue l'acte photographique en lui-même et qui est spécifiquement l'objet de ma démarche artistique. C'est pourquoi j'ai entrepris de travailler la marche dans ma pratique comme *démarche de contre-sens*. On explicitera dans les pages à venir le sens de ce contre-sens.

Désorientation et gain de sens

La notion de marche et la notion de distance entretiennent globalement deux types de rapport. Soit la marche est considérée comme un moyen pour aller d'un

¹¹ On pense ici à des œuvres emblématiques comme celle de Richard Long, *A Line Made by Walking*, 1967 ou d'Hamish Fulton, *a four day coastal walk*, 1980 par exemple.

¹² C'est d'ailleurs pourquoi, à travers l'Histoire de l'Art récent, on distingue, afin d'éviter la confusion par le regardeur, que nombre d'artistes ont volontairement amoindri la portée esthétique, visuelle, charmeuse de leurs photographies afin que le spectateur ne se concentre que sur les aspects primordiaux de leurs travaux.

point A à un point B - et dans ce cas elle peut être comprise comme un transport ou même un moyen de transport (tout dépend de la manière dont on considère la relation du corps à l'esprit, dans ce cas) - soit elle est considérée pour elle-même comme un geste, une attitude du corps en mouvement et n'est plus dès lors un moyen mais une fin, parfaitement indifférente au point A, au point B et à l'orientation générale du projet de déplacement. Cette marche ne se demande pas "par où aller", elle va, comme geste dénué d'un "sens" extérieur à lui-même. C'est une marche pour elle-même ou un geste pour lui-même, comme une proto-chorégraphie autoréférentielle. Et cette marche est une marche qui ignore la distance entendue comme séparation, distance de soi vis-à-vis de l'objet visé. Rappelons brièvement que nous avons traité précédemment de cette question de la *distance* et de sa résorption en disant qu'elle pouvait être résolue avec la notion d'environnement entendu comme *milieu diaphane*. La marche, ainsi comprise comme mouvement non orienté, sans but, du corps dans l'espace plein, dense, consistant rendrait caduque les notions de lieu, de territoire, de *pays* ; celles aussi des coordonnées géométriques ou géographiques puisqu'elle permettrait, en quelque sorte, de fusionner le corps et le monde dans une même "boule" d'espace plein. Or l'expérience nous rapporte que cette fusion n'a jamais lieu. "S'il y a", *c'est à partir de mon corps*" dira Merleau-Ponty. On y acquiesce. Ou encore "*Visible et mobile, mon corps est au nombre des choses (...)* Mais, *puisque'il voit et se meut, il tient les choses en cercle autour de lui, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même [...]*le monde est fait de l'étoffe même du corps¹³".

Dans ce monde plein, il est donc encore possible de voir et de se mouvoir. Plus encore, il est nécessaire de se mouvoir pour voir¹⁴. Les déplacements sont possibles et même nécessaires à la vision mais ils ne garantissent pas pour autant l'orientation du regard et du corps. Il faudrait apporter quelques précisions sur la nature de la vision dans la phénoménologie de la perception (mais ce n'est pas l'objet de notre étude). Disons seulement que la réflexivité est constitutive de la vision, qu'elle définit *de facto* un regard, c'est-à-dire cette vision qui voit, se sait voir et se sait vue au même titre que ce corps propre qui se sait corps objectif et corps

¹³ M. Merleau-Ponty, *L'Oeil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 17-19.

¹⁴ "La vision est suspendue au mouvement", *ibid.*, p.17.

phénoménal parce qu'il est capable de toucher, d'être touché et de se toucher¹⁵. En somme, la vision est cette fonction capable de distinguer l'extérieur de l'intérieur parce qu'elle se sait voyante et visible mais ne se limite pas seulement à distinguer l'intérieur et l'extérieur, le subjectif de l'objectif : elle instaure aussi et surtout un *champ* c'est-à-dire un rapport *poreux* permanent où le corps atteint le monde et où le monde atteint le corps. Ce champ, cette porosité transitive du corps et du monde, permet de qualifier la vision comme "passage", comme traversée au lieu d'être un contact imperméable¹⁶ du sujet au monde comme le propose le modèle cartésien (intérieur / extérieur, sujet / objet, conscience / matière...). Cette vision comme "passage" questionne le marcheur-photographe à plusieurs titres. En effet, *cette* vision se manifeste non pas comme faculté de l'œil à percevoir mais comme sensibilité du corps entier¹⁷. Plus encore, la vision serait l'ensemble des facultés productrices et réceptrices des sensations ressenties. Elle serait une "surface sensible à" et une "surface sensible de" sa propre sensibilité.

Je conclus alors que la vision comprise comme surface sensible partage avec la marche et la photographie certaines analogies : il y a dans la vision, la marche et la photographique "phénoménologique" une sorte *d'aller-retour* immédiat de la sensibilité, un sens et un contre-sens instantané, un mouvement sur place (*absence de but* et donc de distance), bref un *court-circuit* : la vision va et se retourne sur elle-même, la marche *piétine* sur place. En terme de photographie, cela donne forme à cette façon de concevoir la surface sensible de la pellicule ou de la plaque comme sensible pour elle-même et non sensible pour rapporter quelque chose du monde

¹⁵ "L'énigme tient en ceci que mon corps est à la fois voyant et visible. Lui qui regarde toutes choses, il peut aussi se regarder, et reconnaître dans ce qu'il voit alors l' "autre côté" de sa puissance voyante. Il se voit voyant, il se touche touchant, il est visible et sensible pour soi-même. C'est un soi, non par transparence, comme la pensée, qui ne pense quoi que ce soit qu'en l'assimilant, en le constituant, en le transformant en pensée – mais un soi par confusion, narcissisme, inhérence de celui qui voit à ce qu'il voit, de celui qui touche à ce qu'il touche, du sentant au senti – un soi donc qui est pris entre des choses, qui a une face et un dos, un passé et un avenir...". M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 17.

¹⁶ "Le modèle cartésien de la vision est le toucher", *ibid.*, p. 37, fait référence à ce passage de la *Dioptrique* de Descartes à propos des aveugles-nés "on pourrait quasi dire qu'ils voient des mains, ou que leur bâton est l'organe de quelque sixième sens, qui leur a été donné au défaut de la vue".

¹⁷ Le corps est à la fois "ce que je peux percevoir et ce sans quoi je ne peux percevoir". Le corps objectif est le corps comme *chose dans le monde*. Mais parce que le corps est aussi la condition de la perception individuelle, le sujet ne peut le percevoir seul puisqu'il "l'habite" en même temps. Le corps habité, "celui qui est mien et qui perçoit", dans la logorrhée phénoménologique, est défini comme le *corps phénoménal*. Ainsi le corps, dit Merleau-Ponty, est toujours "avec moi, jamais devant moi" et forme un ensemble (corps objectif et corps phénoménal) qui est le corps propre, celui avec lequel le sujet perçoit, qui est *dans le monde* et qui fait qu'il y a pour lui un monde.

extérieur, pour en prendre l'empreinte. La photographie n'a plus alors pour objectif de viser le monde ou l'objet mais seulement de se sentir sensible au contact du monde, de l'objet. On déploie ici une forme d'horizon de l'expérience dont l'horizon est le point de départ, une forme de marche qui, dès l'origine, est un retour. Voilà le premier *sens de la marche* que l'on pourrait qualifier de *démarche de contre-sens* (voir Figure 2 en annexe iconographique).

On comprendra mieux dès lors pourquoi la désorientation apporte un gain de sens. Les repères sont perdus parce qu'ils requièrent une distance, une projection, un au-delà alors que la vision comprise comme *sensibilité à sa propre sensibilité* et la marche comme *piétinement* impliquent cette auto-référentialité qui se concentre uniquement sur elle-même, sur la qualité, l'énergie de ses propres sens.

Pour conclure ce propos, on résumera que la marche, dans ma pratique, peut être considérée comme un départ qui fait retour, un court-circuit, un contre-sens. Elle est liée à la photographie - le dispositif technique, la logique de mise en ordre du réel - par analogie opératoire. J'ai défini ci-avant ma pratique de la photographie comme dispositif relevant d'une sensibilité auto-référentielle. Cette analyse a été permise par l'explicitation de la relation du corps à l'espace donnée dans le cadre conceptuel d'une certaine phénoménologie. Ainsi l'on a pu procéder à une investigation qui permet de mieux comprendre la démarche globale mise en place dans l'acte photographique tel que je le conçois. Car c'est bien celui-ci qui est au cœur de ma réflexion. C'est les accents, les formes, les sens que cet acte prend qui intéresse ma recherche. Et c'est, en terme d'expérience esthétique, le sentiment de désorientation produit par le jeu de la marche de contre-sens (et l'absence de but comme démarche) et de la photographie sensible à sa propre sensibilité qui est produit par l'acte photographique tel que je le mets en pratique qui génère un trouble plaisant que j'aime à réitérer.

Le monde présent

Un peintre utilisera une ou mille couleur pour réaliser son tableau. Un dessinateur, un ou cent crayons pour réaliser son dessin. Ma pratique artistique - on l'a dit - requiert deux éléments : la marche et la photographie.

C'est un court chapitre que je vais ici développer, pour préciser la place que prend la marche dans ma pratique plastique, son espace, son territoire. On envisagera plus loin dans ce mémoire l'autre élément constitutif (la photographie). En effet, au-delà des considérations plutôt réflexives qui ont été formulées jusqu'ici, l'expression véritablement pratique de la mise en œuvre de la démarche par la marche trouve une certaine résistance à son énonciation. C'est peut-être parce que la marche paraît être un geste très simple : faut-il écrire longuement pour décrire ce qui consiste à mettre un pied devant l'autre ? Il aura pourtant fallu quelques millions d'années pour y arriver.

Dans les lignes qui vont suivre, je vais m'attacher à expliciter le plus simplement possible comment, dans ma démarche, la marche se met en marche. L'objectif est de mettre à jour les qualités, les mises en forme que la marche même met en œuvre. On verra ainsi que la marche peut être de nature artistique et que c'est cette nature là que j'utilise dans ma pratique plastique¹⁸. En effet, si certains font des marches forcées, militaires, nuptiales ou funèbres, si d'autres sont en marche avant, en marche arrière ; s'il y a des ordres de marche, des contremarches, des marches de protestation, des marches silencieuses, des mises en marche comme des mises en route ; si l'on peut même prendre le train en marche ou que l'on peut gravir des marches et atteindre la première, bref, si les affaires marchent, quoi qu'il arrive, il faut y faire attention (à la marche) c'est-à-dire considérer sa forme. C'est donc cette propriété de ma pratique que je vais investiguer.

Debout, dans un déséquilibre permanent, l'homme en marche définit des liens entre son corps et l'environnement. C'est l'une des caractéristiques de la marche à laquelle je porte une grande importance : c'est d'abord parce que le sol "remonte" au corps par le poids de la marche que la relation de l'homme marcheur à la terre se constitue sous la forme d'une nécessité paritaire : l'homme marcheur demande au sol de le porter tout autant que le sol prend un sens supplémentaire, nécessaire et esthétique en s'offrant comme support pour le corps en marche.

Exprimer ce sens de la marche, compris comme sensation liée au déplacement d'un poids (le corps) et d'une conscience (l'esprit), est primordial dans la réflexion d'une pratique plastique. Au même titre que l'effritement d'un fusain sur un papier

¹⁸ Je reprends à mon compte les termes de la danseuse-marcheuse Christine Quoiraud qui définit ainsi la marche : "Il s'agit d'un acte artistique qui n'a besoin d'aucune autre forme de production que celle de marcher".

ou que l'absorption d'une goutte d'eau chargée de pigments d'une aquarelle sur un buvard, le pas dans la marche a une matérialité, une consistance.

Cette matérialité du pas dans la marche peut être mise en œuvre de bien des façons. Nombre d'essais et d'expérimentations ont été menées sur la "bonne" façon de marcher¹⁹. Il y a donc des modes opératoires qui donnent à la marche une certaine matérialité. Avec le nomadisme pour principe et le vagabondage pour forme, voilà la façon dont j'utilise ma marche comme constituant (toujours dans l'absence de but, dans l'indécision et dans la désorientation). Cette forme de marche se distingue, par exemple, de l'arpentage. Arpenter, c'est "mesurer avec les pieds", marcher pour déterminer le nombre d'arpents (unité de mesure). Le nomadisme est ici compris comme une marche sans but, sans point de départ ou d'arrivée, sans "maison". C'est aussi une dérive, une errance²⁰. Mon type de marche se distingue donc de la mesure, on l'a dit, comme elle s'est déjà distinguée du transport. Ma marche ne recherche pas une direction, elle n'a pas d'utilité. Elle souhaite seulement atteindre ou revenir à l'*arkhè* d'elle-même, au geste inaugural. C'est une marche *archétypale* que je recherche, nomade, première et neuve : la marche comme geste initial²¹. Cette station verticale et mouvante caractérise historiquement le genre humain, l'*Homo (Habilis, Erectus, Sapiens ...)* des primates, aussi évolués, *avancés*, soient-ils.

C'est par ce biais que l'on comprendra que la marche est absolument liée à la capacité réflexive. *Sans marche, pas de pensée*. On pourrait tracer la carte ou la frise de l'union de la marche et de la réflexion mais cela dépasserait l'objet de mon propos. Rappeler seulement qu'Aristote était nommé *le Promeneur*²² et que son

¹⁹ A cet égard, l'essai de F. Regnault et de M. Raoult, *Comment on marche : des divers modes de progression, de la supériorité du mode en flexion*, Paris, ed. H. Charles-Lavauzelle, 1898, forme un bel exemple de l'esprit positiviste de la médecine associée "l'art de la guerre" pour augmenter la "productivité kilométrique" de la marche des fantassins.

²⁰ Quantité de considérations ont été apportées sur ces sujets, dans la flânerie baudelairienne analysée par W. Benjamin, dans l'errance surréaliste, à la recherche de la surprise, de l'étonnement, dans la dérive situationniste à la recherche de l'ambiance et du rythme etc. On se reportera à la bibliographie pour plus d'information à ce sujet.

²¹ "Geste est le nom de cette croisée où se rencontrent la vie et l'art, l'acte et la puissance, le général et le particulier, le texte et l'exécution. Fragment de vie soustrait au contexte de la biographie individuelle et fragment soustrait au contexte de la neutralité esthétique : pure praxis. Ni valeur d'usage, ni valeur d'échange, ni expérience biographique, ni événement impersonnel, le geste est l'envers de la marchandise.", Giorgio Agamben, Paris, Ed. Rivages, 1995, p.90.

²² etym gr. *peripatêtikos* "le promeneur".

école proposait une pratique de la réflexion par la promenade²³. Aussi, dans le livre IX de ses Confessions, Rousseau nous avoue qu'il ne peut "méditer qu'en marchant. Sitôt que je m'arrête, je ne pense plus et ma tête ne va qu'avec mes pieds". Ainsi donc, on pourrait affirmer que l'*Homo Sapiens* n'est savant que parce qu'il marche. C'est du moins ces relations marche-pensée que je mets à l'épreuve dans ma démarche artistique et la raison pour laquelle la marche est devenue au même titre que la photographie, un matériau de mon travail plastique compris comme investigation esthétique de la relation du corps au monde.

Ce matériau est donc mis en œuvre par la forme de la marche nomade, du vagabondage, de l'errance, de la rêverie. Ce n'est pas une mise en forme noble, une pratique mesurée, une hygiène du corps comme la marche que pratique E. Kant. C'est un rapport physique au monde, une expérience sensorielle et réflexive, c'est-à-dire, en quelque sorte, un art²⁴, un rapport esthétique né d'une enquête phénoménologique de l'homme au monde proche de la définition qu'en donne E. Husserl²⁵. En ce sens, parce qu'elle prend une certaine forme, une modalité, un rythme, c'est-à-dire un mouvement dans le temps, elle pourrait être comprise comme une forme d'écriture. En effet, au même titre qu'il existe une écriture chorégraphique, la marche comme déambulation est une forme gestuelle qui donne par ses caractéristiques rythmiques (le rythme des pas, l'énergie développée dans le déplacement) et son caractère de relâchement ou de maintien du corps dans l'espace, l'apparence d'une écriture. Marcel Mauss dans *Sociologie et Anthropologie*, relate des observations d'E. Best sur les différents types de marche chez les femmes Maories. Mais sans même être sociologue ou anthropologue, toute observation même fluctuante des corps marchants - dans les métropoles - nous montrent la part culturelle du maintien corporel (et à titre d'exemple artistique, Bruce Nauman, dans ses nombreuses expérimentations, nous aura montré toute la part culturelle,

²³ *Peripatein* désigne à la fois la marche comme "action de se promener" et "converser", "dialoguer en marchant"

²⁴ "En fait, l'intérêt porté par le promeneur à la nature devrait être d'ordre esthétique. Seule la considération esthétique de la nature permet le libre jeu des forces de l'âme". Karl Gottlob Schelle, *L'Art De Se Promener*, Paris, Rivages Poche / Petite Bibliothèque, 1996.

²⁵ Cité par Frédéric Cros dans son ouvrage *Marcher, une Philosophie*, Paris, Carnets Nord, 2009, Husserl écrit "notre corps nous sert de compréhension de l'ici. Nous vivons l'ici par le maintenant. La marche permet d'avoir un ici permanent à travers une série de «là-bas ». Marcher permet l'instantanéité du moi dans une diversité de lieux".

fabriquée, conceptuelle de la marche²⁶). C'est pourquoi je formule ici une piste d'investigation qui pourrait être utilement poursuivie dans une réflexion ultérieure sur le type d'écriture que ma marche produit. Car, et même si l'on avait envisagé la question du *piétinement* sous un aspect plus spéculatif dans une analyse produite ci-avant, c'est peut-être aussi sous cette forme, qu'il faut qualifier le type de marche que j'utilise dans ma démarche : une errance sur place, un aller-retour vagabond, un court-circuit nomade.

Il faut envisager aussi, dans les questions liées à la marche, les notions de destination, de chemin et celles de morphologie du terrain, du territoire, de l'ère car cela permet de mieux comprendre la relation entre la géomorphologie et le corps, la fusion ou confusion entre le *geo* et l'*anthropo*. J'ai déjà à deux reprises traité de la question de l'espace et esquissé très brièvement la question du "pays" en abordant la notion de distance. On a compris que, dans ma pratique de la marche, celle-ci se concentre sur la recherche d'une relation sensorielle et signifiante du corps à l'espace alentour par la forme de l'errance, par la divagation²⁷, et cherche à atteindre une sensation de "dépaysement" soit une perte de repère, une désorientation, un déboussolement. De nombreuses pistes pourraient être ici suivies afin de mettre à jour les qualités de l'errance comme élément déterminant d'une pratique mais c'est la relation spécifique de l'errance avec la question du pays, de la région, de la zone, par opposition au chemin, à la sente, à la voie que je souhaite approfondir.

On veut donc éviter une certaine *rhétorique cheminatoire* définie par Jean François Augoyard²⁸ car elle est l'organisation orientée d'un langage du corps plutôt que - comme je le conçois - le babillage d'une langue physique et psychique qui se forme, qui s'exerce sur elle-même et pour elle-même. En somme, on veut profiter pleinement des qualités de l'errance pour sortir des chemins battus c'est à dire distinguer la poursuite d'un chemin de l'ouverture d'une piste : la poursuite nécessite un tracé tandis que l'ouverture est, elle-même, une "graphie" en cours. C'est pourquoi le chemin vient toujours en second, poursuivant l'empreinte laissée

²⁶ Bruce Nauman, *Slow Angle Walk (Beckett Walk)*, 1968 ou encore *Walking in a Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*, 1967-68.

²⁷ Le mot *divagation* me paraît le plus propre à qualifier le mode opératoire de ma *démarche de la marche* si on s'attache à son étymologie latine *divagari* "errer çà et là".

²⁸ Jean François Augoyard, *Pas à pas*, Paris, Ed. A la Croisée, Coll. Ambiances Ambiance, 2010.

par l'ouverture. Je veux donc quitter ces chemins, synonymes de trajet, d'orientation, délaissés même "les chemins qui ne mènent nulle part" (qu'on me pardonne cet emprunt) car ils ont déjà pour qualité celle d'être des *chemins*.

L'ouverture, la divagation exploratoire me paraît plus juste pour décrire la mise en œuvre, la mise en mouvement de ce rapport inédit, créatif du corps à l'espace et inversement. C'est pourquoi, lorsque je "divague", je "déraille" (c'est à dire que je quitte le chemin tracé, je sors de la route) : je rentre donc dans un pays qui me dépayse, j'ouvre un territoire où le réel et l'imaginaire sont finalement une même donnée produite et reçue par mon corps. C'est dans ce rapport de proximité absolue avec le réel ou plus exactement dans ce mouvement où le réel se réalise pour la première fois, comme sensation, comme contact transitif tel qu'on l'a pu le définir précédemment, que la marche prend son sens le plus riche, celui de "déroute".

Hors des routes donc et de ses variantes (chemins, sente, passage...) est un espace, physique et psychique que l'on nomme désert. Il me serait trop long d'envisager toute l'abondance de sens de cette notion - et cela dépasserait de beaucoup le but de ce mémoire - mais il me semble néanmoins toutefois d'en éclairer quelques-uns de ses aspects et de leurs relations à ma pratique. Je vais éviter ici de développer le caractère biographique que j'entretiens avec le désert. Je souhaiterais seulement rapprocher la notion de désert de celles que j'ai investiguées précédemment, celle notamment du rapport corps/monde.

La source étymologique latine du mot désert est débordante de sens. Elle signifie d'abord l'*inculte*, c'est-à-dire l'absence d'homme (dans la pensée antique, la culture est le propre de l'homme, le reste n'est que vide et barbarie). Or cette absence humaine doit ici être considérée comme le constat d'un état tout juste antérieur à celui de la découverte. En somme, découvrir un désert, c'est se rendre compte que personne auparavant n'avait foulé ces non-lieux. Rien de plus²⁹. Il y a donc un aspect paradoxal dans la notion de désert qui me semble fertile pour décrire certains aspects de ma pratique. En effet, le désert est l'absence même de lieu en tant que tel. C'est en considérant le vide devant soi, l'inculte pur, vierge de tout passage qu'on le fonde, qu'on lui donne soudainement sa consistance, son existence

²⁹ On porte ici l'attention sur le fait que le *désert* n'a aucune connotation exotique dans notre acception mais bien seulement celle attachée à son étymologie.

comme lieu. Ainsi, sous nos pieds, il n'y a plus de désert. Le désert est toujours un pas devant soi.

Dans la pratique que je mets en œuvre, je recherche justement ce point de contact créateur entre le corps et le monde, ce rapport premier, instaurateur, celui qui définit à la fois le corps ET le monde dans un même instant. C'est pourquoi le désert, compris comme l'inculte, existe toujours comme potentiel, comme virtualité, comme un vide capable de prendre consistance mais qui reste cependant une pure abstraction tant qu'il n'a pas encore été éprouvé par l'expérience. C'est donc seul (la solitude est l'un des autres sens étymologique du mot désert), et conscient (ou "cultivé"), face au désert que *le corps formule le monde* (autrement dit, le monde n'existe pas sans le corps conscient qui l'instaure). Il y a donc, pour rejoindre l'intitulé de cette partie, une nécessaire relation entre corps (conscient) et le monde, au sens ou, seulement par le corps, le monde devient présent. Le monde présent, c'est donc le rapport non médiatisé du corps à l'espace, sa distance court-circuitée, son contact.

De très nombreux autres rapports auraient pu être envisagés ici. Il y en a une infinité. C'est que la marche est une découverte sans fin de sa propre richesse. On se résignera donc à *ne pas aller plus loin*, pour le moment, dans l'analyse de l'importance de la marche dans ma pratique. Les propos tenus ci-dessus sont avant tout exploratoires et ont eu pour but de mettre au jour certaines caractéristiques que la marche apporte à ma pratique ; de préciser l'importance qu'elle entretient dans le rapport de l'homme au monde et d'explicitier l'une des formes de sensibilité qu'elle permet d'engager. On aurait pu continuer notre recherche en travaillant la relation de la marche à la méditation, souvent évoquée par les philosophes européens mais aussi par les philosophies et religions orientales et qui n'est pas absente de mon travail. Cet aspect méditatif sera évoqué dans la suite de ce mémoire, non plus en liaison avec la pratique de la marche (même si il y est totalement relié) mais dans son rapport aux questions de l'image, de regard, de la vue et plus généralement à la question de la *vision* et de son accointance avec la *sidération* et la compréhension comprise comme *considération*.

III - Regarder-voir, de l'aveuglement à l'hallucination

J'ai évoqué dans l'analyse précédente la place de la marche dans ma pratique artistique. L'autre élément constitutif de ma pratique est la photographie. Celle-ci partage avec la première la place de fondement, de pilier, de constituant mais elle est aussi - et c'est par cet angle qu'on l'aborde - son résultat visible.

Il va donc être question dans les paragraphes à venir de la photographie, tant comme dispositif mécanique de captation photonique que comme logique de mise en ordre du visible ou encore : comment la photographie donne à voir mais aussi comment elle donne à penser ce qu'il y a à voir. Cela établit deux régimes : le régime du *Regarder* et le régime du *Voir*. Et cela permet de formuler la question suivante : qu'est-ce que la photographie voit et qu'est-ce qu'elle regarde ? On peut aussi et surtout se demander ce que regarde la photographie lorsqu'elle voit (mais voit-elle seulement ? - on pense ici à *l'aveuglement*) et si elle voit (et *ce* qu'elle voit) lorsqu'elle regarde - on pense là à *l'hallucination*. Ces questionnements ne sont pas de simples jeux de mots ou des tournures maniérées : si je les formule, c'est qu'elles animent intimement mes recherches et qu'elles interrogent et permettent d'affiner ma démarche artistique. La réflexion qui s'engage ne prétend pourtant apporter aucune réponse positive, ferme ou autoritaire. Elle permet seulement d'aborder cette problématique dans le cadre et sous les angles développés par ma pratique. Autrement dit, c'est la pluralité des vues que j'apporterai sur ces rapports entre *Regarder* et *Voir* qui permettra de mieux comprendre les enjeux de la *vision photographique* dans mon travail et de comprendre comment la spécificité de celle-ci (la vision photographique) nourrit ma démarche globale. On abordera, comme déjà énoncé plus haut, les questions relatives à la *sidération* que je rapporte au régime du *Voir* et de la *considération* qui appartient - ce me semble - à celui du *Regarder*. On questionnera aussi comme on vient de l'évoquer *l'aveuglement* et *l'hallucination* parce que ces termes "travaillent" dans ma pratique et forment un jeu constant de forces en conflit. On verra donc que c'est cette oscillation permanente, cette tension irrésolue entre le *focus* et le *strabus* qui permet de concevoir un couple,

un *Regarder-Voir*, qui est à la fois une *vision double* et une *vision duelle*. Ce *Regarder-Voir* - vision en permanence instable, inconciliable, oscillante et transitive - rejoue avec la photographie la tension que nous avons analysée dans la marche entre le corps et le monde. C'est cette même tension qui apparaît sur le verre dépoli de mes appareils photo lors de longues pauses (poses) dans le cours silencieux de mes déambulations. C'est elle aussi qui s'écrit sur la surface sensible de mes pellicules, hésitante, incertaine, s'hasardant sur la gamme des blancs, des gris et des noirs comme dans un jour de cave. C'est elle encore qui apparaît, au creux d'un bac en plastique ou au fond d'un laboratoire, sur le lit d'un papier blanc. Si l'objectif semble bien audacieux de vouloir expliciter cette tension trouble et sensible entre *Voir* et *Regarder*, il restera néanmoins contenu - on l'a dit - dans les limites de l'analyse de ma pratique. Le champ est donc restreint !

Ces relations entre regard, vue, sidération, aveuglement, considération, hallucination... dans ma pratique sont en construction ; elles restent incertaines : je les travaille tout en les découvrant. On énoncera seulement des pistes de réflexion, des intuitions qu'il faudra affiner, dans une pratique critique à venir, plus riche et plus profonde.

Point de vue sur l'œil photographique

Je propose de relier les considérations produites plus haut sur la marche aux questions que je vais aborder maintenant sur la vision par un détour exotique, oriental. Dans l'exercice bouddhiste, on propose aux pratiquants de se rendre "présents au monde" par la marche méditative. L'une des méthodes les plus populaires, les plus pratiquées est la méthode *Vipassana Bhavana*, soit littéralement "Vision Supérieure" ou "Pénétrante" (en Sanskrit), dont le principe repose sur l'attention, la concentration sur la réalité lors de la marche méditative. C'est sur ce rapport entre marche et "vision supérieure" ou "pénétrante" que je souhaite débiter l'analyse des questions relatives au *Regarder-Voir* car il me semble pertinent de rappeler que la problématique de la vision consiste généralement à convoquer la faculté de concentration. Nous sommes donc loin des performances oculaires, des quantités de cônes, de bâtonnets ou des troubles de la cataracte. Ou autrement dit, la vision n'a que peu à voir avec la vue mais beaucoup plus avec la

conscience de voir. De même la photographie - à mon avis - n'a que peu à voir avec les questions de performance de captation mais bien à voir avec la pertinence de l'intention, la "pénétration" du visible que l'appareil permet : un *percevoir* qui est aussi et surtout un *percer-voir*. On ne s'attardera pas ici sur la sensibilité des pellicules ou sur la qualité plus ou moins cristalline d'une lentille. Ces questions sont d'ordre purement technique. Elles sont importantes parce que le résultat plastique en dépend mais elles viennent "en second" : c'est une question de "cuisine", d'ingrédients. On veut ici questionner le *Regarder* et le *Voir*, comme manière d'être sensible, comme forme de la sensibilité ou plus exactement comme *forme conceptuelle de la sensibilité*.

Si la distinction entre *Regarder* et *Voir* peut évidemment venir d'une réflexion conceptuelle, d'une analyse des termes et de ce qui les sous-tend, c'est en praticien je l'ai produite³⁰. C'est la distance physique - imposée au photographe - entre ses yeux (et non plus *son* œil) et la plaque de verre dépolie qui redonne - à l'envers - ce que l'objectif reçoit - à l'endroit - qui produit et diffuse cette sensation devenant au fur et à mesure une idée ferme, une conviction que l'on interroge : qu'est ce que voir et regarder *avec* ou *depuis* un appareil photographique ? C'est parce qu'il y a dans toutes ces opérations de prise de vue une véritable abolition de cette continuité entre l'œil du photographe et l'appareil photographique (cette fusion-identification qui fut si forte, créée par les constructeurs d'appareils à partir d'une certaine idéologie sur la photographie développée par les photographes selon laquelle ce qui est vu (par l'œil) est ce qui est vrai (et véritablement rendu par l'appareil)³¹) - que la distinction se produit : c'est lorsque l'on a pincé, poussé et déplié le petit capot protégeant le verre dépoli d'un appareil moyen format et que les yeux plongent sur la vitre que... l'on ne comprend pas bien ce qu'il s'y passe. Qu'est-ce que l'on voit, ou plutôt, qu'est-ce que l'on y voit ? L'appareil voit "bien", lui, à n'en pas douter (ou pas trop). Nos yeux aussi. Ce n'est donc pas un problème de vue mais bien de regard :

³⁰ On pourrait reprendre à F. Nietzsche cette phrase dans le *Gai Savoir* : "Nous ne sommes pas de ceux qui ne pensent qu'au milieu des livres et dont l'idée attend pour naître des stimuli des pages; notre ethos est de penser à l'air libre (...) là où les chemins se font méditatifs". Pour ma part, c'est donc loin des livres, et en dehors des chemins que cette intuition est née mais elle n'a véritablement pris sens qu' en m'éloignant des appareils reflex numériques et argentiques 24x36 pour n'utiliser ensuite que des appareils moyen-format 6x6 et reflex moyen format 6x7.

³¹ Ces quelques slogans publicitaires montrent cette confusion, ou cette fusion, entre l'œil du photographe et l'appareil : "Difficile de dire à quel moment l'appareil n'est plus qu'un prolongement de vous-même" (Publicité pour un objectif Minolta 53 mm SLR) ou encore "*Vous êtes l'appareil et l'appareil, c'est vous*" (Publicité Minolta - 1976).

c'est à nous de *regarder* et de remettre à l'endroit ce monde à l'envers et du mauvais côté. Toutes ces opérations (le haut en bas, la droite à gauche...) et ces centimètres qui séparent les yeux de ce qu'il y a à voir, sur le verre, permettent de sentir, physiquement, physiologiquement, que l'image est mobile, frivole, "byzantine". Une apparition, un "im-matériau". Et qu'un simple jeu de miroir permet de mettre le monde à l'envers, à moins que ce ne soit l'inverse...

J'ai toujours été amusé de savoir que mes yeux voyaient à l'envers et que mon cortex remettait le tout à l'endroit. Quel travail ! Mais à l'endroit de quoi ? Le doute s'installe, amusé de lui-même. Toutefois, quelque chose s'est passé : on a expérimenté que *Voir* n'est pas *Regarder*, et que si l'appareil photographique voit, nous regardons via sa vue. Nonobstant, sa vue étant définie par le système de représentation que nous lui avons attribué, que voyons-nous dans sa vue ? Un regard sur notre façon de regarder ? Le doute augmente, s'épaissit. Il s'égayé aussi. Dans tous les cas, cette interrogation prend la forme d'un commentaire sur le "discours" (au sens foucauldien) et c'est cette *interrogation sur ce commentaire sur le discours* que l'on investigate ici.

Le "discours" - donc - n'est pas si transparent que cela, sinon, nous ne le verrions pas. On pourrait même dire qu'il n'y a que les mauvais photographes qui ont vu "à travers" le discours de leurs appareils. Les honnêtes et les bons photographes ont vu "avec" leurs appareils, ou plutôt, ils ont seulement regardé. On pourrait ainsi conclure que *regarder, c'est comprendre ce que l'on voit*.

Sidération et considération

Le problème revient, entier. On aura compris que ma pratique cherche justement à abolir ce regard, cette compréhension. Elle cherche à se déprendre du savoir savant porté sur le monde, à aller au plus près, au contact de celui-ci, à sa sensation. Elle sent que cette distance - fabriquée, conceptuelle - nous le rend étranger. Nonobstant, elle a aussi conscience que ce contact est impossible et que le corps n'est au monde que parce qu'il le reçoit, il le conçoit comme *monde*. En somme, ma pratique élabore une contradiction d'une part en constatant qu'elle ne *verra jamais ce qu'elle regarde* et d'autre part en tentant paradoxalement d'*affiner l'acuité de son regard pour recouvrer la vue*.

C'est donc cette impossibilité du regard voyant, ce regard qui perdrait la vue pour pouvoir (re)voir que je développe. Je formule cette tension sous la tutelle de deux termes qui me paraissent décrire au mieux la situation mise en place et préciser les relations entre *Regarder* et *Voir* qui peuvent encore paraître floues. La *sidération* est le premier terme. J'ai annoncé plus haut qu'il me semble que la *sidération* est de l'ordre du *Voir*. La *considération* est le second terme, et je l'ai rapprochée du régime du *Regard*. La raison pour laquelle je convoque ces deux termes tient en ce qu'ils me paraissent puissamment chargés de sens et qu'ils permettent de donner de la consistance aux deux régimes mis en opposition.

La sidération (lat. *sideratio*) est étymologiquement l'action funeste des astres ou l'influence que ceux-ci ont sur le comportement d'une personne. Si nous avons perdu, au cours des siècles, le sentiment de leur empire, je veux conserver du sens originel de la *sidération* le prestige des astres, leurs effets, parce que ceux-ci vont me permettre de relier la luminosité stellaire à la photographie - comprise comme héliographie - qui est, faut-il le rappeler, un dispositif assez rudimentaire de captation photonique de la lumière solaire (donc astrale). Je mets donc le terme *sidération* - dont la racine lexicale est, on l'aura compris, l'astre (lat. *sidus*, "corps céleste") - en regard du terme *considération* (lat. *consideratio*) - qui partage cette même racine et qui consiste à la fois à produire un "*examen attentif par les yeux, par la pensée*" (un *Regard*, donc) mais aussi à prendre ensemble - à comprendre donc - les astres c'est-à-dire à *lire le sens du monde par l'étude du Ciel*. Sidérer, considérer, voir et regarder, percevoir le monde et comprendre le monde, tous ces termes rassemblés sous l'égide d'une poétique stellaire et d'une "stratégie de la discorde" - parce qu'ils s'opposent - voilà en quelques mots esquissée la carte de notre pensée photographique.

Revenons à la sidération. En psychiatrie le symptôme de la *sidération* est défini comme tel :

*"État de stupeur émotive dans lequel le sujet, figé, inerte, donne l'impression d'une perte de connaissance ou réalise un aspect catatonique par son importante rigidité [...] Pendant l'événement traumatique, le corps réagit : c'est la réaction très courte d'immobilité ou « freezing » du système parasympathique (sidération cognitive, affective et motrice) "*³².

³² *Dictionnaire de la Psychiatrie*, Paris, éditions du CILF, 2000.

En médecine, elle est décrite comme une "*suspension brusque des fonctions vitales (respiration et circulation) par électrocution, action de la foudre, embolie, hémorragie cérébrale, etc.*". Bref, on modélisera la *sidération* comme une forme de tumulte de la perception où l'efficacité du stimulus est démultipliée jusqu'à sa saturation, au point d'atteindre alors la limite du régime du *Voir* et de se réfugier dans la frange conceptuelle de *l'aveuglement* : le stimulus n'est plus vraiment lui-même mais, en quelque sorte, lui-même à la "puissance dix"³³. Ainsi, si j'ai pu avancer que la *sidération* participait au régime du *Voir*, c'est véritablement sous sa forme paroxystique d'*aveuglement* qu'il faut l'envisager. La *sidération* et *l'aveuglement* ont été rapprochés de ce régime parce qu'ils partagent des concordances signifiantes multiples - influence des astres, insolation, coup de foudre, lumière, illumination, suspension, flash, perte de vue - et que, reliées à l'évocation du martyr de Régulus³⁴, j'ai pensé ces rapports sous la figure d'un percept paroxystique. La *sidération* serait alors à considérer comme un *percept égaré* du *Voir*, c'est-à-dire un ensemble cohérent de stimuli qui, parce que cet ensemble est trop excité, trop intense, se perd au lieu de s'orienter vers une signification. C'est le sens que donne Freud à la *Verblüffung* (stupéfaction) dans son analyse sur les mots d'esprit ³⁵. En effet, on assiste, dans la *sidération*, à une suspension de la chaîne signifiante, à un égarement du percept qui ne peut donc plus être utilisé pour produire de la connaissance, qui ne peut plus convenir au concept présent.

Cette *sidération* - cet effarement, cet *aveuglement* - traduite sous la forme d'un égarement est utile pour construire l'idée que je me fais du *Voir*. On sait que je cherche, dans ma pratique de la marche et, ici, dans celle de la photographie, à construire les conditions d'une désorientation. Or la *sidération* comme arrêt d'un mouvement, "déraillement" et perte de repère, *l'aveuglement* comme aboutissement du *Voir*, me semblent des notions pertinentes pour déterminer les lisières d'un territoire incertain, les confins d'une zone de transit entre le corps et le monde. De la même manière c'est, je crois, le sentiment que l'on éprouve lorsque - j'en parlais

³³ http://fr.wikipedia.org/wiki/Puissance_d%27un_nombre#Puissances_de_dix

³⁴ Régulus est à la fois une étoile (l'une des plus brillantes du ciel nocturne) et un commandant Romain torturé par les Carthaginois et dont le martyr a été d'avoir eu les paupières découpées avant d'être exposé, corps entier, face au soleil. W. Turner en aura fait une toile étonnante (*Regulus*, 1828/1837), inspirée des peintures de Claude Gellée dit *Le Lorrain*.

³⁵ S. Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1992

plus haut - l'image se forme sur le verre dépoli de l'appareil et que le monde a soudainement perdu son sens. Il y a un véritable effarement, une sidération, une désorientation due à l'image, qui, à ce moment précis, n'est qu'un percept égaré. Enfin - j'en parlais dans la seconde partie de ce mémoire - c'est cette même sensation de désorientation, de perte de repère qui est ressentie lors des "divagations", lorsque, à force de déambulations - même dans une toute petite zone - le sentiment d'être "sorti de route", provoque cette sensation d'être perdu et paradoxalement présent au monde plutôt que distant ou observateur de celui-ci. Il y a encore, dans la *sidération*, cette relation au "cosmique", la sensation d'une perte de soi dans une sorte d'infini où l'on constate la présence des choses mais où les relations manquent (pour reprendre la notion de *sidus* : comme si les étoiles n'étaient plus organisées en constellations mais là pour elles-mêmes, insensées, illisibles). C'est donc un état fugace et saisissant, excessif et effarant qui caractérise la *sidération*. En photographie, c'est ce moment où l'image est à la limite du *Voir*, aveuglante ou aveuglée, c'est son état de percept "pendant la durée du flash", invisible c'est-à-dire *excessivement* visible, en quelque sorte.

Dès lors, que devient ce percept égaré ? Qu'arrive-t-il après la *sidération* ? Qu'advient-il au *Voir* dès lors qu'il est aveugle ? Là encore, c'est peut-être à l'analyse que Freud produit sur les mots d'esprit que nous pouvons nous référer. Il invoque l'*Erleuchtung* (inspiration) comme le moment advenant après la *Verblüffung* (stupéfaction). En soi, ce n'est pas un moment du recollement d'un sens temporairement égaré mais bien le moment où un sens nouveau se crée, de lui-même et par lui-même, pour lui-même peut-être aussi. On empruntera à Paul Ricœur dans son analyse sur la "métaphore vive"³⁶ le terme "d'étincelle de sens" que crée la métaphore parce qu'elle a (la métaphore vive) cette capacité de ne pas se résoudre, de conserver une "contrariété" entre les termes qui maintient la tension en jeu. La métaphore vive, comme l'*Erleuchtung* est la manifestation d'une nouvelle couche de sens, d'un "inouï" ou d'un in-vu, dans tous les cas d'un "inusité" (pour reprendre le mot de P. Ricœur) qui ne s'use pas lui-même, qui se recrée tant qu'il est vif ou vivant, tant que les termes en contradiction restent contrariés.

Doit-on alors comprendre ce mouvement comme un retour dans le régime du *Voir* ou déjà dans celui du *Regarder*, dans une forme de *considération*, cette fois-ci

³⁶ P. Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1997.

postérieure, consécutive à la *sidération*. Le *Regarder* donne-t-il forme, est-il un don de sens, une réorganisation conceptualisée du monde perçu ? Mon sentiment est que la continuité de la *sidération*, la post-apoplexie du *Voir*, revient simultanément dans les deux régimes. En effet, si le percept égaré l'est "à perpétuité", il prend ou développe, après sa phase entéléchique, paroxystique, non seulement sa consistance en tant que percept mais aussi - et dans le même moment - son sens inusité. Le même percept trouve donc deux valeurs : lorsqu'il est égaré, dans la *sidération*, et parce qu'il est un ensemble de stimuli élevés à la puissance dix, il perd son immanence, son "poids" de sensation. Dans un retour dans le régime du *Voir*, le percept perd de son énergie, subit l'entropie, découvre sa qualité "sensationnelle" et commence, dans le même moment, à faire sens (régime du *Regarder*). La photographie nous vient en aide pour imaginer notre propos : après le "flash" aveuglant (par analogie donc, moment où la perception est dans sa phase de *sidération*), on retrouve la sensation de voir (par analogie, moment où la perception trouve ou retrouve sa consistance de percept). De la même manière, et par analogie encore, une autre phase du travail photographique peut être ici convoquée : lorsque, dans l'obscurité d'un laboratoire et après avoir exposé le papier photosensible à l'aveuglante lumière de l'agrandisseur, on la plonge dans le révélateur, l'image latente, réelle mais invisible, "l'image blanche" découvre sa matière, s'incarne, s'étoffe de gris et de noir. Il y a donc - je pense - après la *sidération*, un retour dans le régime du *Voir*. Les notions de *sidération* et d'*aveuglement* nous ont permis d'en définir ses limites et son mouvement.

Nous avons avancé aussi qu'à la *sidération* succédait la *considération*, décrite comme l'autre extrémité - mais dans le régime du *Regarder* cette fois-ci - qui permet de circonscrire la "zone de transit" dans laquelle ma pratique prend place. La *considération*, on l'a vu, est "un examen attentif par les yeux, par la pensée" qui implique la distance, l'examen, l'observation de la chose. Elle convoque le regard et la pensée mais il faut ici comprendre que le regard est, à cet instant, déjà lui-même une pensée. On retrouve ici ce que nous évoquions plus haut sur la forme du discours. Le regard se décrit alors comme une organisation conceptuelle de la perception avant même que le percept ne soit reçu. Il n'est pas de l'ordre des fonctions perceptives mais de celui des fonctions cognitives. Le regard n'est que le contenant du percept potentiel, c'est-à-dire, en l'absence de celui-ci, une certaine

forme vide, une logique sans objet. Il y a là une véritable opposition donc, entre le surplus de sensation de la *sidération* et le vide sensoriel de la *considération*. Mais il y a surtout une nouvelle forme d'*aveuglement* dans la *considération* qui consiste - cette fois-ci - en une absence de stimulus : la *considération* serait alors une *aperception*, une autre forme d'*aveuglement* comprise, là, dans le sens de *cécité*.

Pour mieux interroger ma pratique, en comprendre le sens, il me faut alors questionner cette *considération*, cet regard aperceptif c'est-à-dire structurellement conceptuel. Car, pour autant qu'elle ne porte pas le visible (elle est un *examen attentif*, extérieure au visible), la *considération* lui donnerait une forme si celui-ci venait à se manifester sous l'*informe* d'un percept. On ne pourra détailler toute la logique, le discours que l'appareil photographique tient sur le visible mais ce qui est recherché, ici, c'est bien le rapprochement du sens de la *considération* - compris dans l'un de ses sens originaux comme discours sur le cosmos et comme message du cosmos adressé à l'observateur conscient - au sens de la *considération* compris comme égard, estime, bienveillance, "veillance" ou attention portée au visible sous-entendue comme forme contenant, "accueillante" du visible ; forme "formante" de l'*informe* perceptif.

En d'autres termes, plus clairs peut-être, c'est de la *considération* comme logique donnée au visible par l'appareil photographique, et donc l'organisation que cet outil impose à la sensation, que nous souhaitons examiner.

On ne reviendra pas sur cette évidence selon laquelle le dispositif photographique n'est jamais transparent au réel, qu'il est toujours sa mise en forme. Cette évidence est si forte qu'il serait pénible d'en redonner les raisons. La question qui se pose est bien plutôt celle de comprendre pourquoi je fais le choix d'un outil qui transforme et déforme la perception alors que ma démarche tente, à l'opposé, d'aller au contact "sensoriel" du monde environnant, d'en donner sa saveur. La question pourrait aussi se poser d'une autre manière : qu'est-ce qui dans la logique photographique, dans les opérations, les manipulations auxquelles elle procède pour donner une forme au sensible - pour le rendre compréhensible - me permet de me rapprocher de la sensation - du préhensible justement ? Autrement dit, qu'est-ce qui me permet d'espérer, au moyen de la photographie, de former une "*sidération comprise*", c'est-à-dire le constat d'un "*Regarder-Voir*" ?

C'est à la lecture de la *Leçon de Photographie* de Stephen Shore qu'on peut ici se référer³⁷. En des mots d'artiste, peut-être parfois confus mais riches de sens, Stephen Shore détaille chaque caractéristique de l'objet photographique (nature de l'image photographique, papier, couleurs, valeurs de gris, style...) et les opérations dans l'acte photographique qui déploient la logique, le discours du dispositif photographique. Il les énonce, entre autre, en ces termes : "[la photographie] impose un ordre à la scène, simplifie le fouillis en lui donnant sa structure, [...]impose cet ordre en choisissant un point de vue, un cadrage, un temps d'exposition et une mise au point"³⁸. Sont données ici les grandes lignes du discours photographique, les opérations dont le dispositif procède pour redonner le réel depuis son "point de vue", où l'on entend ici par "point de vue" le "pas de vue", l'antithèse du *Voir*, autrement dit le Regard, cette vision spécifique - "bornée"³⁹ - du réel ordonné en une image singulière.

La lecture de cette "Leçon" fut particulièrement stimulante et m'a permis de reconsidérer l'outil photographique et son utilisation dans ma pratique. C'est peut-être, comme avec la volonté de marcher à *contre-sens* explicitée dans ce mémoire, la même volonté que j'ai mis au service de la perturbation de cette leçon. Je suis un bien mauvais élève. En effet, en reprenant les grands ordres du discours photographique énoncés par Stephen Shore (point de vue, cadrage, temps, mise au point), on s'aperçoit que, dans mes photographies :

a - je travaille à éviter tout point de vue, notamment en cherchant à soustraire les lignes fuyantes, les horizons, tout indice qui permettrait de localiser la prise de vue, de recomposer l'espace alentour, de comprendre la scène. Je veux que l'image photographique élude les éléments qui permettraient facilement de "s'y retrouver". Je veux perdre plutôt qu'orienter (je l'ai souvent dit).

b - je cadre "à la lisière" du microcosme ou du macrocosme afin d'éviter les effets trop faciles d'organisation, de composition autour d'un "sujet". J'évite donc de tamiser, de choisir, de "simplifier le fouillis" du monde, tel que le propose Stephen Shore. Au contraire, je me détourne de la notion de cadre, de champ, de hors-champ, en choisissant de n'observer que "ce qui apparaît", sans sélection positive véritable,

³⁷ S. Shore, *Leçon De Photographie, la nature des photographies*, Paris, Ed. Phaidon, 2007.

³⁸ Ibid, p.37

³⁹ au sens des bornes du temps, du cadre, de la planéité de l'image et de la plage de netteté utilisée pour rendre le réel.

pour que la photographie ne soit pas le tamis du visible mais, mathématiquement, son "exposant" (voir à la puissance...).

c - j'évite que le temps apparaisse comme une donnée lisible dans l'image. Pour reprendre les mots de John Szarkowski dans *The Photographer's Eye*, la photographie montre la "quantité discrète du temps". Je privilégie, pour ma part, de ne pas dévoiler, de ne pas mettre à jour cette "quantité discrète" mais bien d'en ignorer sa présence. Contre l'instant, la durée, le temps, je veux obtenir un temps indifférent, aboli, désubstantivé.

d - je porte un intérêt considérable à la mise au point parce que celle-ci me permet de déjouer le discours du *focus* (et donc de la *considération*) en en prenant le contre-pied. J'ai énoncé dans le second point de cette liste que je ne recherchais pas à "simplifier le fouillis" du monde mais bien plutôt à le rendre dans sa pesanteur chaotique. C'est la raison pour laquelle je veux être détaché du sujet photographié et que je m'abstiens de le cadrer trop "positivement", trop lisiblement. Pour renforcer ce détachement, je choisis souvent une courte plage de netteté (une faible profondeur de champ), qui me permet de faire le point sur le vide, l'absent, le rien. Ce *focus* fait sur l'égal, l'anodin, le neutre me permet de redonner de l'épaisseur au "fouillis" du monde ambiant, d'augmenter le *strabus*, le flou du réel "entier" dans sa cohue indivise.

e - j'ajoute à ces quatre contre-pieds la question du format du tirage : il oscille entre le double et le décuple (ou plus encore) de la dimension de l'objet photographié. L'intérêt de cet "agrandissement" tient entre autre dans la déréalisation du représenté, non pas pour le "regarder de plus près", mais pour le voir autrement.

g- je choisis le plus fréquemment des pellicules à faible sensibilité (25, 50 et 100 ISO⁴⁰) afin d'obtenir le grain le plus faible possible, d'utiliser au maximum "l'effet de réalité" que propose la photographie. Cette qualité de définition rentre en contradiction paradoxale avec les autres aspects que je travaille énoncés ci-dessus, (puisque je ne cherche pas à *définir* ou *décrire* mais à *dire*, au sens poétique du terme). C'est là l'intérêt de ce paradoxe dans lequel la qualité de définition m'aide à rendre le représenté moins certain, conceptuellement moins net, cognitivement plus

⁴⁰ Si l'on doit parler de technique et de matériel ici, ce sont des pellicules Rollei RPX25 ou Efke R25, Ilford PanF Plus 50 et 100 ISO.

"flou" et donc plus *réel*⁴¹. De surcroît, la faible sensibilité me permet surtout d'utiliser des temps de pose très longs, ce qui convient à ma volonté de ne pas "couper" dans le continuum temporel mais bien de m'inscrire dans son flux.

h- les optiques avec lesquelles je travaille sont, comme on l'entend souvent, "proche de la réalité". On dit encore que l'optique en 50mm pour les appareils reflex 24x36 serait celle qui "déformerait" le moins la réalité - amusante conception bien sûr - ou qui se rapprocherait le plus de la courbure de l'appareil optique humain. En moyen format, ce "50mm" est un "75mm" (pour les 6x6) et un "90mm" pour le 6x7. J'utilise à la fois des optiques d'une superbe qualité (Mamiya Sekor C 1:3.8-1:32) pour l'excellent "piqué" qui peut être obtenu ou bien des "culs de bouteilles" aux aberrations multiples qui donnent à l'image un flou et une mollesse infinie : j'ai choisi ces optiques exécrables parce qu'elles conviennent parfaitement à ma démarche : elles donnent de la "chair" à l'image, une épaisseur, un poids tandis que les premières (optiques) sont plus "chirurgicales", très lumineuses mais tout aussi nécessaires à ma problématique artistique, lorsque je recherche une saturation par surdétermination optique.

Je viens donc de former, de formuler, une courte liste pour une utilisation contre-photographique de la photographie, au sens de la pratique dominante qui, elle, isole les sujets (pas de *punctum* dans mes photographies), des instants (c'est, pour moi, une pétrification de la vie), propose des points de vue (ce sont des égocentrismes) et des champs (réduction de l'espace à un "cadre"). Je m'attache donc à déjouer le discours de l'appareil et les "bons usages"⁴² qui y sont attachés pour proposer mes "manières", qui ne se veulent pas une grammaire, une formule, une technique photographique mais seulement une "façon de dire", de "mésuser" de l'outil pour mettre en évidence ma démarche artistique.

Qu'en conclure ? Peut-être une évidence : le régime du *Voir* est un régime intenable, incapable de *former* une image et que son point paroxystique est l'*aveuglement*, effet de la *sidération*. D'autre part, le régime du *Regard* est celui de

⁴¹ "La nature comporte une suite de rondeurs qui s'enveloppent les unes dans les autres. Rigoureusement parlant, le dessin n'existe pas ! Ne riez pas, jeune homme ! Quoique singulier que vous paraisse ce mot, vous en comprendrez quelque jour les raisons. La ligne est le moyen par lequel l'homme se rend compte de l'effet de la lumière sur les objets ; mais il n'y a pas de lignes dans la nature où tout est plein : c'est en modelant qu'on dessine, c'est-à-dire qu'on détache les choses du milieu où elles sont." H de Balzac, *Le Chef d'œuvre inconnu*, Paris, Primento, 2012.

⁴² *Du Bon Usage De La Photographie, une anthologie de textes choisis et présentés par Michel Frizot et Françoise Ducros*, Paris, CNP, coll. Photo Poche, 1987.

l'absence, du vide perceptif, de la *considération* comme contenant évidé de contenu. C'est là un autre type d'aveuglement que j'ai rapproché de la *cécité*. Dans les deux cas, on aura distingué que les facultés perceptives appartiennent au régime du *Voir* et les facultés cognitives sont elles attachées au régime du *Regarder*. On aura surtout compris que ma démarche se heurte à l'un et à l'autre, se tient, instable et en court-circuit, entre les deux polarités ; qu'elle ne peut être une *sidération* (parce qu'il y a, au bout de la chaîne, une image) et ne veut pas être une *considération* (parce que mes photographies se veulent en contact avec le réel). Il faut envisager alors un autre modèle de vision.

L'hallucination réaliste

Dans ce régime combinatoire et conflictuel du *Regarder-Voir*, après avoir considéré un certain nombre de modes possibles (*sidération*, *considération*, *aveuglement*, *cécité*) qui ont été envisagés comme les limites de l'un et de l'autre des deux régimes opposés, nous allons tenter d'investiguer la figure de l'hallucination comme modèle permettant de mieux qualifier ma démarche artistique. Là encore, l'effet de réalité que propose la photographie - son "réalisme" pour faire court - semble en contradiction avec l'acception communément admise à propos de l'hallucination. C'est pourquoi cette autre figure de la vision permettra, à l'analyse, de mettre sous un nouveau jour ma démarche car il me semble que les ressorts de l'hallucination permettent de caractériser autrement la vision et le rapport du corps au monde. En somme, mon hypothèse est que la vision "phénoménologique" est une hallucination, dans le sens dévoyé de l'hallucination baudelairienne. On verra ainsi dans les paragraphes qui vont suivre ce que pourrait être la forme d'une vision hallucinée (plutôt qu'hallucinante), proche de la *vision sidérée* sans l'être pour autant (car la première entretient un état de conscience du couple corps/monde différent de la seconde), et comment cette vision "hallucinée" corrobore et enrichie les propos que j'ai tenu jusqu'à présent sur la problématique du *Regarder-Voir*.

Je vais éviter ici de reprendre la question de la marche et de ses implications phénoménologiques mais c'est néanmoins à la figure de la marche méditative bouddhique (celle de la *Vision Pénétrante*), rapidement esquissée dans ce mémoire, que je veux me référer pour introduire l'analyse à venir. En effet, celle-ci ne se

propose pas d'être une réflexion (qui serait un *Regard*) ni une vue (qui serait un *Voir*), mais le dépassement de ces deux positions, une sorte de "participation" sous la forme d'une présence absolue au monde, qui n'est évidemment pas une distance, et pas non plus une adhérence mais bien plutôt une symbiose consciente entre le corps et le monde où les deux garderaient paradoxalement leurs qualités d'entités distinctes et seraient, au même moment, "en fusion" (plutôt que "fusionnées", ce qui implique un état stationnaire, acquis, résolu). S'il est délicat de proposer une description de cette "vision pénétrante", cet effort veut seulement distinguer ce que serait la "vision phénoménologique" par rapport à la "vision logique", dualiste, autrement dit cette vision mécanique où le *Regard* précède la perception, l'accueille, l'organise et lui donne son "sens"⁴³. On aura ainsi compris que le *Regard* - logique "mécanisée" apriorique de la perception - et la photographie entretiennent un rapport filial où celle-ci s'est longtemps proposée d'être l'outil de celui-là (la photographie rendrait le visible "tel quel", c'est-à-dire tel que nous *regardons* le monde ou plutôt tel que nous avons *conçu* notre façon de regarder le monde⁴⁴.

On ne reviendra pas, donc, sur la cécité du *Regard*, mais on se souviendra seulement que je recherche à contourner cette cécité, à me déprendre du *Regard* pour aller vers l'envers ou dans l'en dedans des choses - tout en sachant que le *Voir* est à la fois l'aboutissement et l'écueil de cette recherche puisque celui-ci rend l'image impossible (c'est le régime de son abolition, tel qu'explicité plus haut). C'est donc cet entre-deux qu'il s'agit d'atteindre, non sous la forme d'une conciliation ou d'une résignation à *ne pas regarder tout à fait* et à *ne pas voir complètement* mais bien plutôt en tentant de gagner le visible dans sa totalité, c'est-à-dire avec sa négativité, sa part d'invisibilité⁴⁵. C'est bien cette invisibilité du visible qui forme,

⁴³ "Je regarde et je crois voir, j'écoute et je crois entendre, je m'étudie et je crois lire dans le fond de mon cœur. Mais ce que je vois et ce que j'entends du monde extérieur, c'est simplement ce que mes sens en extraient pour éclairer ma conduite ; ce que je connais de moi-même, c'est ce qui affleure à la surface, ce qui prend part à l'action. Mes sens et ma conscience ne me livrent donc de la réalité qu'une simplification pratique. Dans la vision qu'ils me donnent des choses et de moi-même, les différences inutiles à l'homme sont effacées, les ressemblances utiles à l'homme sont accentuées, des routes me sont tracées à l'avance où mon action s'engagera". Henri Bergson, *Le Rire*, Paris, Payot, 2012.

⁴⁴ "La science manipule les choses et renonce à les habiter", M. Merleau-Ponty, *op.cit.*, p 9.

⁴⁵ "Nulle chose, nul côté de la chose ne se montre qu'en cachant activement les autres, en les dénonçant dans l'acte de les masquer. Voir, c'est par principe voir plus qu'on ne voit, c'est accéder à un être de latence. L'invisible est le relief et la profondeur du visible, et pas plus que lui le visible ne comporte de positivité pure." M. Merleau-Ponty, préface de *Signes* (2ème partie), 1960, p.29.

dans la pensée de Merleau-Ponty⁴⁶ à laquelle nous adhérons, la *visibilité*. C'est - dans nos termes sûrement moins justes - une vision complète ou entière qu'il propose et qui, pour nous, fait sens. Ainsi, la *visibilité* contient l'envers du visible, non comme un invisible en soi mais comme sa doublure, son autre face, un ineffable complétant la positivité première du visible. Je formule l'expression d'*image préservée* (Merleau-Ponty parle de *latence*) pour qualifier cet invisible qui est, en fait, un ineffable de l'image. Cette *image préservée*, cet ineffable forme alors - avec la visibilité tangible de l'image première - cette image pleine et entière que je nomme *vision* (Merleau-Ponty donnera, dans ses notes, ce sublime terme de *chair* pour qualifier, entre autre, cette visibilité indivise où l'en dedans et l'en dehors se traversent mutuellement).

Voilà donc intégrée la part d'invisibilité, de négativité constitutive du visible entier dans le régime du *Regarder-Voir*⁴⁷. C'est donc, on le comprend, cette part paradoxale du visible préservé, latent, silencieux, ineffable qui vient lui donner sa consistance, sa matière. Nous l'avions évoqué plus haut : l'invisible, le diaphane est *de facto* le support du visible ou encore la condition de possibilité du "visible visible". Je suis attaché à cette notion d'ineffable ou de *silence du visible* parce qu'il rejoint, par analogie, l'expérience silencieuse à laquelle je m'astreins lors de ma pratique : divaguant dans les "confins environnants", dans les friches et les ronces alentours, à la recherche de "je ne sais quoi" (autrement dit, d'une pure expérience esthétique), je porte une grande attention à écouter le bruit du silence qui entoure mon errance. Il faut bien ici comprendre - et cela rejoint la question de l'ineffable et du "fouillis" - que ce silence environnant est un bruit, ou plus exactement un bruissement au sens où le silence considéré comme bruit combat la lisibilité du signal. C'est donc le bruissement du monde qui entoure le corps dans l'expérience esthétique, ou, dit autrement, un brouillage du signal de la raison qui est ressenti par la conscience lorsque les sens se surdéterminent eux-mêmes et qu'ils l'emportent sur le discernement. C'est ce bruissement du monde que je nomme tout simplement *sensibilité esthétique* qui est au cœur de ma démarche⁴⁸. Tout est là, donc, partout présent, immédiat ou immédiatement à soi. Ainsi le *Regarder-Voir* serait ce mode

⁴⁶ M. Merleau-Ponty n'est évidemment pas le seul à traiter de l'invisible comme support du visible. On se reportera à la bibliographie pour obtenir d'autres références à ce sujet.

⁴⁷ A d'autres égards une analyse de l'ombre comme révélateur de la lumière aurait pu être produite. C'est dans cette logique du visible comme objet à deux faces, endroit et envers, que nous élaborons notre analyse.

⁴⁸ Ce bruissement du monde serait peut-être ce que Merleau-Ponty appelle "chair".

participatif, symbiotique du corps au monde et du monde au corps qui évalue sa propre réversibilité ou plus exactement, sa parfaite porosité. *Quid* alors de la limite, de l'interne et de l'externe, de la relation corps/monde si la sensibilité portée ici à ses extrêmes abolit les capacités distinctives de soi au monde, autrement dit de la conscience ? Ne serions-nous pas tout simplement en train "d'halluciner" ? Peut-être faudrait-il alors définir ce terme d'hallucination ou du moins en comprendre certains de ses traits. Lisons Baudelaire.

«Les hallucinations commencent. Les objets extérieurs prennent des apparences monstrueuses. Ils se révèlent à vous sous des formes inconnues jusque-là. Puis ils se déforment, se transforment, et enfin ils entrent dans votre être, ou bien vous entrez en eux. Les équivoques les plus singulières, les transpositions d'idées les plus inexplicables ont lieu. Les sons ont une couleur, les couleurs ont une musique... Vous êtes assis et vous fumez ; vous croyez être assis dans votre pipe, et c'est vous que votre pipe fume ; c'est vous qui vous exhalez sous la forme de nuages bleuâtres.»⁴⁹

Cette "hallucinante" description de l'hallucination ne corrobore aucunement celle dont il est question dans ma démarche. Dans ma pratique de la marche et de la photographie, point de visions hallucinées et enfumées d'opium ! Mais l'intérêt de cet extrait par rapport à ma pratique réside dans cette connivence évoquée entre le corps et le monde où "vous êtes assis et vous fumez ; vous croyez être assis dans votre pipe et c'est vous que votre pipe fume ; c'est vous qui vous exhalez sous la forme de nuages bleuâtres". Ce qui est décrit ici, c'est l'indistinction hallucinée, autrement dit la réversibilité topique corps/monde. Chez Baudelaire, on assiste littéralement à une extase⁵⁰ où le sujet de la conscience se déplace du corps à l'objet et inversement, alterne entre habiter le corps (et fumer) ou habiter la pipe et observer le corps en train de fumer. Il advient même en toute fin que "c'est vous que votre pipe fume", où la conscience du sujet est alors extérieure aux deux entités (corps / pipe) et simultanément intérieure aux deux. Plus encore, cette "dé-situation" (ce site sans site) externe-interne se consomme elle-même (vous fumez la pipe puis vous êtes la pipe puis vous vous fumez vous-même). Le statut du "vous" est désormais omniscient, donc indistinctif, plein, illimité, au sens littéral du mot. Ce

⁴⁹ Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, Paris, Gallimard, Coll. Folio Classique (n° 964), 2007.

⁵⁰ Étymologiquement, extase vient du grec ἐκ, « en dehors », et ἴστημι, « se tenir » : « être en dehors de soi-même ».

dont il est question dans ma pratique n'est pas ce déplacement extatique qui se déploie et devient omniscient tout en se consommant soi-même mais plutôt d'une hallucination typique d'un "déraisonnement" où le corps et le monde réduisent ce qui les séparent au plus strict minimum. On reste donc dans l'univers du raisonnable mais d'un raisonnable déraisonné, au sens où la conscience prend conscience de la limite de sa propre faculté de conscience. On réalise ici encore un court-circuit entre le corps et le monde, où la limite est une mince pellicule, transactionnelle, poreuse - en d'autres termes et littéralement - une *surface sensible et sans cible*, en réversion permanente sur elle-même⁵¹.

Cet état psycho-physiologique construit par ma démarche et aboutissant à une expérience esthétique simple mais intense du corps au monde pourrait donc être qualifiée d'hallucination consciente. Je l'ai nommée "réaliste" et je dois, je pense, m'en expliquer. Je devrais peut-être redonner le socle conceptuel qui fonde cette analyse. Il a été tout simplement élaboré par la phénoménologie merleau-pontienne dans ce qu'elle définit comme le corps propre, c'est-à-dire le corps "expérimenté" (au sens où il s'expérimente) en ce qu'il est à la fois et simultanément un corps objectif et un corps phénoménal. Ce mémoire n'étant pas un travail sur la pensée du corps chez Merleau-Ponty mais bien une réflexion sur ma propre pratique et ses enjeux artistiques et esthétiques, je ne développerai pas plus cette notion. Je veux seulement réaffirmer que les considérations données ici ne sont pas une application de remarques philosophiques mais bien le fruit d'expériences, d'expérimentations, d'une recherche artistique que je mène depuis longtemps. Si je qualifie donc de *réaliste* cette hallucination qui - on l'a compris - n'est qu'un état de conscience particulier, ni plus fou ni plus lucide qu'un autre, c'est parce qu'il me semble que le cœur de ma problématique réside bien dans la prise en compte du réel tel qu'il est dans l'expérience que je (me) propose. Ce n'est donc pas au réalisme positif, analytique, froid, objectivant auquel je me réfère. Mon réalisme n'est en rien le produit d'une gnose (gr. *gnôsis* "savoir, connaissance") du réel, qui, dans le fait même de s'énoncer comme connaissance, s'affirme dans le même moment comme

⁵¹ C'est cette même infime "pellicule" qui distingue, chez Freud, le champ du *ça* (ou des pulsions) et celui du *surmoi* (champ des normes) et qui permet au sujet de se maintenir dans une intégrité consciente et "saine".

fallacieuse⁵². Il serait bien plutôt celui de cette "sous" ou de cette "sur" connaissance, *hypo* ou *hyper* gnose, dont j'abuse, amusé, en les confondant sous les termes d'*hypognose* ou d'*hyper-gnose* c'est-à-dire d'*hypnose*. Car c'est bien de cela dont il s'agit : cette *hallucination réaliste* ou ce réalisme halluciné ne sont finalement qu'une seule et même chose, une *hypnose*, non pas au sens premier du sommeil (où alors, c'est bien du sommeil de la raison dont il s'agit) mais bien au sens d'un état de conscience modifié(e), telle qu'habituellement on le/ la décrit. Le réalisme ne se propose plus alors de *connaître* le réel telle que la gnose l'ambitionne mais bien plutôt d'aller à sa rencontre sensible et en parfaite conscience que la sensation pure de ce réel et sa compréhension, relève d'un idéalisme.

Voilà explicitées quelques-unes de mes réflexions sur mon travail plastique et plus particulièrement sur les raisons pour lesquelles j'utilise la photographie. On a distingué au début de cette partie les aspects théoriques et optiques liés à la sidération, à la considération, à l'aveuglement et à la cécité pour développer une réflexion pratique sur l'utilisation que je fais de la photographie dans le cadre plus général de ma démarche artistique. On a étudié ensuite les raisons et les contraintes qui m'ont amenées à utiliser cet outil dans une pratique qui se veut avant tout une réflexion sur la sensibilité dans le rapport du corps conscient au monde qui l'environne. Cette réflexion a débouché sur ce qui est, en somme, le cœur de ma pratique : un certain rapport optique au monde qui intègre l'entière du corps conscient comme surface sensible au monde et sensible à soi : un court-circuit hallucinatoire, hypnotique et hypo ou hyper-optique. Différents critères (cadre, temps, champs...) ont été précisés et sont autant de *modes d'induction* (pour reprendre la terminologie psychanalytique associée à l'hypnose) qui me permettent d'obtenir des résultats aboutissant à une certaine expérience esthétique du monde que je tente de relater dans mes photographies. Ce travail reste "en cours", il se précise. La réflexion ici produite n'a permis que d'en mieux distinguer les fondements et les enjeux. Elle a aussi redoublé l'impatience dans laquelle je suis à renouveler ces expériences.

⁵² On convie avec enthousiasme le lecteur à se reporter à l'ouvrage de Clément Rosset, *Le Réel et son double*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1993 s'il veut approfondir ces questionnements.

IV - Transposition didactique

L'ensemble des considérations énoncées et analysées dans le corps de ce mémoire conduit le futur professeur d'Arts Plastiques à envisager une possible transposition didactique de son travail artistique à l'endroit des élèves dont il aura la charge. C'est bien de l'importance du questionnement, de la réflexion, du désir de déplacement cognitif qui est à l'œuvre dans la démarche artistique que l'on tentera de transposer ici dans une proposition pédagogique. En rien celle-ci ne saurait être reliée aux formes que prend ma propre pratique. La proposition qui va être développée ici n'aura pour analogie avec mon propre travail plastique que la probité souhaitée de la démarche, l'intégrité des questionnements et la modestie des résultats. Elle sera, je l'espère, favorable et prospère à la formation de l'élève pour que celui-ci devienne un prochain citoyen responsable et conscient.

Niveau de classe	Quatrième / Entrée 8
Entrée des programmes	Image, œuvre et réalité / Les images et leurs relations au réel.
Développement de cette entrée des programmes	Cette entrée s'ouvre au dialogue entre l'image et son référent « réel » qui est source d'expressions poétiques, symboliques, métaphoriques, allégoriques ; elle met en regard la matérialité et la virtualité.
Extrait sélectionné	Dialogue image - réel : source d'expressions poétiques

Préambule

Le médium photographique est au cœur de ma pratique plastique. Sans résoudre le nombre de mes interrogations de plasticien dans une seule problématique, il est évident que la question de la place, du statut et de la valeur des images photographiques que je produis, dans le rapport qu'elles entretiennent au monde qui les fait naître et qui les accueille, est une réflexion nécessaire que je reprends lors de chaque prise de vue. Plus précisément, je porte un grand intérêt à la "surprise" (on a parlé, surtout, de sidération) que l'image ne manque de produire sur mon imagination lorsque celle-ci "naît" sur le petit morceau de verre dépoli de mon appareil photographique. Il s'agit bien, à mon avis, d'une épiphanie commune

du réel et de l'image dans un seul et même instant. La photographie a - je crois - toujours été, et jusque dans son procédé même de *révélation*, une apparition conjointe, la naissance d'un double objet physique et conceptuel, où le réel apparaît en même temps que son image.

Si la philosophie travaille de façon permanente la question des relations qui se tissent entre le réel et l'image, l'enseignement des Arts Plastiques au collège sonde aussi ces rapports sous un angle permettant à l'élève de produire une interrogation à la mesure de ses capacités spéculatives. C'est en confrontant mes questionnements de plasticien au programme d'Arts Plastiques du collège que j'ai souhaité conduire une proposition d'enseignement qui s'appuie véritablement sur la place de l'image *dans* le réel et sa place *en tant que* réel, du statut transitif du réel *désœuvré* au réel *œuvré*. L'objectif fondamental de cette proposition d'enseignement est de présenter un dispositif qui permette à l'élève de s'interroger sur la place de l'image dans son quotidien, sur la nature, les statuts mais aussi et surtout sur la valeur (d'usage, symbolique, poétique...) de celle-ci, et, si cela est possible, de permettre à l'élève de commencer à ressentir le plaisir particulier que procure la fréquentation et/ou la réalisation d'une image artistique. L'objectif n'est pas seulement de construire une proposition d'enseignement qui ne viserait qu'une fabrication et une fréquentation de l'image mais bien plutôt de permettre à l'élève de mettre en place un rapport distancié, critique et appréciatif à celle-ci.

Ce rapport distancié doit permettre à l'élève, certes, de produire un déplacement cognitif qui sera l'occasion d'actualiser une nouvelle fois son propre rapport au *réel*, à *l'image* et à *l'image comme réel* mais aussi et surtout de construire une relation consciente de sa propre consommation d'images dans un monde où la boulimie visuelle est devenue une routine quotidienne, une activité non interrogée dans nombre de foyers.

De fait, dans les rapports que l'élève produit entre le réel et l'image, on sent poindre communément une certaine confusion : le réel et le signe (ici, l'image) semblent s'équivaloir quand ils ne sont pas tout simplement fusionnés. Le signe n'est plus alors "la seconde nature" du réel mais il advient *en même temps*. Cette confusion née à la faveur des flux ininterrompus d'images de toutes sortes, rapidement consommées, sans temporalisation et donc sans médiation, serait l'un des symptômes de l'ère du "tout image", du "direct" permanent. C'est pourquoi, dans

le cadre d'un apprentissage des usages de l'image *face* et *dans* le réel, il faudrait désormais tenter de mettre en place une consommation responsable de l'image qui se distingue du "gavage" propre au flux pour se rapprocher d'une "digestion" produite par le temps. Il faudrait proposer des outils intellectuels permettant un recul critique et tenter de (re)donner à l'élève la capacité de produire une lecture et une distinction aisée entre le réel et ses signes. L'enseignement des Arts Plastiques doit y pourvoir en proposant, par la fabrication réfléchie des images, de mieux comprendre les pouvoirs de celles-ci et les rapports complexes et mobilisants qu'elles entretiennent au réel. Cette fabrication réfléchie, c'est aussi celle que je mets en œuvre dans ma pratique de la photographie. Ainsi, muni de mon expérience praticienne, plasticienne, je souhaite aider l'élève à formuler et affiner sa propre réflexion sur les relations des images au réel. La proposition pédagogique que je vais exposer ici sera aussi dirigée par cet objectif induit de permettre à l'élève de construire ces différents rapports entre le réel et l'image. Cette construction de relations aura pour but d'affermir la distinction critique des différences entre ces deux pôles mais aussi leurs liaisons (indicielles, symboliques, métaphoriques, allégoriques, poétiques...). Il me semble que cette construction ne pourra se faire qu'en pratiquant ces rapports dans une démarche contrevenant à la logique du "flux" : c'est en exigeant une forte temporalité dans la construction de son travail, en lui demandant une véritable patience, que l'élève affinera les distinctions entre le réel de ses signes; c'est en réduisant le flux au profit du recul critique que l'élève sera amené préciser son *appétit* d'images (et donc produire un discernement entre le *désir* d'image et la *satisfaction* d'image).

Aussi, la *consommation tempérée* serait le versant comportemental d'une pratique temporalisée. Je fais l'hypothèse que le savoir en cours d'acquisition lors de cette séquence aura comme corollaire l'acquisition de compétences fines dans les savoir-faire (pratiques plastiques temporalisées) et que le mode opératoire et comportemental sollicité permettra à l'élève de devenir plus mature et plus responsable, en un mot : de grandir.

Problématisation de l'extrait des programmes

Commençons par un truisme : qu'elle soit artistique, documentaire, décorative, illustrative etc., l'image entretient un rapport particulier au réel. Deuxième truisme : la photographie n'épuise pas ces relations possibles.

Dans le champ artistique, qu'elle en vienne (dans ce cas, l'image se propose de redonner le réel "à sa manière") - ou qu'elle s'y destine (là, l'image s'incarne dans le réel, devient elle même réalité dans le réel) et bien souvent les deux (elle en vient et y retourne), l'image met en place des relations avec le réel qui vont du rapport analogique cherchant à maximiser les similitudes (des raisins de Zeuxis aux boîtes de Brillo de Warhol) à un rapport contradictoire où "l'irréalité" s'incarne "dans le réel" comme dans les rêves éveillés, les hallucinations, les mirages (l'iconographie surréaliste, entre autre, y aura trouvé son champ d'expression). A chaque fois pourtant, l'image est bien cet "immatériel" incarné, cette représentation qui ne se présente que dans la matière, la matérialité, le matériau du support qui l'accueille.

Comme nous l'avons dit en préambule, le mode de consommation actuel de l'image tend à confondre la chose et son signe et définir une nouvelle nature de "l'image" (comme représentation conceptuelle et non matérielle), où celle-ci ne feint pas ou ne feint plus mais simule et devient elle-même un *réel sans origine* (on se reportera utilement aux analyses de Jean Baudrillard sur ces questions, entre autre dans *Simulacres et Simulation*). Les mutations technologiques récentes de l'image photographique nous poussent à investiguer dans ce sens ou plutôt (et surtout) dans son *contre-sens*, celui où l'image ne tend pas à être elle-même son référent (dans le monde "hyper-réel") mais bien la trace, l'indice, "informant" le réel sans le redoubler et qui manifeste par sa présence à la fois son écart (elle est l'image *de* quelque chose) et sa réalité (elle est elle-même irréductiblement quelque chose de réel et de réellement différent du référent : elle est donc, entre autre, son indice, son "négatif positif").

Ainsi donc, dans notre monde de l'image, l'image entretient avec le référent des relations combinatoires dont nous avons, en préambule, esquissé quelques-uns des travers possibles, (lorsque *combinaison* devient *fusion* dû au rythme exalté de sa consommation). Il s'agit donc de faire produire à l'élève ses propres outils critiques lui permettant de résister à cette absence de distance, autrement dit de lui permettre de mettre en place un processus de veille impliquant un maintien

d'espace et de temps dans la consommation des signes afin que le réel ne s'y confonde pas. En mots plus simples : que l'élève soit suffisamment éveillé pour ne pas confondre vessie et lanterne ! En d'autres mots encore : que l'élève soit un consommateur conscient.

Il s'agit donc de faire travailler ces relations aux élèves en classe de quatrième. Le programme énumère certaines relations possibles entre le réel et l'image prenant la notion de *référent* pour outil conceptuel favorisant le discernement entre ces deux pôles. Il est ainsi précisé que l'image peut s'abstenir de référent (création de l'esprit, abstraction, découplage d'avec le réel...), peut montrer une certaine prégnance du référent (représentation, illustration, figuration, empreinte...) ou encore être auto-référentielle (image comme référent d'elle-même).

C'est donc en restant au plus près de l'extrait des programmes mais aussi en prenant en compte mes propres interrogations plastiques mises en œuvre dans ma pratique photographique que je souhaite faire travailler les élèves. Ils devront continuer à investiguer les relations combinatoires entre le réel et l'image (nous supposons qu'ils ont déjà une certaine expérience, depuis la petite enfance, des relations qu'entretiennent le réel et l'image) en portant une attention particulière à la notion de *référent*. C'est lorsque l'élève est capable de distinguer que la qualité et la valeur accordée à la notion de *référent* définit un pivot conceptuel entre le réel et l'image que la notion d'*écart* naît en corollaire. Ainsi, grâce à la qualité et la valeur que l'on accorde à la notion de *référent*, on peut créer un/des *écart(s)* entre le *réel* et l'*image* : la qualité de l'*écart* définira le type de relation que l'*image* entretient avec le *réel*. C'est donc dans ce territoire désormais créé, autrement dit dans cet *écart* compris comme *espace*, que l'élève peut décider de la nature et du statut - autrement dit de la qualité et de la valeur - de l'image vis à vis du réel. Le référent, comme pivot permettant de définir un espace entre réel et image peut dès lors être de valeur mimétique ou bien encore poétique, symbolique, métaphorique, allégorique...

Il faudra donc mettre en place un dispositif propice à faire se questionner l'élève sur cette situation aux semblants de paradoxe : une chose et son image sont deux entités différentes entretenant simultanément une relation mais aussi une indépendance radicale (sinon, aucun écart ne saurait être possible). Cette possibilité double n'est pas nécessairement duelle. Il faudra alors envisager que l'image puisse

être, certes, "l'image de la chose" (dans les relations mimétiques entre autre) mais aussi que la chose soit la "chose de l'image" comme cela est proposé dans les réflexions qu'ont pu produire certains artistes (Giorgio Morandi par exemple ou encore Jeff Wall lorsque celui-ci déclare que "l'image réifie l'objet"). Dans tous les cas, il s'agira de produire une interrogation et une pratique des écarts afin que l'élève se dote des compétences à former et utiliser des images de natures différentes (mimétiques, poétiques, symboliques, métaphoriques, allégoriques...) et donc qu'il affine son intellection des jeux de signes, c'est à dire des codes, à l'œuvre dans le statut du référent et de l'image. Une attention particulière sera apportée lors des échanges verbaux entre le professeur et la classe à la question de l'écart artistique.

Il faudra aussi envisager le cas où l'image d'une image se pose comme statut transitif. Par exemple lorsque l'image est la reproduction d'une image ou autrement dit lorsque l'image-document d'une image-œuvre devient elle-même une œuvre (cas des gravures d'interprétation, cas des images de "style documentaire" ou plus récemment, des œuvres de Sherrie Levine par exemple). Dans cette proposition d'enseignement, il s'agit donc, répétons-le, de proposer à l'élève de s'interroger sur la nature et les statuts des images, sur les questions de référent et d'écarts qui sont ces "entre", ces espaces qui distinguent l'*image* du *réel*. L'accent sera porté sur la pluralité des pratiques et des techniques dans une séquence à multiples étapes permettant à l'élève de "consommer" lentement sa propre production d'image, de façon consciente et réfléchie, opposée à la boulimie visuelle à laquelle il est (trop souvent) accoutumé.

Intitulé de la séquence : "De toute façon" (de toutes les façons possibles)

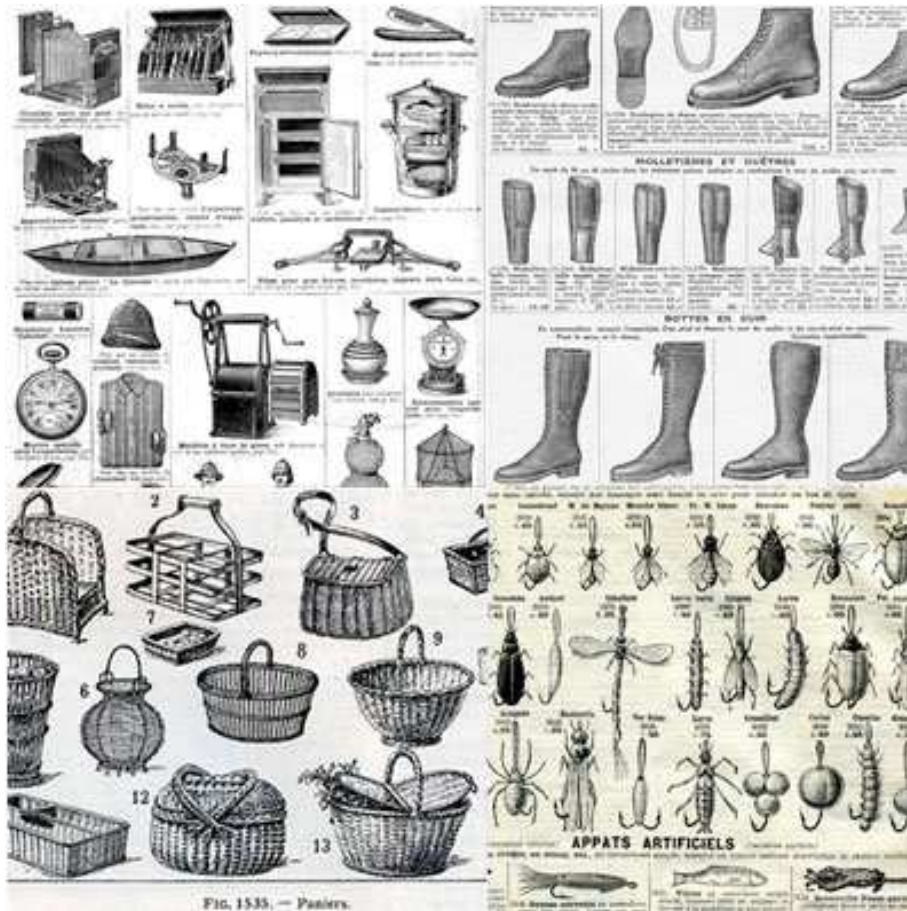
Première Partie

Incitation : se dépendre de l'objet.

Vous choisirez un objet dans les pages d'illustrations proposées. Vous vous attacherez ensuite, dans quatre dessins (au minimum) à supprimer la dimension utilitaire de l'objet choisi pour n'en conserver que la/les forme(s) essentielle(s).

Consignes :

1/ **Choisir** une illustration d'un objet dans l'ensemble des documents fournis



2 / **Produire** quatre dessins de l'illustration sélectionnée et s'attacher à perdre son aspect utilitaire en ne retenant que ses traits essentiels. Cette nouvelle forme sera représentée sous au moins trois vues différentes (au choix : vue de face, de dessus, de dessous, de gauche ou de droite, arrière) et une vue en perspective (obligatoire) qui sera, elle, réalisée sur le verso de la feuille.

NB : cette partie pourra être abordée en relation avec les cours de Technologie concernant les questions de représentation et des différents types de perspective.

3 / **Constater** : l'ensemble des dessins en perspective seront affichés et une discussion sera organisée autour de la question de la relation entre l'objet référent et la forme créée. On mettra en exergue les opérations de transformation des images qui permettent de créer des écarts en substituant l'intérêt plastique à l'intérêt utilitaire et donc de créer un nouveau référent : l'image produite, dont le sens n'est plus celui de l'illustration de l'objet d'origine.

Conditions de travail (modes de réalisation)

Semaine 1

Présentation de la séance 5 minutes

Choix de l'objet illustré 5 minutes

Représentation de la forme (3 vues) 45 minutes

Sur format A3 (recto), tout matériel graphique accepté.

Représentation en perspective Temps indéfini (travail à la maison)

Sur format A3 (verso), tout matériel graphique accepté.

Semaine 2

Rappel de la séance et discussion orientée 20 minutes

Vocabulaire et notions: objet, utilité, forme, plastique, référent, sens, économie, interprétation, valeur, symboles, écart...

Œuvres référentes : Picasso (têtes de taureau), petites constructions photographiées de Joachim Mogarra, monnaie "Cauris" (coquillages), catalogue des objets introuvables de J. Carelman ...

Lors de cette première étape l'objectif pédagogique est d'inciter l'élève à s'investir dans la transformation de l'illustration d'un objet utilitaire en une forme bidimensionnelle dont l'intérêt réside uniquement dans ses propres qualités plastiques. Cela permet d'appréhender les questions de *lectures* que l'on peut avoir d'une même forme "globale" et de produire des interrogations sur les notions de représentations (techniques, esthétiques, économiques), d'interprétation, d'écart...

On sélectionnera les travaux qui auront le plus *déplacé* la valeur utilitaire en valeur esthétique afin de mettre en avant l'*écart* produit. En terme de savoirs on définira l'*écart* comme une *relecture* consciente et orientée, une *réappropriation* et un *déplacement*. On s'attachera aussi à définir l'*écart*, comme savoir-faire et savoir-être, c'est-à-dire comme un investissement conceptuel et comportemental nécessitant à la fois un respect des contraintes et une prise de liberté, la manifestation de choix signifiants et affirmés etc.

Une dizaine de travaux (les plus aboutis en terme de déplacement du référent, de perte d'utilité de l'objet représenté, de qualités plastiques des formes créées) seront retenus et réinvestis dans une nouvelle étape de la séquence.

Seconde Partie

La seconde partie de la séquence a pour objectif d'aborder le passage de la bidimensionnalité à la tridimensionnalité et d'observer la production d'écart entre le référent bidimensionnel et l'image tridimensionnelle. En réinvestissant certains travaux de la première partie dans cette nouvelle étape, on part donc d'un dessin (forme plastique bidimensionnelle) pour aller à la rencontre de son "prototypage" sculptural en trois dimensions. Bien évidemment, on portera une attention particulière à éviter tout "retour en arrière" vers l'objet initial (objet illustré choisi sur les documents de départ). Ici l'objectif est de permettre à l'élève de s'approprier des formes, d'en "jouer" en déplaçant dans toutes les phases du travail plastique (conception, réalisation, réception) le statut de l'objet. Dans la première étape, l'objet illustré est devenu pure forme plastique bidimensionnelle. Dans cette seconde partie, la forme plastique bidimensionnelle sera le support d'un nouveau travail d'interprétation et d'autonomisation en trois dimensions dont l'objectif - pour l'élève - sera de proposer un nouvel "objet" dont il définira lui-même la présence ou l'absence d'utilité. Les valeurs plastiques et sémantiques de la forme à concevoir seront évaluées en regard des écarts opérés vis-à-vis du dessin de référence. Ici, le déplacement cognitif que je cherche à produire chez l'élève consiste à la fois à maintenir une distance vis-à-vis de l'illustration de l'objet (point de départ de l'étape 1), une relation au résultat de l'étape 1 (dessin retenu) et à proposer une création d'un objet nouveau, tridimensionnel et potentiellement fonctionnel (ou simulant l'apparence d'utilité). Ce travail sera réalisé par petit groupe (2-3 élèves par dessin retenu). On questionnera particulièrement le statut des formes utilitaires en comparaison avec les formes non utilitaires. On questionnera aussi ces formes particulières qui empruntent aux deux pôles techniques et artistiques que sont les formes du *design*.

Le savoir visé est celui de la reconnaissance de la nature des objets tridimensionnels (techniques, décoratifs, artistiques...), l'affirmation renouvelée des différentes possibilités de lecture d'une forme et donc l'augmentation de la curiosité à propos des objets du quotidien (sont-ils créés avec une intention esthétique ou leurs formes naissent-elles uniquement de la fonction qu'ils doivent remplir ? La

fonction et la forme sont-elles des notions contradictoires, associées, combinatoires ?). Les savoir-faire concernent la qualité critique mise en œuvre dans la transposition de formes bidimensionnelles en formes tridimensionnelles mais aussi et surtout l'agrandissement ou le rétrécissement des écarts entre le dessin de référence et la proposition visée. Les savoir-être seront mis en œuvre dans la capacité des groupes d'élèves à définir un objectif commun (par groupe) et mettre en œuvre une collaboration qui permette d'atteindre les objectifs poursuivis.

Incitation : Artiste-Designer

Prenant pour référence l'un des dessins retenus lors de la séance "*se déprendre de l'objet*", vous vous attacherez à produire un objet "design" en trois dimensions en utilisant, entre autres, des matériaux communs (plastique, aluminium, métal, bois, papier...).

Consignes :

1/ Choisir l'un des dessins retenus et proposer un projet d'objet "design" en vue de sa réalisation en trois dimension (par groupe de 3 élèves).

2/ Construire le prototype de cet objet.

NB : cette partie pourra être abordée en relation avec les cours de Technologie concernant les questions de matériaux et des procédés de transformation de ceux-ci (thermoformage, pliage, moulage...).

3 / Constater : Chaque objet sera présenté par le groupe d'élèves qui l'aura conçu. Une discussion sera organisée autour de la question de la relation entre le dessin référent et l'objet créé. La relation valeur fonctionnelle / valeur esthétique sera débattue. On mettra en exergue les opérations de conception d'un objet réel à partir d'une image.

Conditions de travail (modes de réalisation)

(suite de la séance de la semaine 2)

Présentation de la seconde partie	5 minutes
Constitution de groupe et choix du dessin référent	5 minutes
Projet de l'objet à réaliser	25 minutes

Sur trois feuilles de format A4 (recto-verso possible), création d'un "dossier" incluant des croquis, des notes, des références matérielles en vue de la construction de l'objet. Chaque élève devra au moins produire une

feuille du dossier (groupe de 3 élèves).

Compilation de matériaux

Temps indéfini (travail à la maison)

Semaine 3

Rappel des objectifs de la seconde partie

5 minutes

Fabrication de l'objet "design"

45 minutes

Tout matériel et matériaux autorisés (excepté les matériaux polluants, coupants...).

Recherche d'analogies formelles entre objets et formes "naturelles" (5 exemples / élèves) Devoir à faire à la maison

Semaine 4

Présentation des objets et discussion orientée

30 minutes

Vocabulaire et notions: design, forme et fonction, référent, dialogue.

Œuvres référentes : objets de Verner Panton, Roger Talon mais aussi œuvres de Panamarenko, Leonardo Da Vinci ...

A l'issue de cette seconde étape l'élève aura donc produit un objet "réel" à partir d'une image. On s'appliquera dans un premier temps à bien faire concevoir à l'élève que toute image n'est pas autre chose que du *réel sous une certaine forme*. Cette "certaine forme" remplit aussi certaines fonctions. Ainsi, on distinguera en classe les fonctions communicationnelles, décoratives, artistiques etc. du réel qui nous entoure. Comme cela a été envisagé dans la conception de l'objet "design", la forme et la fonction sont associées dans un certain rapport permettant une lecture à plusieurs niveaux. Ce sont, en quelques sortes, "les formes de l'intention" (cf M. Baxandall) que l'élève doit être capable d'appréhender, de lire, pour mieux comprendre son environnement. Il s'agira de s'assurer que l'élève comprend les multiples niveaux de lectures possibles d'un seul et même objet et de lui faire chercher d'autres occurrences dans son quotidien qui montrent une association forme/fonction à plusieurs niveaux de lecture. Plus globalement, ce moment de synthèse qui sera produit à l'occasion d'un dialogue entre les groupes et animé par le professeur aura pour objectif de permettre à l'élève de prendre conscience que tout objet, toute image, toute forme produite par l'homme répond à une intention, une volonté, un "discours" (au sens foucauldien) qu'il faut être capable de

comprendre ou du moins de questionner. Ce questionnement permettra d'introduire la question de la valeur plus tardivement dans l'année.

Troisième Partie

Pour la dernière partie de la séquence, on réutilisera les travaux de la seconde. On maintiendra le travail en groupe (3 élèves/groupe) pour produire une nouvelle investigation plastique qui, cette fois-ci interrogera la "véracité" de l'image photographique dans le rendu de l'objet mais aussi son étonnante nature matérielle/immatérielle où l'image est à la fois un support et une évanescence, une idole et une icône. Dans cette troisième partie, on cherchera à ce que l'élève comprenne l'importance des opérations plastiques en photographie pour "rendre le réel" c'est-à-dire qu'il comprenne que le "réel" ne s'obtient jamais brut mais que sous la forme qu'on lui donne. Le dispositif permettra de les faire s'interroger sur la pertinence des choix plastiques dans les images qu'ils produisent et par extension, dans celles qu'ils consomment. Ainsi, pour permettre de bien comprendre que l'image est, en soi du *réel sous une certaine forme* mais aussi *une mise en forme du réel*, on permettra aux élèves d'investiguer tant la qualité et la spécificité des supports de l'image photographique (produire des tirages photographiques sur un ou plusieurs types de papiers photosensibles ou photo-sensibilisés) que de les faire s'interroger sur les grandes caractéristiques de la pratique photographique (par les opérations de cadrage, de profondeur de champ, de flou, de dimension du tirage, de passage de la couleur au noir et blanc, de virages etc.). L'objectif pédagogique est de bien faire comprendre que "l'image" est une opération intellectuelle (*une mise en forme du réel*) matérialisée qui produit un nouveau *réel (sous une certaine forme)*. La double nature de l'image photographique est utilisée pour permettre à l'élève d'expérimenter et de comprendre ce double état conceptuel/matériel et la position transitive de l'image. Cette troisième partie nécessitera certaines manipulations techniques favorisant cette prise de conscience. On recourra à des procédés de tirages "archaïques" (à l'aide de châssis-presse rudimentaires) si les possibilités de concevoir un petit "labo photo" sont réunies. De même, on recourra à des procédés d'acquisition et de retouche numérique avant de procéder à l'impression des travaux finaux. A l'issue de cette séquence, je souhaite que l'élève soit capable de

distinguer finement les intentions à l'œuvre dans les images (on s'y exercera à l'analyse d'œuvres référentes), de s'interroger sur les manières utilisées dans l'image pour "rendre le réel", qu'il soit mieux outillé pour décrypter, analyser, lire les images dans les relations qu'elles entretiennent au monde qu'elles traduisent ou qu'elles commentent. Enfin, qu'il ait expérimenté la nature "immatérielle" de l'image photographique en travaillant le processus de révélation de l'image sur un support argentique. Tous ces déplacements intellectuels seront évalués lors d'un échange verbal conclusif qui sera aussi une ouverture sur une prochaine séquence.

Incitation : Photographe créateur

En choisissant l'un des objets créés lors des séances "**artiste-designer**", vous photographierez ce même objet trois fois. La première photographie donnera à l'objet l'aspect d'une nature morte. La seconde photographie donnera à l'objet un aspect scientifique. La dernière photographie devra donner un aspect spectral à l'objet dans l'espace que vous aurez choisi pour le mettre en scène.

Consignes :

1/ Choisir l'un des objets créés lors des séances *artiste-designer*.

2/ Prendre trois photographies selon les types demandés (nature morte, aspect scientifique, aspect spectral).

3 / Produire un tirage photographique à l'aide d'un châssis-presse.

4/ Retoucher à l'aide de moyens graphiques de votre choix les tirages afin de maximiser les effets.

5/ Numériser vos épreuves à l'aide d'un scanner et procéder aux dernières opérations plastiques significantes (recadrage, contraste....) et imprimer vos clichés.

Conditions de travail (modes de réalisation)

Présentation de la troisième partie	10 minutes
Constitution de groupe et choix de l'objet référent	5 minutes
Prise des photographies	Travail à la maison

Trois photographies (numériques) doivent être prises. Pour chacune un "fond", un "décor" doit être construit ou défini. Les photographies seront prises par chaque groupe et envoyées au professeur (sur un serveur de fichiers). Celui-ci les imprimera sur rhodoïd afin de

permettre le tirage argentique via châssis-presse.

Tirages photographiques

2 x 40 minutes

Un tirage sera réalisé pour chaque photographie prise par groupe. Les explications techniques et quelques "trucs et astuces" seront évoqués afin de permettre aux élèves d'expérimenter les infinies possibilités du tirage photographique.

Retouche photographique

30 minutes

Dans cette partie du projet, la retouche sera faite manuellement au pinceau, au crayon ou tout autre moyen que l'élève jugera pertinent.

Numérisation

50 minutes

Ici l'élève utilisera les TICE (ordinateur, scanner...) afin de "doubler", modifier et réinventer l'image matériellement créée. Une impression finale sera réalisée (format A4 ou A3 si possible) sur des papiers de qualité (mats, brillants, matierés...au choix du groupe afin de servir les intentions plastiques mises en œuvre dans les photographies).

Vocabulaire et notions: vitesse, lumière, profondeur de champ, flou, matière photographique, spectral, tirage, retouche, numérisation.

Conclusion sur la transposition didactique

La transposition didactique ici présentée a été conçue pour ne pas être une "redite" de ma pratique photographique mais bien en tant qu'adaptation se proposant de ré-investiguer les rapports entre réel et image via différentes pratiques : dessin, sculpture, photographie. Les trois temps qui composent cette séquence ont été décomposés en de nombreuses étapes qui tentent à la fois de diriger l'élève et de le mettre en action, en déplacement cognitif et manuel. Ces étapes ont aussi été conçues pour laisser libre une pratique à l'intérieur du cadre donné de l'exercice. C'est cet alliage entre proposition dirigée et libre investigation plastique qui a été tenté et qui reste éminemment perfectible tant dans sa

formulation que dans ces attendus. C'est à l'épreuve du réel (en classe, donc) que cette proposition d'enseignement ici présentée pourra être affinée, précisée, largement modifiée et trouver, je l'espère, sa pertinence.

Conclusion

Arrivé au terme de ce mémoire, je souhaite faire un court retour sur la recherche qui a été ici menée. Tout au long de l'analyse, il s'est agi de mettre au jour, de relever certains des constituants de ma pratique artistique. La recherche apporte certains bonheurs lorsqu'elle se termine en proposant à celui qui l'a conduite une meilleure compréhension des enjeux qui traversent sa propre pratique. Mais elle est d'autant plus joyeuse lorsqu'elle révèle des résultats jusqu'alors insoupçonnés. En revenant sur la conduite générale de ce travail, on en listera quelques-uns et on verra comment ils pourraient devenir des pistes de réflexion pour une recherche à continuer.

Tout d'abord, j'ai souhaité entamer une observation honnête sur mon propre travail plastique. Même si l'occasion de réfléchir sa propre pratique est possible à tout instant, c'est l'objectif d'en constituer un ensemble cohérent et de l'inscrire dans un mémoire qui l'a engagé véritablement. Le lecteur s'amusera de ma candeur car jusqu'alors, lors de mes nombreux "voyages" dans les alentours de mon domicile, je me résignais à seulement me concentrer sur ma pratique, sur l'acte de marcher et l'acte de photographier sans être capable de décrire avec clarté les attendus de ces actions. Ainsi donc, le premier et infime - mais nécessaire - résultat de ce mémoire est donc bien d'avoir pu poser cette pratique, de l'avoir, pour une fois - pour la première fois même - envisagée comme un objet d'étude. Je me suis donc attaché dans ce mémoire à en cerner les contours et à en distinguer les éléments moteurs.

Dans la première partie j'ai analysé mes photographies plus que ma pratique même, mon mode d'action propre. Il m'a semblé nécessaire de comprendre ce que mes photographies mettent en jeu par rapport à d'autres types de photographies dans un corpus très (et trop général) qui est celui, justement, de *la Photographie*, dans sa totalité et depuis son invention.

J'ai pu donc décrire mes photographies comme des oppositions à une certaine conception de *la photographie* : les miennes se veulent indécises, indocumentaires, et sans *punctum*. Ce qui fut particulièrement heureux dans cette tentative de définition de mon travail visible (et non pas dans ma pratique même) ce fut d'en comprendre non seulement certaines caractéristiques mais surtout la motivation qui m'a amenée à prendre ces positions ; ces "contre" (l'instant décisif, le

documentaire, l'intérêt...). Cette motivation est - je crois - véritablement d'ordre éthique. J'ai pu formuler dans cette partie la malhonnêteté qu'entretient une certaine pensée photographique à l'égard du récepteur (le "regardeur") et - par la même occasion - à l'égard du monde qu'elle photographie. J'ai pu ainsi proposer que le producteur d'images photographiques se doit (ou du moins, c'est à moi-même que je donne cette obligation) de tenir *un discours de vérité sur la fausseté dans et de l'image photographique*. C'est pourquoi j'ai pu évoquer la nécessité de dire le vrai sur le faux mais aussi ce qui dans le faux est vrai, et que la photographie - ma photographie - se propose, en quelque sorte de figurer en se déclarant comme "morale" - une *Morale du Faux* - c'est-à-dire un discours vrai sur l'illusion photographique. Cela permet au spectateur (à moi-même la plupart du temps) de distinguer, dans l'image photographique, ce qui est purement de l'ordre du discours photographique et de ne considérer dès lors que le "vrai", c'est-à-dire *le monde en face*, le "Réel".

Je me suis ensuite attaché, dans la seconde partie de ce mémoire, à envisager l'acte artistique autrement dit ma pratique même. J'espère avoir eu des mots assez clairs pour que le lecteur comprenne que, dans ma démarche, l'un (l'acte artistique) *est l'autre* (la pratique). Il fut nécessaire de "découper" cette pratique en deux instances : la marche et la photographie. Cette seconde partie a été le lieu d'une réflexion sur la marche, prioritairement. J'ai proposé comme hypothèse que la marche permettait d'entretenir des rapports particuliers avec le monde environnant (ce qui semble une évidence) et que - dans ma pratique - *ma* marche, le sens de *ma* marche, avait pour objectif de me perdre, ou plus exactement de perdre un certain rapport au monde, pour en gagner un autre. C'est ce que j'ai voulu synthétiser sous l'expression du *sens de la marche comme démarche de contre-sens* et que j'ai analysé plus spécifiquement dans le cadre d'une réflexion sur la désorientation comme obtention d'un autre sens, moins rationnel, plus esthétique. Perdre le sens, donc, comme démarche sensible, c'était là exposer un paradoxe qui m'a semblé fructueux. En effet, c'est à l'analyse de ce type de marche - une errance qui piétine - que l'on se rend compte de ses conséquences, de son efficacité sur le psychisme et donc sur l'état de conscience que l'on a *du* monde et de soi *dans* le monde. J'ai été particulièrement heureux de pouvoir développer cette réflexion car ses résultats - bien que je les connaisse pour les expérimenter sur ma propre personne - m'ont

permis d'envisager plus théoriquement la relation du corps à la conscience et au monde environnant. L'exemple qui fut évoqué de la marche méditative comme "vision pénétrante" m'a semblé être une piste de réflexion à prolonger. Elle permet en effet de qualifier la marche comme un véritable exercice spirituel et physique qui relève, possiblement (mais j'en suis convaincu) d'une démarche artistique.

La troisième partie de ce mémoire fut dédiée à la photographie ou plus précisément à la *vision* dans ma pratique photographique. Cette *vision*, que l'on a qualifiée de *Regarder-Voir* est totalement reliée à la question de la marche. Car cette dernière, si elle permet de perdre, de se perdre, de se "déboussole", permet aussi de perdre, dans la vision, la visée. C'est tout l'enjeu de ma pratique et c'est le travail concentré, impliqué, que je formule tant dans la marche que dans la photographie qui me permet d'atteindre cet état psycho-physiologique que j'ai qualifié d'hypnose.

Le développement réflexif mené dans cette partie m'a permis d'envisager plusieurs formes de visions. Pour la mener (et la rédiger) j'ai été particulièrement intéressé par l'étude de la sidération en psychiatrie. Tenter de trouver les limites paroxystiques du *Voir*, rapprocher sidération et aveuglement comme limites ou aboutissements de l'ordre de la perception est un résultat qui, je l'espère, sera validé. De la même manière, le rapprochement entre considération et cécité, opposé à la sidération-aveuglement m'a paru pertinent, riche de sens et propice à une investigation plus poussée. Enfin, le développement que j'ai pu produire sur l'*hallucination réaliste* pourrait sembler déraisonnable. Pourtant, je pense avec la plus grande sincérité que ce type de rapport corps/monde est celui qui décrit le mieux ma pratique. On trouve là peut-être la limite de l'explication logique et dialectique sur ma pratique. C'est, je crois, un exercice fort difficile de qualifier cette expérience esthétique qui se déploie dans l'acte artistique qui est, en même temps et totalement, ma pratique. C'est, je le pense, un travail qui relève plutôt des talents d'un écrivain que de ceux (s'il en a) d'un plasticien.

J'aurais aimé continuer à investiguer les différents champs de la connaissance sous lesquels on peut envisager la vision et plus particulièrement celle que j'ai qualifié de *Regarder-Voir* (comme acte percepto-cognitif à teneur artistique et esthétique). Je suppose que les apports des neurosciences permettraient de mieux comprendre cet état de conscience modifiée tel que je l'ai décrits dans la seconde et troisième partie de ce mémoire. Je pense aussi que l'ophtalmologie et l'optométrie

pourraient fournir des modèles conceptuels qui, adaptés à ma pratique, permettraient de mieux comprendre certains de ces constituants. Les questions relatives à "l'œil errant" (nystagmus) et à "l'œil paresseux" (amblyopie) me semblent être des relais possibles pour approfondir la description de ma pratique et les relier aux aspects véritablement physiques de ma démarche (dans la marche, la posture, la concentration des moyens physiques et perceptifs qu'elle demande). Dans le même ordre d'idées, j'aurais aussi apprécié de développer une réflexion - à peine suggérée ici - sur le *focus* et le *strabus*. Je crois en effet que c'est sur cet aspect paradoxal de l'absolue concentration sur la sensibilité du corps que demande une pratique artistique digne et impliquée et sur le sentiment d'ouverture qu'elle produit, sur cette sensation de dé-focalisation (du *focus* au *strabus*), de délocalisation, que la réflexion que j'ai entreprise ici pourrait utilement se prolonger.

Enfin - et j'en terminerai là - j'espère que les propos qui ont été tenus ici auront permis d'esquisser une réflexion sur la pratique (artistique) comprise comme véritable expérience esthétique. C'est, je crois, ce qui fonde véritablement ma démarche : moins que les photographies qui ne sont que les résultats visibles d'une pratique plus complète et plus complexe, c'est véritablement cette relation combinatoire et dense du corps conscient au monde alentour qui, mise en œuvre en certaines manières et telles que je les ai esquissées, permet de formuler positivement une esthétique propre à l'acte artistique.

Table des matières

Introduction	2
I - Un contre-type photographique.....	6
L'instant indécis.....	7
L'indocumentaire	10
L'absence de but comme démarche	13
II - Le sens de la marche et la démarche de contre-sens	17
Désorientation et gain de sens.....	18
Le monde présent	21
III - Regarder-voir, de l'aveuglement à l'hallucination.....	28
Point de vue sur l'œil photographique	29
Sidération et considération.....	31
L'hallucination réaliste	40
IV - Transposition didactique	46
Préambule	46
Problématisation de l'extrait des programmes.....	49
Première Partie	51
Seconde Partie	54
Troisième Partie	57
Conclusion sur la transposition didactique.....	59
Conclusion	61
Table des matières	65
Bibliographie	66
Annexe iconographique	I
Addendum	V

Bibliographie

- Agamben Giorgio, *Moyens sans fins, notes sur la politique (1990-1995)*, Paris, Rivages, 1995.
- Augoyard Jean François, *Pas à pas*, Paris, A la croisée, 2010.
- Balzac Honoré de, *Le Chef d'Oeuvre Inconnu*, Paris, Primento, 2012.
- Baudelaire Charles, *Les Paradis Artificiels*, Paris, Gallimard, 2007.
- Bergson Henri, *Le Rire, Essai sur la signification du comique*, Paris, Payot & Rivages, 2012.
- Bourdieu Pierre, *Un art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Editions de Minuit, 1965.
- Cros Frédéric, *Marcher, une philosophie*, Paris, Carnets Nord, 2009.
- Davila Thierry, *Marcher, Créer - Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, Paris, Regard, 2002.
- Dictionnaire de la Psychiatrie*, Paris, CILF, 2000.
- Freud Sigmund, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1992.
- Frizot Michel et Ducros Françoise, *Du Bon Usage De La Photographie, une anthologie de textes choisis et présentés par Michel Frizot et Françoise Ducros,, Paris, Centre National de la Photographie, 1987.*
- Merleau-Ponty Maurice, *L'Oeil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964.
- Merleau-Ponty Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960.
- Nietzsche Frederic, *Le Gai Savoir*, Paris, Le Livre de Poche, 2012.
- Regnault Felix, and Raoult Maurice, *Comment on marche : des divers modes de progression, de la supériorité du mode en flexion*, Paris, Henri Charles-Lavauzelle, 1898.
- Ricoeur Paul, *La métaphore vive*, Paris, Le Seuil, 1997.
- Rosset Clément, *Le Réel et son double*, Paris, Gallimard, 1993.
- Rousseau Jean-Jacques, *Confessions, livre VII à XII*, Paris, Le Livre de Poche, 2012.
- Sansot Pierre, *Variations paysagères*, Paris, Payot, 1983.
- Schelle Karl Gottlob, *L'Art de se promener*, Paris, Rivages, 1996.
- Shore Stephen, *Leçon de photographie, la nature des photographies*, Paris, Phäidon, 2007.
- Solnit Rebecca, *L'Art de Marcher*, Paris, Babel, 2000.
- Sontag Susan, *La Photographie*, Paris, Seuil, 1979.
- Thoreau Henry David, *De la marche*, Paris, Mille et une nuits, 1951.

Annexe iconographique

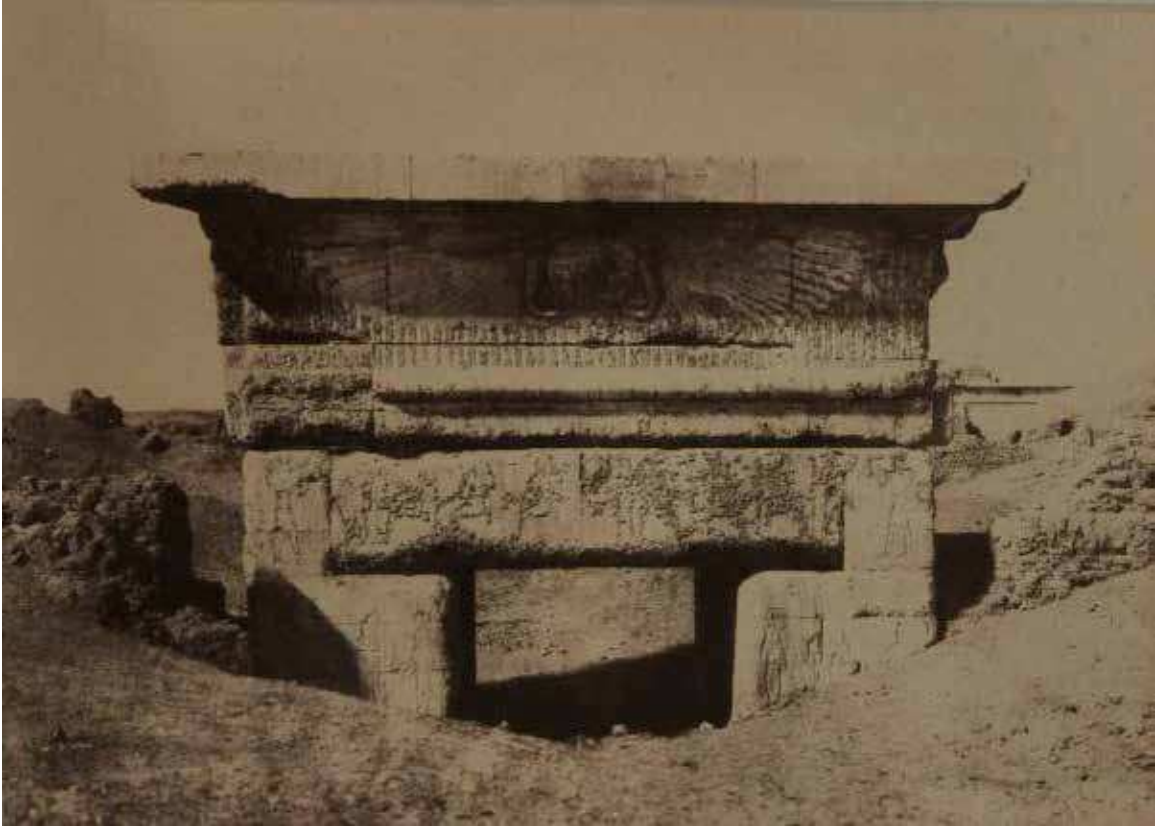


Figure 1 : Gustave Le Gray - *Porte*, Dendura, autour de 1862, James Hyman Gallery, Londres.



Figure 2 Grégoire Bienvenu - Sans titre - 2012 - photographie argentique/tirage C-Print 100 cm x 85 cm



Figure 3 Grégoire Bienvenu - Sans Titre - 2013 - photographie argentique/tirage C-Print 100 cm x 100 cm



Figure 4 Grégoire Bienvenu - Sans Titre - 2012 - photographie argentique/tirage C-Print 100 cm x 85 cm

Addendum

(goody)⁵³

⁵³ Un goody (pl. *goodies*) est un objet promotionnel gratuit destiné à favoriser la promotion d'une personne, d'une marque, d'une institution.