À la croisée des mondes : une exploration au coeur de l'image photographique

Yoann Yvonnet

▶ **To cite this version:**

Yoann Yvonnet. À la croisée des mondes : une exploration au coeur de l'image photographique. Art et histoire de l'art. 2021. dumas-03285970

HAL Id: dumas-03285970

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03285970

Submitted on 13 Jul 2021

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

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

UNIVERSITÉ PARIS 1
PANTHÉON SORBONNE

À LA CROISÉE DES MONDES : UNE EXPLORATION AU CŒUR DE L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE

Yoann Yvonnet

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
UFR 04 L'École des Arts de la Sorbonne
Master 2 Recherche Arts Plastiques et Création Contemporaine
Juin 2021
Sous la direction de Christophe Viart.

Yoann Yvonnet

À LA CROISÉE DES MONDES :
UNE EXPLORATION AU CŒUR DE L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE

UNIVERSITÉ PARIS 1
PANTHÉON SORBONNE

Remerciements

Je souhaiterais remercier mon Directeur de mémoire et membre du jury
Mr Christophe Viart pour ses conseils et sa bienveillance, ainsi que Mr Hervé Bacquet également membre du jury.

Je voudrais particulièrement remercier tous ceux qui m'ont aidé dans la réalisation de ce mémoire, ma famille qui m'a apporté son précieux soutien, son aide et ses encouragements.

Je remercie également mes camarades de Master 2 pour leurs amitiés sans faille.

J'aimerais remercier Esther qui m'a apporté son aide lors d'une traduction en anglais.

Enfin, je remercie mes amis proches qui sont pour moi une deuxième famille et qui ont toujours été là pour moi.

Résumés

L'être humain est un explorateur né.
Tel un aventurier, il est prêt à braver l'inconnu dans l'espoir de découvrir ce qu'il ne connaît pas.
C'est par l'intermédiaire de la photographie et de son questionnement que je souhaiterai entreprendre ce périple. L'image est un support physique où converge l'ensemble de nos imaginaires ; elle est le point de départ où naît tous les possibles.
Ce voyage peut être physique ou spirituel, lié à l'exploration de l'infiniment grand, prenant alors place dans l'Espace ou bien dans l'infiniment petit amenant à la découverte de mondes quantiques.
À l'heure actuelle, nous avons exploré une infime partie de notre univers visible. Cependant, d'aucuns émettent l'hypothèse de l'existence de dimensions parallèles et multiples qui sont envisageables à l'aide de principes tels que l'uchronie ; nous guidant ainsi vers des futurs utopiques.
Au-delà de cet aspect fantasmé, quelle utilité pouvons-nous trouver à l'image ?
Que nous dit-elle de notre relation au monde et de notre rapport au quotidien ?
L'art peut être également considéré comme un voyage intérieur vécu par celui qui l'exerce et celui qui le contemple. L'art s'apparenterait ainsi à un voyage à travers le Temps et l'Espace où chaque artiste laisse sa propre trace tel un témoignage d'un instant éphémère.
Cet acte alliant création et découverte passe par le champ de l'expérimentation. Ainsi de nombreux artistes prennent le temps de réfléchir et de théoriser leurs manières d'expérimenter.
D'autres domaines tels que la science ou la philosophie tentent d'interroger le principe de découverte. Nous pouvons prendre l'exemple d'Horace Walpole et de son concept de sérendipité, mêlant savamment heureux hasard et sagacité…

Photographie plasticienne, Noir & Blanc, Imaginaire, Signe, Découverte, Voyage, Espace, Infiniment grand & Infiniment petit, Expérimentation, Objets

The human being is by nature an explorer.
Adventurer, he is ready to brave the unknown in the hope of discovering new lands and knowledge.
It is through photography that I wish to explore this human need.
The image is a medium where all of our imagination can converge; it is the starting point of all possibilities.
This journey can be physical or spiritual, linked to the exploration of the infinitely large or may take place in Space or even in the infinitely small leading to the discovery of fascinating quantum worlds.
Currently, we have explored a tiny part of our visible universe. However, some hypothesize the existence of parallel and multiple dimensions which are conceivable using principles such as uchronia, guiding us towards utopian futures.
Beyond these fantasized concepts, what use can we find in the image?
What does it tell us about our relationship to the world and with our daily lives ?
Art can be seen as an inner journey experienced by those who exercise it and those who contemplate it. Art as a journey through Time and Space, where each artist leaves his own mark as a testimony of fleeting moments.
This act of combining creation and discovery emerges through experimentation ; many artists take the time to reflect and theorize their ways of experimenting.
Other research fields such as science or philosophy attempt to question the principles of discovery. We can take the example of Horace Walpole and his concept of serendipity, mixing intelligently happy chance and sagacity...

Fine art photography, Black & White, Imagination, Sign, Discovery, Journey, Space, Infinitely large & Infinitely small, Experimentation, Objects

Sommaire

Introduction 12

Au cœur de la lumière

I / Lumière cosmique 17
II / Lumière et Photographie 19
III / Lumière et matière 19

Le champ de l'expérimentation

I / La lumière, un outil au service de l'expérimentation 25
II / L'expérimentation, au-delà des limites imposées 27
III / L'expérimentation, une ouverture vers de nouvelles voies 29

Le hasard, au détour de la création

I / Le hasard et l'expérimentation 35
II / La sérendipité, une découverte par l'observation 41
III / Vers un protocole de la découverte 43
IV/ L'observation, l'imagination et l'interprétation 47
V / La découverte par l'intuition et l'imprévu 49

À la découverte des indices

I / L'indice, l'icône et le symbole 57
II / L'indice au cœur du détail 63
III / L'indice, un fragment du réel 69
IV / L'indice, une des clés de l'investigation 71
V / La déduction, l'induction et l'abduction 77
VI / l'indice et l'empreinte 81
VII / L'indice et le spectateur 85

Un voyage au-delà de l'infiniment grand et de l'infiniment petit

I / Vers une échelle au-delà du visible 89
II / L'optique, un outil de découverte 95
III / L'échelle, entre art et science 101

À la découverte des espaces utopiques, uchroniques et hétérotopiques

I / Vers un espace utopique 107
II/ L'uchronie, une infinité de possibles 111
III / L'hétérotopie, cet espace entre deux mondes 113
IV / Au-delà du voyage, l'espace de toutes les frontières 121

Les objets, vers une interrogation de notre mode de vie

I / Notre rapport à l'objet usuel 129
II / Notre perception de l'objet 135
III / L'omniprésence et l'omnipotence des images 137
IV / L'objet, ce lieu de tous les imaginaires 141

À la rencontre du spectateur

I / La rencontre avec l'œuvre 151
II / L'instant de la révélation 155
III / L'imaginaire du spectateur 157
IV/ Nos mondes imaginaires 159
V/ Simplement regarder… 159

Conclusion 163

Bibliographie 164
Filmographie 167
Table des figures 168
Index des noms propres 170
Index des notions 172
Table des matières 174

Introduction

« On ne voyage jamais aussi loin que lorsqu'on ne sait pas où l'on va ».

Cette citation provient de l'explorateur Christophe Colomb.

Mais arrêtons-nous une minute sur cette idée…

Pourquoi avons-nous ce besoin de prendre la route et ce désir de partir à la conquête de ce monde qui est le notre ?

Dans cette optique, il est envisageable de voir en l'être humain un explorateur naît.

À l'heure où nous évoluons dans une société où la sédentarisation est de plus en plus présente, quels moyens mettons-nous en œuvre pour retrouver cette identité perdu qui est la notre ?

Dans un monde où le nouveau et l'instantanéité prédominent, comment pouvons-nous entreprendre des découvertes inédites

C'est par l'intermédiaire de l'image et de la photographie que je souhaite interroger cela.

C'est aux confins de l'image que peut émerger une pluralité d'univers tout aussi mystérieux que passionnants. Cependant, notre rapport au monde s'expérimente dans son immédiateté formelle, alors comment pouvons-nous appréhender ce qui nous paraît aujourd'hui trop présent ?

Cette expérience du sensible que nous vivons continuellement fait également partie intégrante du processus de création et c'est par cette expérimentation formelle que l'artiste est capable de mettre en place tout un ensemble de dispositif, l'amenant ainsi vers un aboutissement plastique se concrétisant par l'œuvre d'art.

Ce processus créatif peut être considéré comme une succession d'étapes donnant ainsi naissance petit à petit à l'œuvre. Mais qu'en est-il du voyage ? Peut-il être envisagé uniquement comme une destination ou bien est-il continu ?

En l'absence de but, la création peut nous embarquer vers une quête sans fin, elle-même guidée par le désir d'aller toujours plus loin, nous amenant ainsi à dépasser nos propres limites.

L'image est par essence une entité finie car son existence physique lui définit un cadre.Néanmoins en tant que moyen de projection de notre imaginaire, l'image est capable de convoquer tout un univers qui lui est propre. Au-delà de cela, elle

possède le pouvoir d'intégrer au sein de son identité, une infinité de symboles qui n'attendent que d'être décrypter. Néanmoins pour cela, il est nécessaire de posséder les clés de lecture appropriées.

L'image est un espace où se jouent de nombreuses fictions insufflées dans un premier temps par l'artiste, puis vécues par le spectateur. Ce pouvoir propre à notre imaginaire offre un déploiement quasi-illimité.

Comment l'image peut-elle devenir un espace d'explorations et d'interrogations ?

Pour répondre à cela, je souhaiterais mettre en place tout un dispositif où mon travail photographique prendrait la forme d'une étape visuelle permettant ainsi au lecteur de voyager aux confins de l'image dans le but de la redécouvrir pour mieux la questionner.

Pourquoi avons-nous besoin constamment de nouvelles conquêtes alors que l'image nous offre le plus beau des voyages, celui qui se trouve au cœur de nous-mêmes…

Par l'intermédiaire de cette analyse de l'image, je souhaiterais mettre en lumière certains processus amenant à la redécouverte de celle-ci.

Dans un premier temps, le lecteur pourra se laisser porter par la lumière qui est essentielle dans mon travail photographique.

La rencontre inédite de l'image amène à sa réinterprétation dans le but de questionner l'acte d'expérimenter. La perception de l'image amène à introduire la notion complexe des hasards et ses multiples déclinaisons. Au cœur de son identité qui la caractérise, l'image renferme des indices et des détails lui permettant d'être comprise.

Cette exploration ouvre vers une infinité d'échelles, qui à ce jour, sont hors de notre porté. Cette passerelle vers l'inconnu pourra nous conduire vers une pluralité de mondes et d'espaces-temps. Dans l'intention d'un retour vers une réalité ordinaire, l'image peut-elle avoir un rôle critique sur le fonctionnement de notre société ?

Enfin, je souhaiterais étudier les enjeux qui se jouent lors de la rencontre du spectateur et de l'œuvre d'art.

AU CŒUR DE LA LUMIÈRE

Blast, 2020, photographie noir & blanc, impression UV sur PVC 2 mm, 20 x 35.6 cm, Collection de l'artiste

Au cœur de la lumière

Notre représentation du monde s'effectue grâce à la lumière. La lumière est omniprésente dans notre vie, tantôt lumière du jour grâce à notre soleil[1] ou lumière de la nuit grâce à la voûte céleste. Dans le champ de la science, la lumière rend visible et compréhensible la matière en la reflétant. La lumière a ce pouvoir de faire apparaître le monde. C'est ce même processus de capture de la lumière qu'utilise le médium photographique. La lumière est un phare qui éclaire l'esprit humain. Elle est l'espoir que l'on recherche et elle est le signe qui nous fait croire en un lendemain meilleur.

I / Lumière cosmique

La lumière a toujours existé et ce bien avant d'être présente dans nos habitats modernes. Il s'agit de la lumière des étoiles. La lumière issue des étoiles est équivalente à un phare dans la nuit gouvernée par l'éternelle obscurité du néant. Les premières lumières de la voûte céleste ont été aperçues par nos lointains ancêtres. Cette idée de cosmique peut renvoyer à l'idée de Big Bang. Nous pouvons élaborer plusieurs sens à cette idée de création :

> La destruction menant à la création et la révélation d'autre chose.

Bien au-delà de sa dimension spatiale, la lumière émise par les étoiles interroge la notion de temps. Il arrive que la lumière d'une étoile nous parvienne alors que celle-ci est déjà éteinte. Cela est dû à la distance extrêmement lointaine. Dans ce cas précis, peut-on qualifier un tel paradoxe de semi-existence ou d'historique de l'étoile ? Pouvons-nous rapprocher cela d'une combinaison de l'espace et du temps en prenant en compte la distance et le mouvement. La lumière possède une propriété dynamique qui lui permet de voyager.

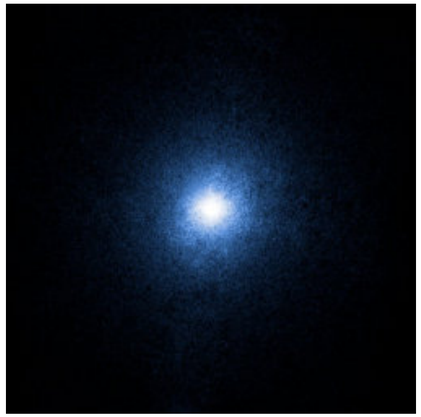


Fig. 1 - NASA, *Cygnus X-1: Still a "Star"*, 2009

[1] Parfois, nous avons tendance à oublier que le soleil est une étoile.

II / Lumière et Photographie

Dans son ouvrage *Jouer contre les appareils,* Marc Lenot analyse le travail expérimental d'Adam Fuss. L'auteur explique qu'
« Ainsi, pour lui, la lumière est une métaphore de l'univers, de l'information, de la spiritualité ; il tente de montrer ce qui n'est pas immédiatement visible, d'exhumer ce qui a été enfoui dans la mémoire, de recréer ce qui a été perdu[2] ».
Pour Adam Fuss, la lumière est centrale au cœur de sa pratique. Comme l'indique Marc Lenot, il est vrai que la lumière a une portée universelle car elle endosse une pluralité de sens. La lumière peut également être vectrice de création. Cela sous-entend qu'elle est essentielle dans notre existence mais aussi pour appréhender notre monde. Au-delà, des concepts polysémiques que son terme incorpore, la lumière est aussi à la base même du principe de la photographie.

III / Lumière et matière

La lumière possède une place importante dans mon processus de création. D'un point de vue pragmatique, la lumière révèle ainsi la forme en la percutant. Le retour de la lumière crée de nouveaux espaces au sein même de l'image en dessinant des lignes à partir des formes de l'objet puis évolue en fonction de la direction qu'elle prend. Tantôt, elle illumine, tantôt elle assombrit le sujet. Elle crée des tonalités inédites de couleurs ou de nuances. La lumière transforme l'objet en tout autre chose et crée des nouvelles matérialités. Dans son ouvrage *Le temps de l'image,* Régis Durand analyse le concept de lumière qui est selon lui, un élément non palpable[3]. Il est vrai que c'est en se combinant avec son environnement physique qu'elle peut se matérialiser.

Sans matière, pas de lumière. Sans lumière, pas de matière !

L'essence même de la photographie est d'écrire avec la lumière. Pour rappel, étymologiquement « photographie » est l'association de deux mots grecs *φωτος* (photos) et *γραφειν* (graphein) que l'on peut traduire comme étant un procédé d'écriture provenant de la lumière.
Dans ma pratique plastique, je réécris l'objet et sa définition en mettant en mouvement plusieurs sources lumineuses. Par cette action, j'ai une incidence sur l'identité de l'objet. L'origine et la fonction de l'objet n'est plus, l'objet est alors transfiguré.

[2] Marc Lenot, *Jouer contre les appareils*, Paris, Editions Photo synthèses, 2017, p.139
[3] Régis Durand, *Le temps de l'image. Essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, Paris, La Différence, 2005, p.41

Starlight, 2018, diptyque, photographies noir & blanc, impression UV sur PVC 2 mm, (de gauche à droite), #1 - 20 x 47.9 cm, #2 - 20 x 44.7 cm, Collection de l'artiste

Nous pouvons percevoir des corrélations autour de trois éléments distincts : la lumière, l'obscurité et la matière. Ces trois entités s'articulent entre elles en se complétant les unes avec les autres.

L'obscurité laissant place à la lumière et la lumière révélant et donnant forme à la matière…

J'ai une pratique plastique qui porte sur des thèmes aussi vaste que l'Espace ou vers le champ de l'infiniment grand et de l'infiniment petit. En découvrant certains de mes projets photographiques, nous pouvons y observer certaines formes géométriques telles que les arcs de cercles ou des spirales.

Dans son ouvrage la *Théorie de l'art Moderne*, Paul Klee définit la forme du cercle comme étant une « forme cosmique[4] ». Il écrit également ceci sur la spirale : « Les variations progressives du rayon combinées avec le mouvement périphérique transforment le cercle en spirale[5] ».

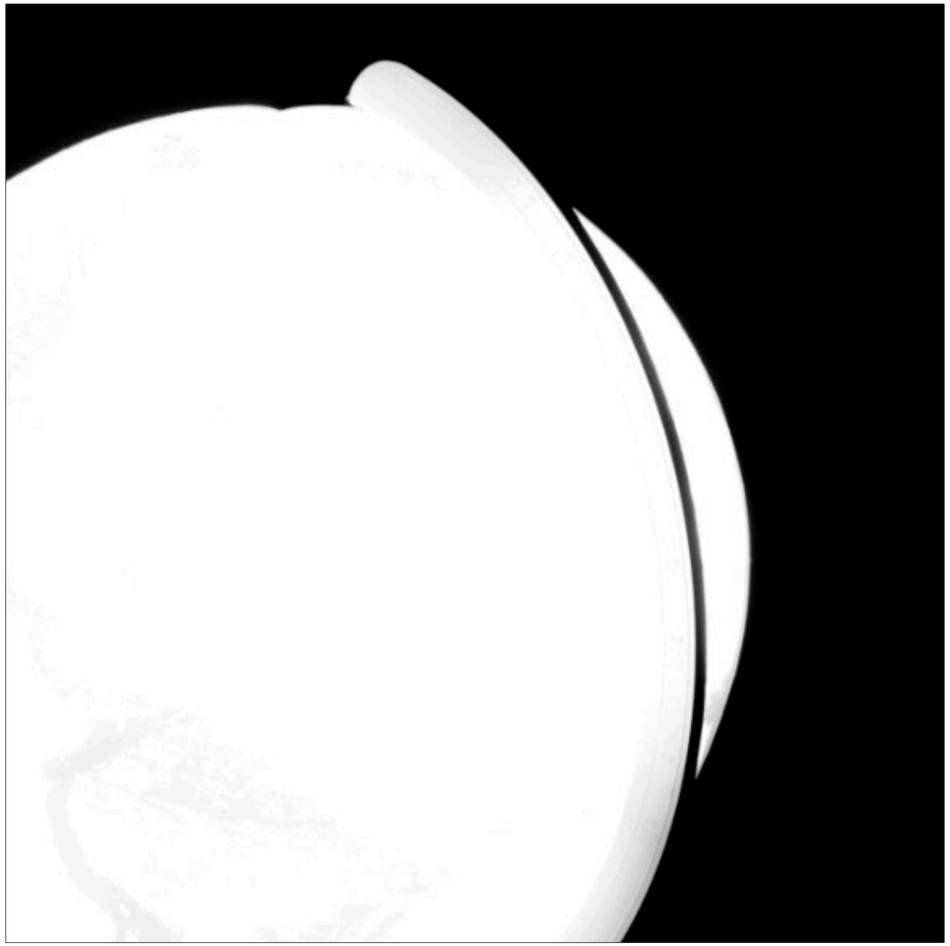
Selon moi, le cercle pourrait être symbolisé par π (Pi) car il représenterait une idée de perfection, d'équilibre, de stabilité et d'espace fini, etc. Alors que la spirale pourrait être rapprochée du symbole de φ (Phi) car elle serait garante des propriétés de mouvement, de dynamisme, de déséquilibre et de projection vers l'infini.

Dans mes photographies, je privilégie le noir et blanc car selon moi, ils participent à la réduction de l'information. La couleur véhicule des informations supplémentaires qui pourraient influencer le regard et donc parasiter l'information. Un combat entre ces deux tonalités diamétralement opposées se trouve au cœur de mes compositions photographiques. Dans son ouvrage, *Théorie de l'art Moderne,* Paul Klee évoque le blanc comme une « lumière en soi[6] ». Il qualifie la lumière blanche comme une extension et explique le conflit entre le noir et le blanc. Il utilise des termes comme intensité, trajectoire, lutte afin de qualifier la dualité de ces deux teintes. Un tel conflit semble être présent au sein de mon travail photographique. Les formes présentes dans mon travail sont tantôt géométriques tantôt organiques. Elles naissent au sein de la matière de l'objet photographié. J'utilise des objets possédant des matériaux industriels, non artistiques et usuels comme le PVC, le verre, l'aluminium ou le métal et ayant la propriété de refléter la lumière de façons différentes en créant ainsi des éléments nouveaux dans l'image. Cette destruction de « l'idée » de l'objet usuel et de son utilité est possible grâce au médium photographique et à sa mise en scène.

---

[4] Paul Klee, *Théorie de l'art Moderne*, Paris, Gallimard, 2005, p.126
[5] *Ibid.*, p.127
[6] *Ibid.*, p.63

LE CHAMP DE l'EXPÉRIMENTATION



Sphere, 2021, photographie noir & blanc, impression UV sur PVC 2 mm, 20 x 20 cm, Collection de l'artiste

Le champ de l'expérimentation

I / La lumière, un outil au service de l'expérimentation

Lorsque je décide de réaliser une prise de vue d'un objet, j'établis un cadre qui me permet un contrôle total. Un tel cadre m'offre une pluralité de possibilités. L'un des éléments essentiels à maîtriser dans la photographie est la lumière.
L'essence même de la photographie est d'écrire avec la lumière[7]. La lumière, une fois mise en place, me donne une amplitude de travail importante. Elle me permet donc de choisir aisément l'ouverture et le temps de pose de mon appareil photo dans le but de capter le sujet selon mon choix. Il faut également penser à la stabilité de l'appareil pour éviter le flou de bougé (non souhaité) pour cela, j'utilise un pied photo. En y concentrant et en y ajoutant de la lumière, j'ai également une main mise sur le paramètre de l'ISO car j'ai la possibilité (ce que je fais souvent) de garder une plage ISO faible qui, dans un second temps, me procure une qualité d'image idéale (car il ne faut pas oublier que le paramètre de l'ISO est important, plus celui-ci est élevé, plus la qualité d'image est détériorée). Ce contrôle de l'ISO semble beaucoup plus approximatif lors de certaines prises de vues dans un environnement extérieur car la lumière naturelle (offerte par le soleil) est parfois capricieuse. L'expérimentation photographique en intérieur permet un champ d'action important par l'ajout ou la soustraction de plusieurs sources lumineuses artificielles.

Le contrôle des sources lumineuses est essentiel lorsque que l'on expérimente le médium photographique. Bien qu'importante, la pluralité de la lumière ne fait pas tout. Dans ma pratique plastique, la sélection des objets usuels photographiés est également décisive. Je les choisi en fonction de leurs formes et de leurs matières.
Un objet réfléchissant et/ou transparent a la capacité d'interagir avec la lumière.
Dans ma pratique, il m'arrive d'ajouter certains accessoires tels qu'une lampe de poche. Sa taille réduite facilite le déplacement de son propre faisceau lumineux.
Le mouvement que je réalise n'est pas soumis à un protocole prédéfini, il est d'ordre instinctif. L'impact de ce geste est traduit visuellement sur la photographie via le temps de pause. Si ce dernier est court, cela a pour effet de rajouter quelques éclats lumineux. Pour un temps de pause long, l'effet présente une traînée de lumière dans l'image finale.

[7] La photographie est l'association de deux mot grec *φωτος (photos)* et *γραφειν* (graphein) que l'on peut traduire par un *procédé d'écriture provenant de la lumière*

Dans mon processus plastique, je prends en compte l'ambiance que peut dégager l'image finale. Cette intention me permet de créer des jeux d'ombres et de lumières.

Les objets transparents et/ou réfléchissants participent aussi à l'ambiance présente au cœur de l'image. Pour aller plus loin, comment pouvons-nous penser l'aspect symbolique et métaphorique que nous inspirent la lumière et l'obscurité ?

La lumière n'est telle pas présente dans le but de révéler les éléments cachés dans l'obscurité ? L'intrication physique existant entre ces deux éléments semble immuable. Tel un phare qui éclaire la nuit…

II / L'expérimentation, au-delà des limites imposées

Dans son ouvrage *Jouer contre les appareils*, Marc Lenot réalise une étude détaillée de l'expérimentation photographique.

Au cours du chapitre consacré à la notion de *apparatus*[8], l'auteur se demande si l'appareil photo en tant que machine et boite noire ne limite-t-il pas la liberté créative du photographe au travers de ses réglages limités.

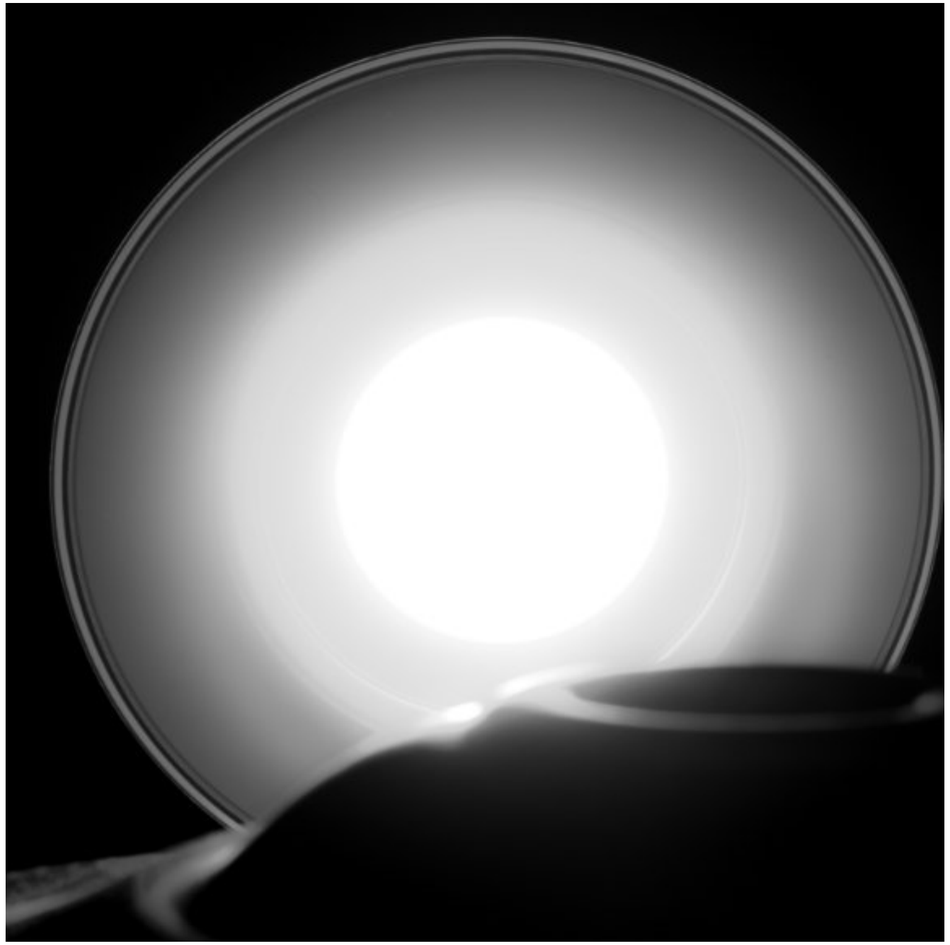
> Au sens large, tous les éléments qui nous imposent une limitation, ne sont-ils pas présent pour être dépassés, déplacés ou contournés.

Et c'est peut être devant ces problèmes, qu'un artiste peut faire preuve de créativité. Cette limite propre à *l'apparatus* souligné par Marc Lenot, pourrait-elle être considérée comme un cadre utile au processus d'expérimentation. Marc Lenot, nous donne sa définition de la photographie expérimentale. Selon lui « La photographie expérimentale peut être définie comme un acte délibéré de refus critique des règles de l'*apparatus* de production photographique, par lequel le photographe remet en question un ou plusieurs des paramètres établis du processus photographique[9] ». Comme si pour lui, le photographe devait entrer en rébellion contre certains principes imposés par le médium.

L'auteur poursuit en précisant que tous les photographes expérimentaux ont en commun : « la résistance et l'interrogation, mais aussi le rapport à la représentation, le processus, la part de hasard et la perte de contrôle[10] ». Toutes ces idées qui se cachent derrière cette pratique expérimentale de l'image semblent rentrer en résonance avec le domaine scientifique.

Marc Lenot reprend les propos de Vilém Flusser provenant de son ouvrage *Pour une philosophie de la photographie*. Marc Lenot reprend les mots du philosophe en indiquant que « La liberté est la stratégie qui consiste à soumettre le hasard et la nécessité

[8] Marc Lenot, *Jouer contre les appareils, op. cit.*, p. 117-132
[9] *Ibid.*, p.202
[10] *Ibid.*, p.203



Light Circle, 2020, photographie noir & blanc, impression UV sur PVC 2 mm, 20 x 20 cm, Collection de l'artiste

à l'intention humaine. Être libre, c'est jouer contre les appareils[11] ». Cette phrase empruntée à Vilém Flusser semble vouloir opposer l'être humain à la machine. Ces quelques mots du philosophe indiquent qu'il faut aller au-delà de la technologie qu'impose l'appareil photo à l'être humain dans le but de l'utiliser dans sa totalité. Le philosophe conçoit la part de hasard (ou heureux hasard selon le principe de la sérendipité) comme essentiel pour inventer de nouvelles formes plastiques ou hybrides. Lorsque Vilém Flusser met en avant l'intention humaine, il semble indiquer que l'expérimentation photographique est une affaire d'acte : un acte que réalise l'artiste contre son outil photographique. Justement, le philosophe utilise la notion de stratégie qui renvoie à une altérité faisant appel à la ruse ou à la réalisation d'un plan de bataille afin de remporter la victoire. Pour moi, cette notion de « plan » renverrait directement au processus d'expérimentation, quant à la victoire, elle traduirait le résultat de l'image dans son aboutissement formel.

III / L'expérimentation, une ouverture vers de nouvelles voies

Dans la conclusion de son ouvrage, Marc Lenot essaye de remettre en contexte l'expérimentation, qu'elle soit d'ordre historique ou plastique. L'auteur essaye d'y voir les progrès apportés par celle-ci.

« Selon les disciplines et les époques, les définitions[12] en ont été l'incertitude et le hasard, l'exploration des limites et des points de rupture, la distinction entre processus, forme et œuvre, ou plus simplement la nouveauté, l'avant-gardisme et la distance vis-à-vis de l'esthétique traditionnelle[13] ».

Le hasard de cette nouvelle forme de photographie bouscule les codes de la photographie dite « traditionnelle ». Avec son approche novatrice, la photographie expérimentale ouvre une brèche dans le champ de ce médium. Pour confirmer ce propos, Marc Lenot qualifie d'avant-garde le champ de l'expérimentation photographique. Cette notion d'avant-gardisme est d'autant plus juste que l'expérimentation (en tout cas, une partie) met en avant l'innovation au détriment du beau. Selon Marc Lenot, l'expérimentation de la photographie permet l'exploration des limites. Cela sous-entend que le champ de l'expérimentation permet une pratique investigatrice du médium.

Mais alors, cette particularité exploratrice est-elle propre au champ de l'expérimentation ?

Il me semble que non. J'appréhenderais la photographie dite « traditionnelle » comme une exploration de l'espace physique. C'est-à-dire que le photographe explore son environnement et capture les sujets, via l'image, lorsque ces derniers lui

[11] *Ibid.*, p.130
[12] Les définitions de la notion de l'expérimental.
[13] Marc Lenot, *Jouer contre les appareils, op. cit.*, p.201

semblent intéressants. Les images rendent compte du voyage effectué par le photographe. Chaque photographie est un moment clé marquant l'artiste dans sa sensibilité.

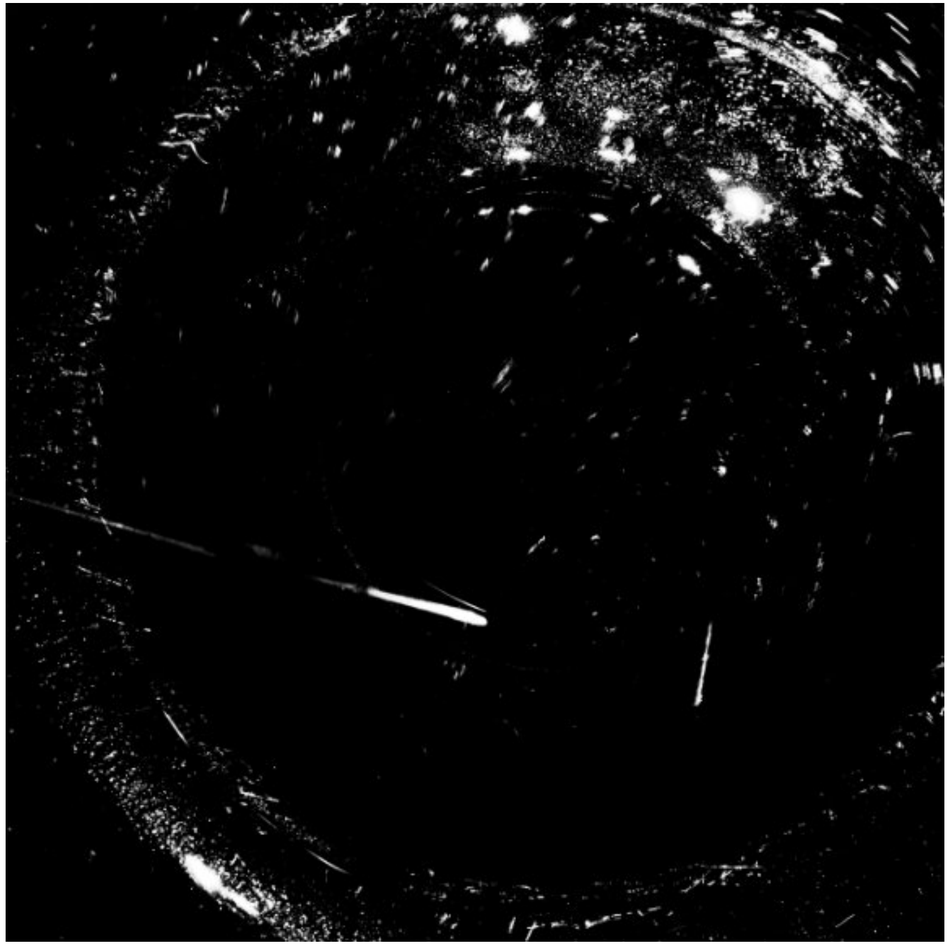
Inversement, le photographe qui travaille l'art de l'image par une pratique expérimentale, le fait très souvent dans un atelier[14]. Cet espace alloué à la pratique de l'artiste est alors un lieu où l'on peut exercer un contrôle.

Ma pratique plastique me demande un espace totalement malléable et reconfigurable. L'endroit où je crée est un lieu qui me procure un tel contrôle[15].

La maîtrise des paramètres de l'appareil photo est aussi important, il traduit en image le résultat souhaité. Dans mon cas, chaque image produite en amène une autre. Comme je l'ai brièvement expliqué, le lieu où je pratique me donne une certaine liberté et un champ d'action quasi illimité. C'est pour cela que l'aboutissement de mes expérimentations photographiques se produit par ma volonté et intervient lorsque je pressens l'aboutissement plastique de ma recherche visuelle.

[14] Dans un atelier ou dans un espace propre à l'artiste.
[15] Je décris plus en détail une partie de mon processus créatif dans le chapitre intitulé *I / La lumière, un outil au service de l'expérimentation*

LE HASARD, AU DÉTOUR DE LA CRÉATION



Black Hole I, 2020, photographie noir & blanc, impression UV sur PVC 2 mm, 20 x 20 cm, Collection de l'artiste

Le hasard, au détour de la création

Ce que nous nommons le hasard peut se rapporter à un enchaînement scientifique ou à une suite logique fonctionnant par un principe de causalité. Cependant, le hasard peut être considéré avec une approche d'ordre métaphysique faisant appel aux signes envoyés par la providence. Entre théories scientifiques, réflexions philosophiques ou approches artistiques, le hasard est partout et surtout là où on ne l'attend pas. Le hasard est la source de multiples découvertes cependant son apparition et son fonctionnement reste souvent mystérieux. Le hasard révèle le caché et il permet d'entrevoir l'ignoré. Il est au cœur des trouvailles et se pose comme le compagnon de l'inventeur. Mais à trop vouloir utiliser le terme de « hasard », cette habitude sémantique n'occulte-t-elle pas une partie de l'essence même du hasard, de sa précision et de sa clarté ? Son étude est de nous faire prendre conscience de cette réalité jusque-là ignorée ou à laquelle on n'attache peu d'importance. Le hasard de la découverte fait également parti intégrante du monde des artistes.

I / Le hasard et l'expérimentation

Dans l'ouvrage *Photographie Plasticienne, l'extrême contemporain* rédigé par Dominique Baqué[16], il est question de la photographie plasticienne, de son avènement et d'une étude poussée sur cette photographie à part entière. La photographie plasticienne est une pratique de l'image apparut avec la naissance de l'art contemporain qui interroge plastiquement et théoriquement le médium photographique. Derrière cette pratique contemporaine de l'image, se pose l'interrogation de son processus. En quoi ce processus est-il déterminant dans le champ des possibilités quasi-illimitées offert par la photographie plasticienne ? D'un point de vue rationnel, la notion de processus fait appel à un cadre. Cependant le cadre peut renvoyer directement à l'idée de contrôle. Justement avec son processus créatif et sa réalisation maîtrisée, la photographie plasticienne n'interroge-t-elle pas la question du hasard ? Le hasard n'est-il pas alors l'opposé du contrôle ? Pouvons-nous concevoir l'aspect du hasard dans un processus sous-jacent à l'expérimentation ? Pour aller plus loin, le hasard n'est-il pas tout simplement la conséquence directe d'un processus de logique ou une suite de protocoles préétablis.
Justement, les possibilités qu'offre la photographie plasticienne, notamment par son expérimentation, redéfinit le cadre même de la photographie traditionnelle.

[16] Dominique Baqué, *Photographie Plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, édition du Regard, 2004

Dans son ouvrage *Jouer contre les appareils*, Marc Lenot réalise une étude de l'expérimentation photographique. Pour illustrer cela, l'auteur prend en exemple la manière d'utiliser et de réinventer la pratique et le médium de l'image. Il s'appuie sur la pratique de nombreux photographes, en particulier Paolo Gioli. Marc Lenot décèle dans le travail de cet artiste une « exploration constante de nouveaux territoires créatifs et son rejet des règles établies fondent son caractère expérimental[17] ». Ce « rejet des règles » que souligne Marc Lenot, n'est-il pas un frein à la création. C'est-à-dire que sans règle, il n'y a pas de cadre et sans cadre une absence de processus ? Néanmoins, le cadre n'est-il pas de trop et empêche d'expérimenter ?

Cependant, Marc Lenot résout ce point spécifique en expliquant que Paolo Gioli maîtrise « aussi parfaitement que possible ses procédés de production d'images[18] ». Lors de la production d'images, Paolo Gioli « accueille et utilise l'erreur, l'imprévisible et le hasard[19] ». Cette réception plurielle de l'inconnu ne renvoie-t-elle pas au concept de Sérendipité ?
Dans une autre partie de son ouvrage, Marc Lenot précise que « selon les disciplines et les époques, les définitions[20] en ont été l'incertitude et le hasard, l'exploration des limites et des points de rupture, la distinction entre processus, forme et œuvre, ou plus simplement la nouveauté, l'avant-gardisme et la distance vis-à-vis de l'esthétique traditionnelle[21] ». L'auteur essaye de remettre en contexte le principe d'expérimentation, qu'il soit d'ordre historique ou plastique, mais tout en lui associant le progrès qu'il arrive à produire. La photographie expérimentale combinée au hasard bouscule les codes de la photographie « traditionnelle ». Avec son approche novatrice, la photographie expérimentale ouvre une porte conduisant vers une nouvelle façon d'appréhender ce médium.Pour confirmer ce propos, Marc Lenot qualifie le champ de l'expérimentation

Fig. 2 - Paolo Gioli, *Top-paky Fotofinish*, 1977

[17] Marc Lenot, *Jouer contre les appareils, op. cit.*, p.93
[18] *Ibid.*
[19] *Ibid.*
[20] Par « définitions » Marc Lenot fait référence à la notion de l'expérimentale
[21] Marc Lenot, *Jouer contre les appareils, op. cit.*, p.201

photographique « d'avant-garde ». Cette notion d'avant-gardisme est d'autant plus juste que l'expérimentation (en tout cas, une partie) met en avant l'innovation au détriment du «visuellement beau ». Selon Marc Lenot, l'expérimentation de la photographie permet « l'exploration des limites » ce qui sous-entend que le champ de l'expérimentation amène vers une pratique prospectrice et investigatrice de ce médium.

Est-ce que la photographie dite « expérimentale » est l'unique façon de photographier qui puisse ouvrir ce champ qui tend vers la découverte ?

Il me semble que non. J'appréhenderais la photographie « traditionnelle » comme une exploration de l'espace physique. C'est-à-dire que le photographe découvre son environnement et capture des images de ce qui lui semble intéressant ou pertinent. Une fois achevé, le voyage s'illustre par les images prises. Chaque photographie est un moment clé qui marque l'artiste dans sa curiosité, dans sa sensibilité ou dans son expérience. À l'inverse, le photographe expérimental réalise ce voyage de l'image dans un lieu restreint tel que son atelier (ou du moins dans un espace propre à l'artiste). Car ce type de lieu offre à cet artiste de l'image une maîtrise supplémentaire lorsqu'il entreprend une production plastique.

Ma pratique photographique m'engage le plus souvent à mettre en scène les objets de mon quotidien. L'endroit où je crée est un lieu qui me permet de contrôler mon processus créatif de A à Z. Dans ce lieu, je contrôle la luminosité de la mise en scène. Cela m'offre une pluralité de possibilités me permettant de choisir au fur et à mesure la composition de l'image, tout en gardant un contrôle absolu sur les différents paramètres techniques de mon appareil. Chaque image produite en amène une autre… Le lieu où je pratique me donne une certaine liberté et un champ d'action quasi illimité. La conclusion de mes séances photos intervient lorsque je pressens l'aboutissement plastique de ma recherche visuelle. J'explore les possibilités formelles du sujet photographié et non un environnement territorial étranger.
Marc Lenot précise que tous les photographes expérimentaux partagent ensemble la même « résistance et l'interrogation, mais aussi le rapport à la représentation, le processus, la part de hasard et la perte de contrôle[22] ».

[22] *Ibid.*, p.203

II / La sérendipité, une découverte par l'observation

La découverte et le hasard ne sont pas uniquement applicables au domaine de l'art. Cette notion fut interrogée et théorisée par certains scientifiques. Dans son livre *Sérendipité, du conte au concept,* Sylvie Catellin retrace l'histoire et l'évolution du concept de sérendipité. Ce concept renvoie à la faculté de « découvrir, par hasard et sagacité, des choses que l'on ne cherchait pas[23] ».

Ce terme de sérendipité (*serendipity*) fut inventé par Horace Walpole au XVIII siècle, qu'il emprunte à un conte persan *Voyages et aventures des trois princes de Sarendip*[24].

Dans un chapitre nommé *Le rôle du hasard dans la découverte scientifique : un débat qui en cache un autre*[25], qui est centré sur le processus de découverte par des moyens scientifiques soumis par des protocoles. L'auteure met en avant les propos d'Irving Langmuir. Celui-ci explique que « Ce sont des enchaînements d'observations et de connexions imprévisibles générant des associations d'idées (*threads of thought*) qui déclenchent le processus conduisant aux découvertes les plus fructueuses, tant sur le plan des connaissances fondamentales que sur celui des applications[26] ». Ce que met en avant Irving Langmuir c'est le résultat d'une recherche dont l'origine est un processus qui mêle observation et imprévisibilité.

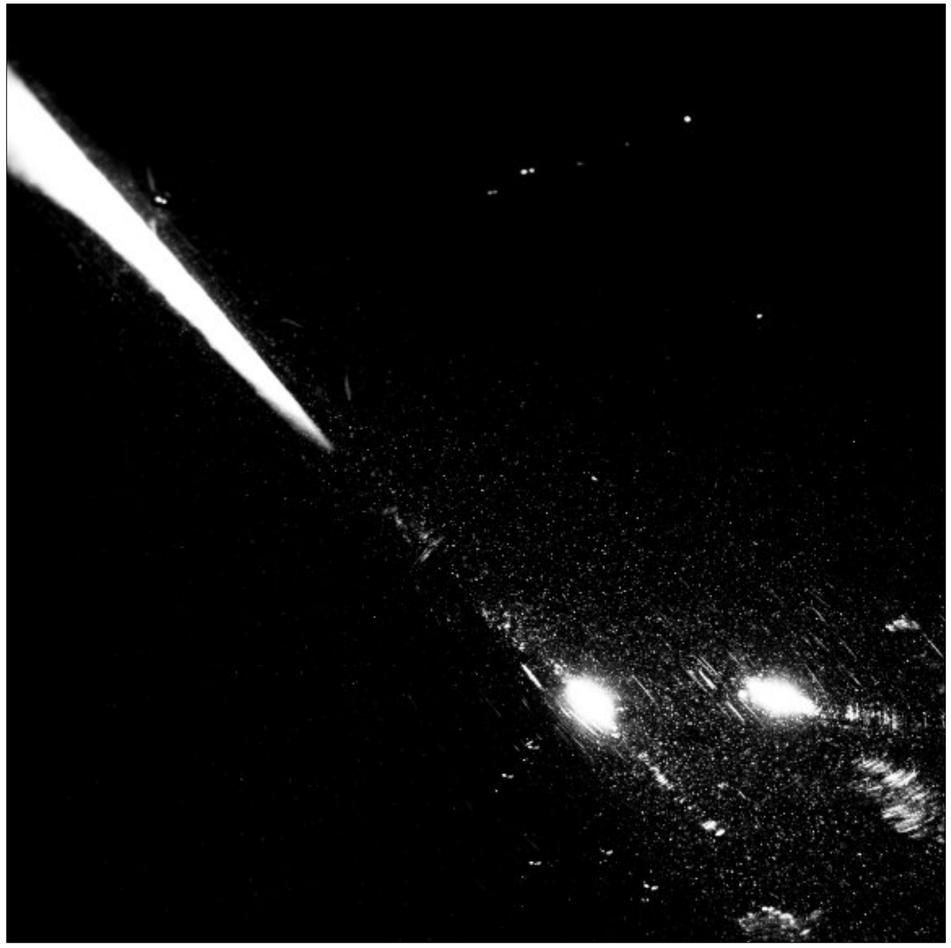
La notion d'observation renvoyant au principe même de la découverte du visible. Le médium de la photographie fonctionne sur ce principe d'observation.

Comment pouvons-nous analyser ce geste à priori anodin qui se base sur l'observation ?

Dans le domaine de la photographie, il me semble que l'on peut distinguer deux types d'observations. Selon moi, il y a le photographe qui « voit » et celui qui « regarde ». Je sépare ces deux termes car ils possèdent une certaine importance lorsque que l'on aborde le domaine de l'optique.

Selon moi, celui qui voit ne regarde pas car pour regarder, il faut posséder en amont certaines connaissances. Ces mêmes connaissances amènent le spectateur vers la découverte et la compréhension du sujet. J'aimerais approfondir l'analyse des propos d'Irving Langmuir. Pour lui, l'observation est une démarche importante à prendre en compte pour la découverte (du moins dans la première partie du processus). Cependant, selon le chimiste, l'individu doit posséder les connaissances

[23] Sylvie Catellin, *Sérendipité, du conte au concept*, Paris, édition du Seuil, 2014, p.21
[24] *Ibid.*
[25] *Ibid.*, p. 121-166
[26] *Ibid.*, p.144



Collision, 2017, photographie noir & blanc, impression UV sur PVC 2 mm, 20 x 20 cm, Collection de l'artiste

nécessaires dans le domaine scientifique lui permettant d'identifier les éléments et leurs évolutions dans un cadre prédéfini. Pour confirmer cette réflexion, je peux m'appuyer sur les propos de l'un des collaborateurs d'Irving Langmuir, Duncan Blanchard qui imagine la découverte sérendipienne comme « la rencontre entre une occasion inattendue et un esprit préparé[27] ». Justement, c'est bien cette notion « d'esprit préparé » qui me semble pertinent et qui m'interpelle. Un scientifique découvrira tels éléments ou tels changements car il possède déjà en amont les connaissances suffisantes pour analyser ou trouver l'élément caché.

Je souhaiterais poursuivre l'analyse de la citation étudiée en début de chapitre. Dans ce court extrait, le chimiste américain précise que pour associer des idées entre elles, il faut au préalable établir des « connexions[28] ». Mais à quoi se rapportent ces connexions ? Est-ce qu'elles adviennent en combinant des éléments provenant du hasard ? Ou bien, est-ce un hasard fonctionnant par les éléments qui sont en train d'être observés ?
Pour aller plus loin dans ces idées de « connexion » : Est-ce qu'un scientifique est capable d'établir un lien entre deux éléments dans un environnement qui lui est inconnu ? L'essence même du hasard n'est-il pas dans l'apparition de deux éléments différents et dont le scientifique ne serait que l'observateur ? En l'absence d'un tel observateur, ces deux entités existeraient-elles quand même ? Donc le hasard engage-t-il obligatoirement une tierce personne ?

III / Vers un protocole de la découverte

Dans son livre Sylvie Catellin poursuit son analyse de la sérendipité en se demandant si un cadre ou un protocole est nécessaire ou non dans la découverte. Elle explique que « la flexibilité dans l'organisation de la recherche (qui n'est pas l'adaptation aux contraintes du marché) et la liberté intellectuelle du chercheur sont donc des conditions nécessaires pour rendre possibles les découvertes, que celles-ci soient issues de la recherche fondamentale ou de la recherche appliquée[29] ». Avec cette phrase, elle affirme que dans certains cas, dresser un cadre pourrait limiter la découverte. Mais comment pouvons-nous comprendre cela ? La découverte est-elle forcément guidée par l'imagination[30] ou bien, est-ce qu'une rigueur dans le processus empêche l'avènement du hasard ? Il est vrai que dans cette citation, l'auteure parle bien de « liberté » et

[27] *Ibid.*
[28] *Ibid.*
[29] *Ibid.*, p.145
[30] Cette représentation de l'imagination serait-elle bridée par des limites protocolaires ou restrictives ?

de « flexibilité ». Donc, au final la liberté est-elle la réponse appropriée pour découvrir ?
Néanmoins, un excès de liberté n'amène-t-elle pas à la dispersion des idées ? Au final, peut-être que la réponse la plus équilibrée et adaptée serait de travailler avec un semi-cadre.
Pour illustrer cette idée de « semi-cadre », je pourrais m'appuyer sur mon expérience personnelle de photographe plasticien. Je fais appel à un « semi-cadre » lorsque j'entreprends un processus de création. Mon travail d'expérimentation débute lors de l'apparition d'une première idée ou d'une image mentale[31]. En général, cette idée m'arrive lors d'une rencontre avec un ou plusieurs objets.
Cette acuité qui m'amène à découvrir l'inattendu présent au quotidien n'est-elle pas similaire à celle expérimenté par les princes venant de Serendip[32] ?

À la différence près, que cette perception de l'objet m'apparaît lors de ma rencontre avec l'objet. Il n'est alors plus question d'empreinte comme dans le conte mais de rencontre. À défaut de posséder les connaissances scientifiques de ces trois princes, j'essaye d'ouvrir mon imagination. Cette rencontre de la forme me semble presque intuitive. Cependant, pour moi, cette intuition ne suffit pas, je dois la démontrer en image par le biais de mes expérimentations photographiques.
J'analyse cela comme une sorte de déclic qui m'amène à projeter mon imagination vers une forme quasi aboutie de l'image. C'est en mettant en scène ces objets que mon processus de création commence. Le plus souvent, je restreins la quantité d'objets pendant une session de prise de vue. Cette limite d'objets m'offre un semi-cadre. En complément, j'utilise des accessoires annexes telles des sources lumineuses ou une machine à fumée. Les sources lumineuses ont la capacité d'interagir avec le sujet. La machine à fumée créer une atmosphère mystérieuse propice à l'imaginaire. J'utilise de manière systématique un pied photo pour avoir un contrôle supplémentaire.

Mon processus d'expérimentation est encadré par le nombre d'objets choisis et par le type d'accessoires utilisés, cependant, ce cadre s'arrête là car je ne me donne aucune limite quant au nombre de prises de vue. Le nombre d'images que je réalise lors de mes séances photos n'est jamais défini à l'avance. Comment se déroule une séance de mes prises de vue ?

[31] Une forme finale plus ou moins définitive que j'ai à l'esprit.
[32] Le terme de sérendipité est issu d'un conte oriental *Voyages et aventures des trois princes de Sarendip* qui met en scène trois princes venant de l'île de Serendip qui pour parfaire leurs éducations, sont amenés à voyager. Au cours de leurs voyages, ils rencontrent un chamelier qui à perdu son chameau. Au cours de cette situation, les trois princes font preuves d'une remarquable capacité de déduction.

Elle se réalise de manière instinctive ce qui me procure une liberté totale. Lors d'une séance photographique, je me concentre uniquement sur mon exécution et rien d'autre. J'essaye de multiplier les combinaisons formelles. Je parcours l'ensemble des champs des possibles en allant de photographie en photographie, à l'instar des explorateurs qui vont d'une étape à une autre. Je mentionne la figure de l'explorateur car le sentiment qui m'anime lors de mes prises de vues est celui de la découverte. Dans mon travail de prise de vue, j'éprouve le besoin de tester et de varier dans l'optique de découverte.

À l'inverse, c'est en ne faisant rien que l'on ne trouve pas. Toutes choses possèdent un début et ce qui est magique dans l'expérimentation, c'est qu'il n'y a pas réellement de fin. Je me dis souvent en me réveillant le matin que « chaque jour est une nouvelle vie qui commence »…

Pour résumer ma façon de pratiquer : j'ai besoin de ce cadrage flexible car il m'empêche de m'éparpiller tout en m'octroyant une certaine liberté qui me porte toujours plus loin.

IV/ L'observation, l'imagination et l'interprétation

Dans son livre, Sylvie Catellin, met en avant le fait que « Si la découverte ne correspond pas toujours à un changement de paradigme, elle implique en revanche toujours la sérendipité, cette qualité si précieuse qui consiste à prêter attention à un fait ou une observation surprenante et à en imaginer une interprétation pertinente[33] ». La philosophe insiste bien sur le fait que la sérendipité se traduit par le processus d'observation, d'imagination et d'interprétation. Ces trois notions semblent être inter indépendantes tout en étant indissociables au principe de sérendipité.

Que peut-on dire alors de ces trois qualificatifs ?

En les analysant un par un : L'action d'observer est de prêter attention à son environnement et consiste à prendre le temps de se poser et de regarder. Cela implique également la découverte dans notre quotidien d'un événement ou d'un sujet qui nous interpelle. En tant que photographe, j'ai besoin de voir le monde par ce prisme et d'être à l'affût de tous ces moments uniques.

Concernant, le domaine de l'imagination, cette qualité me semble essentielle pour tous les photographes mais aussi pour tous les artistes. C'est cette graine psychique qui donne naissance au merveilleux. L'imagination peut être vue comme un voyage vers un ailleurs mystérieux. C'est l'imagination qui nous porte toujours plus loin et vers une dimension que seul

[33] Sylvie Catellin, *Sérendipité, du conte au concept, op. cit.*, p.152

l'esprit peut conquérir. En tant que photographe plasticien, il m'est parfois difficile de transposer un projet imaginaire vers une réalité physique. Mais justement, pour moi, cette difficulté existe pour être dépassée. Pour aller plus loin dans cette réflexion, il faut faire preuve d'audace et d'ingéniosité et c'est à force de persévérance que l'on avance et que l'on se construit. L'interprétation renvoie à la notion de traduction qui fait appel à un raisonnement logique et élaboré. Une fois construit, ce raisonnement amène à la déduction d'un résultat ou d'un principe. Cependant, une interprétation conduit à émettre un jugement sur un élément ou un événement qui nous est extérieur.

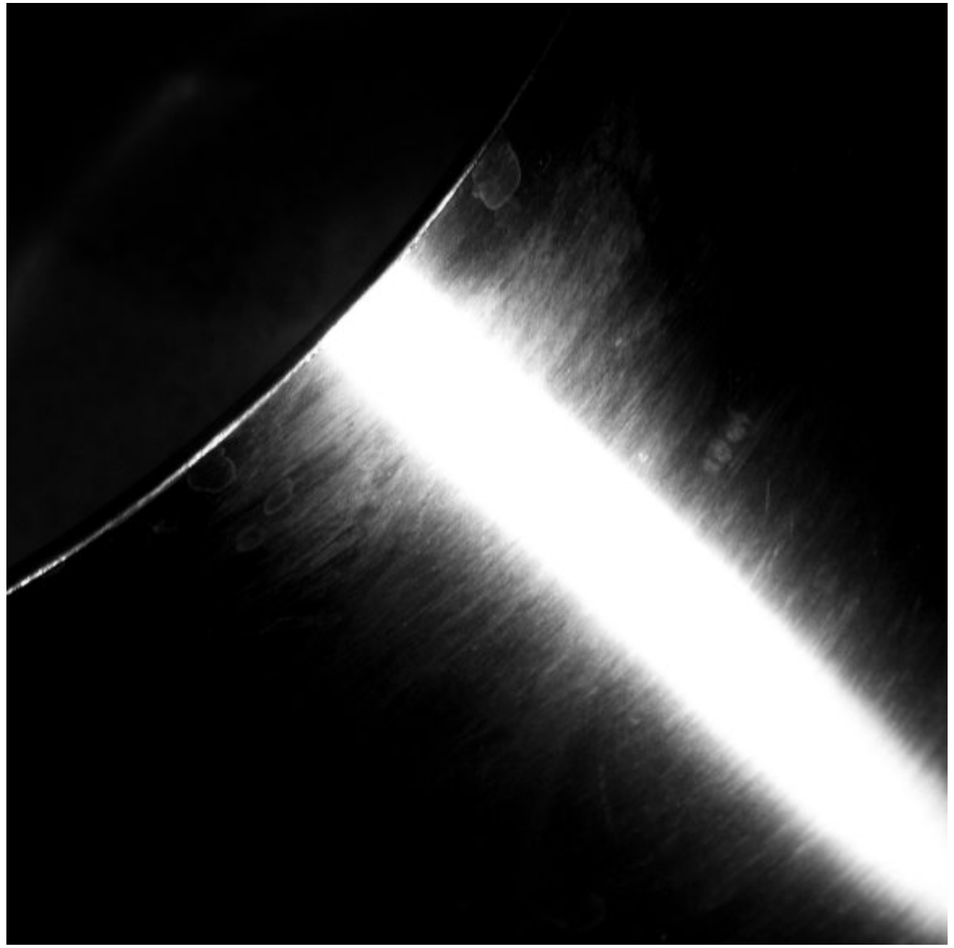
Mais alors, lorsque l'on analyse un fait, est-il pertinent de comparer un avis non construit avec un avis étayé par un processus logique ?

Pour autant, lequel de ces deux interprétants est le plus apte à donner son opinion ? Selon moi, la personne ayant des connaissances appropriées dans le domaine serait la plus apte à émettre un jugement à la fois juste et éclairé.
À l'inverse, une personne lambda à qui nous donnons la parole, émettra un jugement erroné tel un sophiste dans l'Agora. Cet avis subjectif sera dépourvu d'argument solide et non éclairé.

Précédemment, nous avons vu qu'une découverte scientifique analysée par le prisme de la sérendipité, doit répondre à certains principes tels que l'observation, l'interprétation, l'imagination et la connexion. Posséder certaines connaissances peut être considéré comme essentiel afin de ne pas manquer une découverte. Cependant, instaurer un protocole dans le champ de la découverte la favorise-t-elle ou n'est-il pas contre intuitif ?

V / La découverte par l'intuition et l'imprévu

Jusque là, nous avons vu que le hasard endossait une pluralité de nuance et de fonction : tantôt facteur d'une méthode de découverte que l'on nomme sérendipité, tantôt aide l'artiste dans son expérimentation.
Cependant le hasard ne fait pas tout. Faut-il avoir cette étincelle qui nous guide et qui nous pousse vers l'exploration. Cette idée charnière qui nous fait choisir telle action plutôt qu'une autre, est un peu comme une main que nous tend le hasard. Justement, c'est cette curiosité impalpable qui m'a poussé à lire un recueil d'entretiens concernant le travail d'Anish Kapoor.



Impact, 2017, photographie noir & blanc, impression UV sur PVC 2 mm, 20 x 20 cm, Collection de l'artiste

Lors d'un passage de cet ouvrage, il est fait mention de l'une des facultés propres à l'esprit que l'on nomme intuition. Dans un entretien de William Furlong, l'artiste britannique explique ceci : « Je suivrai, jusqu'à un certain point en tout cas, la conception du spirituel qu'avait Joseph Beuys, pour qui l'intelligence intuitive était la forme la plus haute de l'intelligence. En définitive, l'intuition est tout ce dont on a besoin pour continuer, pour un artiste dans mon genre en tout cas[34] ».

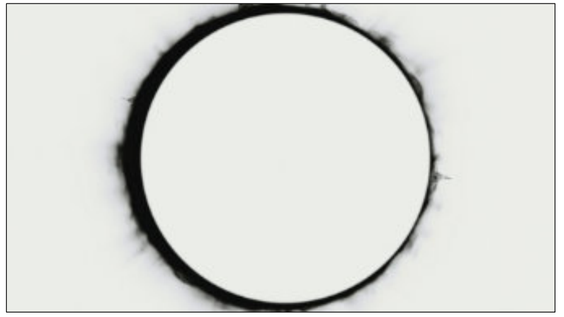


Fig. 3 - Lisa Joy, Jonathan Nolan, *Westworld*, 2020

L'intuition est parfois l'élément qui manque à l'artiste pour passer de l'idée à la création d'une future œuvre. Comme-ci l'intuition a cette capacité de fonctionner tel un déclic. Mais est-il possible de hiérarchiser les différentes formes d'intelligence ? Comment fonctionne l'intuition ? Faut-il des pré-requis ? L'individu s'appuie-t-il sur son expérience, sur des indices ou bien des signes offerts par le monde ? Dans ce cas, une présence sensible au monde est-elle suffisante ?

Nous avons vu que le hasard pouvait prendre de nombreuses formes. Il se déploie en tant que processus amenant à la découverte. Le hasard peut nous aider dans notre expérimentation artistique. Il est également à l'initiative de certaines découvertes scientifiques. Enfin, le hasard peut se muer en intuition. Cependant, qu'en est-il des événements d'ordre imprévu ? À quel champ du hasard appartiennent-ils ?

La notion de hasard peut endosser plusieurs sens mais qu'en est-il de sa part d'imprévu.

Par définition, l'imprévu est un événement que l'on n'attend pas et qui est souvent déconcertant. Cependant, l'imprévu fait partie de notre vie. Il nous pousse à nous adapter face aux nouvelles situations qui s'imposent à nous. Bien qu'il nous demande de nous adapter, l'imprévu peut être vu comme positif, car sous certaines conditions, il peut être vécu comme une chance. Cette notion d'imprévu fut méditée dans un épisode de la série d'anticipation *Westworld*[35]. Dans cet épisode, certains protagonistes s'interrogent sur les avantages accordés par les événements imprévus. Pour eux, ce sont « Des moments rares

[34] Anish Kapoor, *Je n'ai rien à dire*, Paris, Réunion Des Musées Nationaux, 2011, p.25
C'est un extrait d'un entretien avec William Furlong, Audio Arts Magazine, vol. 10, N°4, enregistrée à Venise en juin 1990 dans le pavillon britannique, alors que l'artiste représente la Grande-Bretagne.
[35] Jonathan Nolan, Lisa Joy, *Westworld* (saison 3 - épisode 5), 2020

où l'imprévu entre dans notre vie et crée un espace de réelle liberté où on peut faire un choix. Une bulle de possibilités ». L'imprévu nous offre t-il un champ des possibilités ?

Comme le suggère l'un des personnages, l'imprévu ne se présent-il pas à nous comme une chance à saisir ? D'un point de vue purement théorique, les événements imprévus sont des situations subis par l'individu et qui conjuguent l'espace-temps. Pour aller plus loin, l'imprévu est un événement qui nous détache de notre quotidien et qui nous offre une nouvelle dynamique de vie. Mais alors, pour être en mesure de le saisir, faut-il être à l'affût ou bien simplement ouvert à l'arrivée d'un événement imprévu ? Sommes-nous tous en mesure de saisir cette chance qui s'offre spontanément à nous ? Cette sensibilité particulière est-elle proche de la sagacité demandée par la sérendipité ?

À LA DÉCOUVERTE DES INDICES

Gear I, 2017, photographie noir & blanc, impression UV sur PVC 2 mm, 20 x 20 cm, Collection de l'artiste

À la découverte des indices

« I see everything. That is my curse »

Sherlock Holmes, Jeu d'ombres

Guy Ritchie, 2011

Dans le chapitre intitulé *Légitimations théoriques*[36] de son livre *La photographie plasticienne, un art paradoxal*, Dominique Baqué explique qu'au tout début, la photographie fut fort critiquée. Dans ce chapitre, l'auteure met en lumière les différentes études et autres écrits majeurs rendant à cette nouvelle discipline artistique ses lettres de noblesses pour atteindre la place que l'on connaît aujourd'hui.

L'auteure fait appelle aux textes de Walter Benjamin[37], Gisèle Freund[38] et Roland Barthes[39] qui ont chacun à leur manière étudié et théorisé la photographie. Cependant cette discipline de l'image est bien plus qu'une technique de captation du réel. La photographie est vectrice d'une pensée mise en œuvre par la volonté du photographe lui donnant ainsi l'occasion d'immortaliser le réel sur un support physique. La photographie résulte d'un choix conjuguant l'imagination, la créativité, le sujet ainsi que le regard et la réflexion du photographe.

Mais pour aller plus loin dans son élaboration, Rosalind Krauss ainsi que Charles Peirce analysent et comprennent la photographie comme un support où pourrait évoluer des « indices[40] ».

I /L'indice, l'icône et le symbole

Dans l'ouvrage étudié précédemment, Dominique Baqué fait référence au concept d'indice qui fut théorisé pour la première fois par Charles Peirce dans son ouvrage *Écrits sur le signe*[41].

---

[36] Dominique Baqué, *La photographie plasticienne, un art paradoxal*, Paris, édition du regard, 1998, p. 89-110
[37] Walter Benjamin écrivit la *Petite Histoire de la photographie* (1931) et *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1936).
[38] Gisèle Freund est l'auteure du livre *Photographie et société* paru en 1975.
[39] Roland Barthes est l'auteur des livres *La chambre claire* et *Mythologie* respectivement paru en 1980 et en 1957.
[40] Dominique Baqué, *La photographie plasticienne, un art paradoxal*, *op. cit.*, p.99
[41] *Ibid.*, p.100

Dans son chapitre *légitimations théoriques*, Dominique Baqué rappelle les définitions des termes d'icône, de symbole et d'indice figurant dans le livre de Charles Peirce.

« L'icône » est « un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote simplement en vertu des caractères qu'il possède, que cet objet existe réellement ou non[42] ».

Le « symbole » quant à lui est « un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote en vertu d'une loi, ordinairement une association d'idées générales, qui détermine l'interprétation du symbole par référence à cet objet[43] ».

Enfin « l'indice » s'apparente à « un signe ou une représentation qui renvoie à son objet non pas tant parce qu'il a quelque similarité ou analogie avec lui ni, parce qu'il est associé avec les caractères généraux que cet objet se trouve posséder, que parce qu'il est en connexion dynamique (y compris spatiale) et avec l'objet individuel, d'une part, et avec le sens ou la mémoire de la personne pour laquelle il sert de signe, d'autre part[44] ».

Il est arrivé que certains auteurs aient décidé de séparer les concepts d'indice, d'icône et de symbole. Ce fut le cas pour Rosalind Krauss avec l'indice, Régis Durand avec l'icône et Vilém Flusser avec le symbole.

Rosalind Krauss distingue la notion d'indice en précisant que « la photographie ne serait ni icône ni symbole, mais juste un indice[45] ». Pouvons-nous établir un lien entre le domaine de la sémiologie et celui de la photographie ? La sémiologie a-t-elle quelque chose à apporter à la photographie ?

Dominique Baqué met en avant les propos de Rosalind Krauss concernant le rôle qui est attribué aux sémiologues et leurs relations avec la photographie. Selon elle, ils ne doivent pas « écrire "sur" la photographie, mais sur la nature et les enjeux de l'indice[46] ». Donc la sémiologie n'a pas pour principe de réfléchir sur la photographie et son rapport aux autres domaines artistiques mais bien sur ce qu'elle renvoie aux spectateurs. La sémiologie va plus loin en prenant en compte tous les détails présents dans l'image comme une source d'informations à la fois subtile et riche en indications. Dominique Baqué poursuit cette analyse et cite Charles Peirce. Selon lui, les écrits de sémiologue doivent porter « sur la fonction de la trace dans son rapport avec la signification, sur la condition des signes déictiques[47] ».

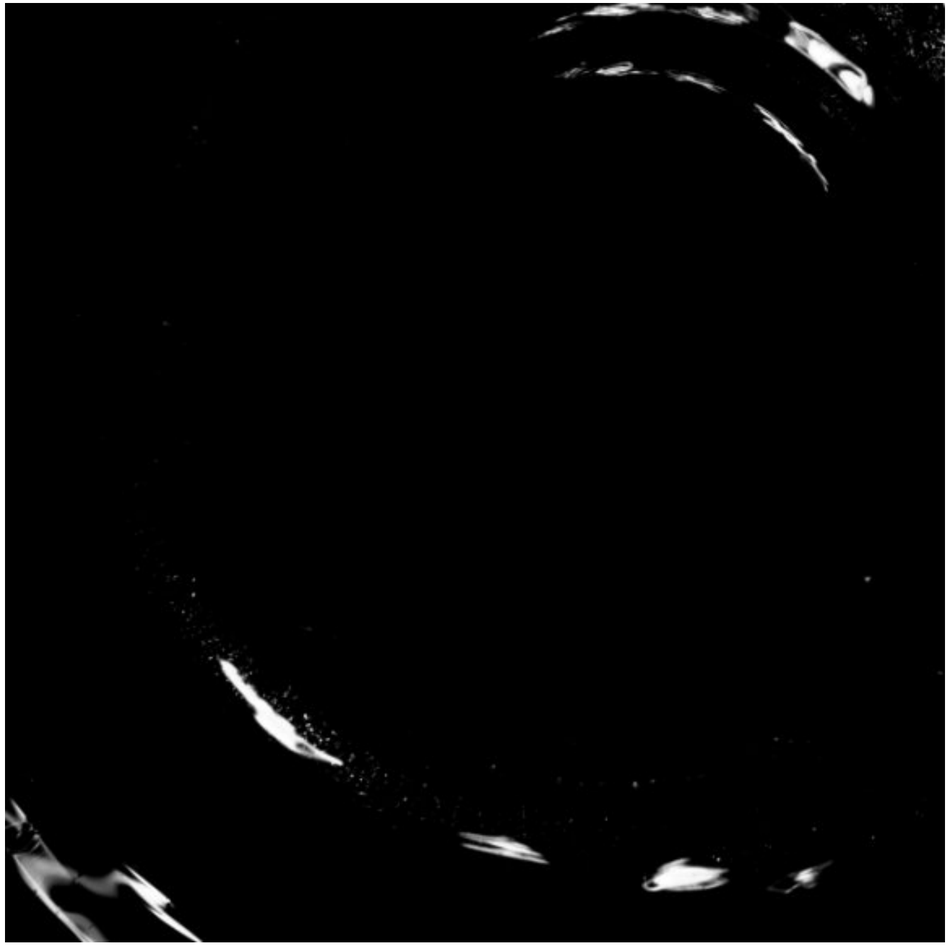
[42] *Ibid.*
[43] *Ibid.*
[44] *Ibid.*
[45] *Ibid.*
[46] *Ibid.*
[47] *Ibid.*

Par signe déictique, le sémiologue renvoie à un signe dynamique qui indique un objet précis.
Grâce à son analyse poussée des signes, la sémiologie est un domaine de recherche qui met en avant l'investigation. Elle permet d'aller au-delà des apparences formelles pour aller en profondeur. Elle a le pouvoir de décrypter les détails la conduisant ainsi vers des indices. Donc ce que l'on qualifie d' « indice » semble être un des principes inhérents de la photographie.

Régis Durand fait mention dans son livre *Le temps de l'image* du procédé de tirage sur Cibachrome[48]. Ce type de tirage possède une longévité importante lui permettant d'être archivé. Il explique que « Son statut[49] sémiotique serait plutôt entre icône et indice … c'est la fonction iconique qui semble avoir fait retour dans les années 80. En témoignent les grands tirages Cibachrome qui s'offrent à nous un peu partout comme des signes énigmatiques, des présences massives et fascinantes d'objets ou de figures devant lesquelles on hésite entre un sentiment de réalité et une lecture allégorique ou symbolique[50] ». Dans ce court passage, l'auteur souligne la durée de vie importante offerte par le support de tirage Cibachrome. Il mentionne aussi le terme d' « icône » qui rappelle forcément la notion d'icône religieuse qui symbolise la vie éternelle du divin. Donc il est possible d'établir un rapprochement symbolique entre la très longue durée de vie du Cibachrome et celle de l'icône (religieuse).

Dans son ouvrage *Jouer contre les appareils*, Marc Lenot réalise une étude détaillée de l'expérimentation photographique. Pour illustrer cela, l'auteur analyse la pratique de plusieurs photographes tout en mentionnant certaines approches philosophiques du médium. Il cite certaines idées émises par Vilém Flusser. Selon lui, l'appareil photo est un outil de captation qu'il qualifie « d'apparatus ». Vilém Flusser « considère les images techniques non comme des index, des empreintes du monde, des traces du réel, mais comme des symboles, des signes nécessitant d'être déchiffrés[51] ». Le philosophe semble vouloir séparer la notion « d'indice » souvent attribué à la photographie pour lui préférer la notion de symbole. Pour lui, le symbole a la capacité de témoigner des idées ou de véhiculer des messages sur notre environnement.
Charles Peirce conçoit les signes comme pouvant interpréter l'objet. Ils sont des caractéristiques visuelles et descriptives d'un objet attribué par un référent (une tierce personne par exemple).

[48] Le Cibachrome est un procéder technique de tirage en couleur sur un type de papier spécial ayant comme particularité de bien vieillir.
[49] Le statut sémiotique de l'image photographique.
[50] Régis Durand, *Le temps de l'image. Essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, *op. cit.*, p.130
[51] Marc Lenot, *Jouer contre les appareils*, *op. cit.*, p.121



Black Hole II, 2020, photographie noir & blanc, impression UV sur PVC 2 mm, 20 x 20 cm, Collection de l'artiste

Selon le sémiologue, la notion d'index ou d'indice est « un signe qui renvoie à l'objet du fait qu'il est réellement affecté par cet objet[52] ». En d'autres termes, c'est un signe qui permet de qualifier l'objet. Il est comme un référent extérieur qui montre quelque chose. Pour Charles Peirce, le symbole est « un signe qui renvoie à l'objet en vertu d'une loi[53] ». C'est-à-dire que ce type de signe est une loi qui découle de l'indice. C'est-à-dire qu'il définit la nature de l'objet et la qualifie. Par loi, Charles Peirce entend « un genre particulier de sujet, la pensée…[54] ».

Dans son livre *Pour une philosophe de la photographie*, Vilém Flusser appréhende le symbole comme un « signe convenu consciemment ou inconsciemment[55] » En comparant les propos de Vilèm Flusser avec ceux de Charles Peirce, j'ai l'impression qu'ils partagent la même définition du « symbole » que l'on pourrait attribuer à la pensée du spectateur lorsqu'il regarde l'objet.

II / L'indice au cœur du détail

Dans son livre *La chambre claire, note sur la photographie*, Roland Barthes propose deux niveaux de lecture de l'image photographique : le *studium* et le *punctum*

Le *punctum* est un point de départ pour penser une photo tout en étant un point d'ancrage dans la pensée et dans l'analyse. C'est un détail appartenant à la photographie qui indique des informations permettant d'interpréter le sujet photographié. Cette information va de l'œuvre vers le spectateur de manière unidirectionnelle.

Le *studium* est « l'application à une chose, le goût pour quelqu'un, une sorte d'investissement général, empressé, certes, mais sans acuité particulière[56] ». C'est un affect ordinaire renvoyant à la simple question du « goût » : qu'il soit celui du spectateur vers l'œuvre d'art ou entre les individus eux-même.

Au début du fragment 19, Roland Barthes indique que le *punctum* est un « détail» mais aussi un « objet partiel[57] ». Donc par extension, le philosophe analyse le détail comme étant un fragment provenant d'un contenu initial qui dans ce cas précis est un objet. Cette notion de détail me fait penser fortement au concept d'indice développé par Charles Peirce dans son ouvrage *Écrits sur le signe*.

---

[52] Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris, Edition du Seuil, Points Essais, 2017, p.272
[53] *Ibid*., p.273
[54] *Ibid*., p.96
[55] Vilém Flusser, *Pour une philosophe de la photographie*, Belfort, Circé, 1996, p.118
[56] Roland Barthes, *La chambre claire, note sur la photographie,* Paris, Gallimard, 1980, p.48
[57] *Ibid*., p.73

Y-a-t-il un point de comparaison entre l'idée de « détail » avec celle de « l'indice » ?

Le *punctum* peut être aperçu comme un détail sans forme qui possède une certaine intensité temporelle. Roland Barthes qualifie le *punctum* avec l'expression du « ça a été ».

Roland Barthes analyse le *punctum* comme « une sorte de hors-champ subtil, comme si l'image lançait le désir au-delà de ce qu'elle donne à voir[58] ». Comme évoqué précédemment, Roland Barthes voit le *punctum* comme un échange unidirectionnel de la photographie vers le spectateur. Lorsque le sémiologue précise le terme « lancer », l'auteur utilise le champ lexical du mouvement. Concernant le hors-champ, Roland Barthes a même utilisé le terme « dynamique[59] ». Ce que je trouve étonnant c'est qu'en faisant usage d'un champ lexical qui appelle au « mouvement », le philosophe semble voir l'œuvre d'art comme une entité animiste. D'où peut provenir une telle existence ?

Est-ce la technique de l'artiste qui lui confère une existence de ce genre ou cela vient-il du sentiment ressenti par le spectateur ?

Dans l'ouvrage *Mythologie*, Roland Barthes met en avant les concepts de « signifiant » de « signifié » et du « signe »[60].

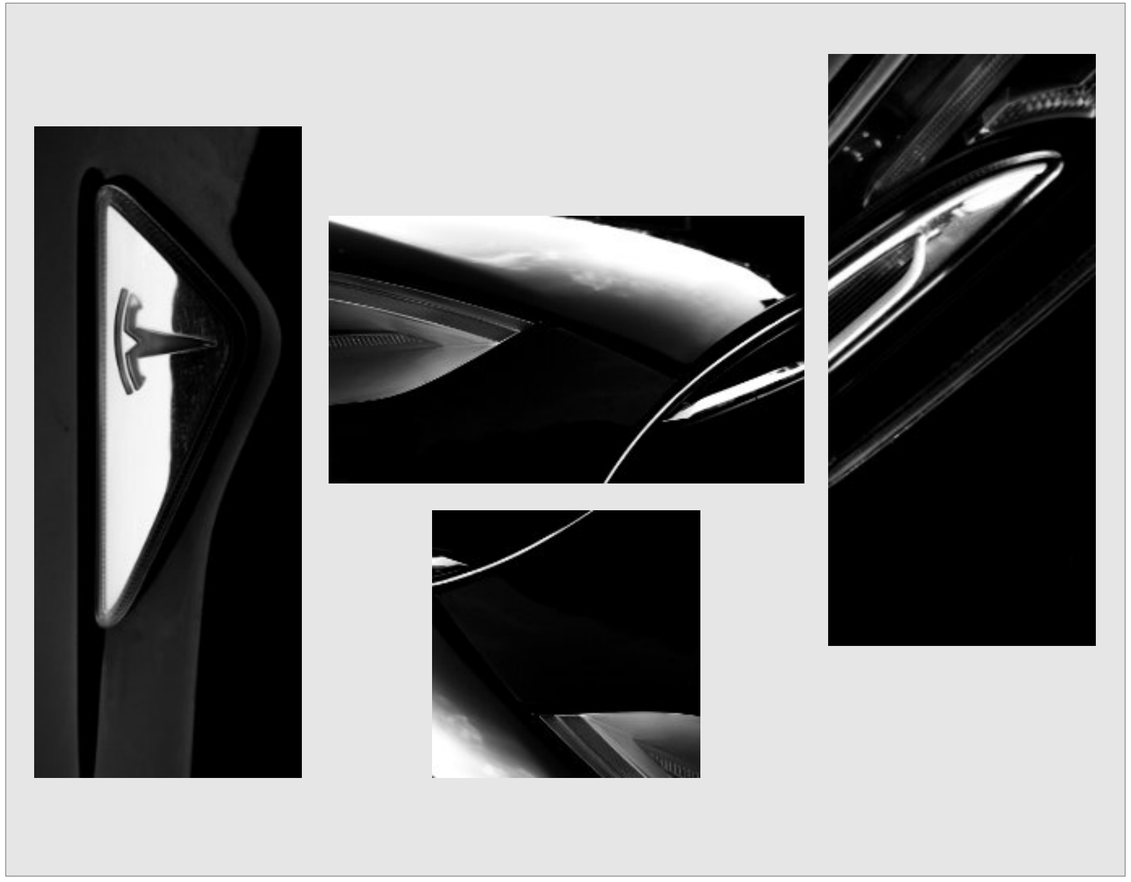
Pour le sémiologue, le signifiant peut endosser le rôle de sens et de forme[61]. En tant que mot issu d'un langage on le marque comme sens. Alors que dans le cas où il serait indiqué comme un mythe, Roland Barthes le signale comme forme. Par « mythe », le sémiologue désigne l'enveloppe physique de l'élément auquel le mot appartient. Alors que le signifié appartient au domaine du concept[62].

Roland Barthes analyse le signifié comme un sens dégagé par l'objet qui peut être vécu de multiples façons par le spectateur. D'où vient la provenance de cette caractérisation de l'objet ? Est-il propre à l'objet ou est-il une projection de l'individu vers l'objet ? Enfin, Roland Barthes ajoute une troisième donnée qu'il nomme signe. Pour lui, le signe n'est autre que la combinaison du signifiant et du signifié[63]. Cependant, l'auteur y voit une confusion possible de l'étymologie de ce mot, c'est pour cela que le terme de signification est plus approprié que celui de signe[64].

Si le signifiant existe en tant que forme, pouvons-nous établir un parallèle entre la notion de *punctum*, de signifiantet de détail ?

---

[59] *Ibid.*, p.91
[60] Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 2014, p.216
[61] *Ibid.*, p.221
[62] *Ibid.*
[63] *Ibid.*
[64] *Ibid.*



T, 2018, quadriptyque, photographies noir & blanc, impression UV sur PVC 2 mm,
(de gauche à droite et de haut en bas), #*1* - 20 x 48.7 cm, #2 - 20 x 35.6 cm,
#3 - 20 x 20 cm, #*4* - 20 x 44.3 cm,
Collection de l'artiste

Puisque le signifié se réfère à la notion de concept donnant des informations sur l'objet dont il est issu et que l'indice transmet également des renseignements sur l'élément auquel il est assigné, est-il possible d'établir un lien entre ce que l'on qualifie d'indice et ce que l'on nomme signifié ?

La compréhension du *punctum* semble identique lorsque l'on prend en compte son interaction avec le spectateur. Mais alors, pour comprendre l'œuvre, le spectateur doit-il découvrir l'ensemble des détails disséminés dans l'image ? Les détails qui hébergent des indices ont la capacité de transmettre des informations et des clés de lecture à destination du spectateur. Ces indices peuvent être abstraits ou figuratifs. Un indice figuratif, une fois décrypté, peut donner des informations sur la nature de l'objet.

Fig. 4 - RO Studio, *T logo de la marque Tesla*, 2003

Dans mes travaux plastiques, il m'arrive de laisser quelques indices. Ce fut le cas dans ma série de photographies que j'ai nommée sobrement *T*. Cette série comporte quatre photographies abstraites en noir et blanc où s'entremêlent lignes droites et lignes courbes. Visuellement, c'est un travail plus proche de l'abstrait que du figuratif. Néanmoins, j'ai laissé dans une de mes images ce que je nommerais une « clef d'écriture graphique ». Cette clé de nature figurative fonctionne comme un indice à destination du spectateur. Une fois décrypté par le spectateur, celle-ci lui révèle l'origine du sujet photographié. Ce détail presque anodin est le logo de la marque de voiture Tesla[65]. Pour les non-initiés, ce simple T pourrait passer inaperçu ou être pris pour une forme quelconque. Seuls les individus qui ont connaissance de la marque sont en mesure de comprendre ce signe.

J'ai porté une attention particulière à la scénographie de cette série. La mise en espace de certains travaux plastiques donne des indications au spectateur. J'ai choisi de présenter verticalement l'image qui comporte le « T ». Ce pivotement a pour effet de modifier le sens des éléments présents dans la photographie[66]. La lettre T se métamorphose en un signe que je qualifierais de flèche.

[65] Dont Elon Musk en est le dirigeant
[66] La photographie où le logo de Tesla est présent.

La conséquence de ce basculement est la métamorphose de la vingtième lettre de notre alphabet en un signe graphique. Cependant, bien que transformé, ce nouveau signe reste un détail qui garde le rôle d'indice. Une fois pivoté, le signe sera lu différemment par le spectateur.

Comme je l'ai brièvement énoncé, il faut être en mesure d'analyser le détail afin de le comprendre. Dans le cas de ma série de photographies, le spectateur doit connaître en amont la signification du « T » pour établir un rapprochement avec la marque *Tesla*. Le détail devient un indice communiquant alors des informations sur la nature du sujet. Dans ce cas précis, la notion de connaissance bascule vers une « reconnaissance[67] ». La connaissance nous transmet des informations importantes pouvant nous amener à comprendre l'élément. Cet élément a comme rôle de nous guider vers la compréhension du sujet. Cependant, cela ne suffit pas car il faut aussi pouvoir reconnaître l'indice.

Donc, quel type de savoir avons-nous besoin de posséder ?

La prise en compte de la forme est aussi essentielle dans la compréhension du détail. Dans l'exemple de mon travail sur Tesla, le spectateur ayant remarqué la lettre T doit reconnaître la provenance de ce T. Car cette lettre peut appartenir à n'importe quelle marque commençant par un T. Le spectateur doit donc distinguer la forme que prend le T afin de ne pas le confondre avec un autre élément comportant aussi un T.

III / L'indice, un fragment du réel

Dans son livre *Le temps de l'image*, Régis Durand explique que « La photographie ouvre toujours d'une manière ou d'une autre sur un aspect du monde réel[68] ».

De quel type d'ouverture s'agit-il ?

Est-ce une ouverture qui amène vers une découverte ?

Dans ce cas, la photographie ferait alors office de porte vers l'inconnu. L'image photographique serait un témoignage visuel du sujet présenté. Elle traduirait en image et de manière subjective, le regard et la sensibilité du photographe. La photographie ouvre-t-elle vers une nouvelle interrogation du monde ? L'auteur poursuit son explication et cite les propos de Philippe Dubois. Selon l'enseignant belge, la photographie s'apparenterait à un passage d'un espace réel vers un autre.

[67] Selon moi : « re - connaissance » a prendre comme une « seconde connaissance »
[68] Régis Durand, *Le temps de l'image. Essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, *op. cit.*, p.58

Cet espace réel peut conduire vers un « *miroir* du réel, à celle d'une *transformation* du réel, puis enfin à celle d'une *trace* du réel[69] ». L'enseignant-chercheur distingue la notion de « miroir du réel » avec celle de « transformation du réel ». Pour lui, la photographie serait « comme un miroir du réel[70] » amenant en toute logique vers « un discours de la mimesis[71] ». L'image photographique représente pour lui « une transformation du réel, en réaction contre l'illusionnisme du miroir » et donc « un discours du code et de la destruction[72] ».

Comment pouvons-nous analyser ce rapport particulier qui existe entre la photographie et le réel ?

La notion de « miroir » (vu précédemment) inscrit la photographie dans sa propre capacité à capter un fragment du réel (espace-temps) puis en le copiant de façon identique sur un support physique. La question du miroir implique son incarnation dans un espace autre fini. Comme l'a abordé, Michel Foucault, le miroir est un espace complexe où l'individu y est à la fois présent et absent. Mais alors qu'en est-il de la photographie ? La photographie et le miroir partagent la même capacité mimétique.

La photographie inscrit l'image du sujet sur un support physique à jamais figé. À l'inverse, l'image présente (le reflet) dans le miroir a une capacité dynamique et évolutive. Le miroir et la photographie ont un rapport différent avec la lumière : La photographie est un dispositif qui capture et utilise la lumière en plusieurs temps.

Le miroir reçoit la lumière provenant des sujets et la reflète.

IV / L'indice, une des clés de l'investigation

Dans son livre *Écrits sur le signe*, Charles Peirce consacre un chapitre entier sur le concept d'indice.

Pour lui, « Tout ce qui attire l'attention est un indice. Tout ce qui nous surprend est un indice, dans la mesure où il manque la jonction entre deux positions de l'expérience. Ainsi un fort coup de tonnerre indique que quelque chose de considérable s'est produit, bien que nous ne puissions pas savoir précisément ce qu'était l'événement. Mais on peut s'attendre à ce qu'il soit lié à quelque autre expérience[73] ».

Mais alors les indices font-ils partie intégrante de notre vie quotidienne ?

[69] *Ibid.*, p.73
[70] Dominique Baqué, *La photographie plasticienne, un art paradoxal*, *op. cit.*, p.104
[71] *Ibid.*
[72] *Ibid.*
[73] Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, *op. cit.*, p.180

Répondre à cette interrogation me semble à priori complexe, cependant, ce sujet fait partie de la trame principal d'un film *Blow Up* de Michelangelo Antonioni.

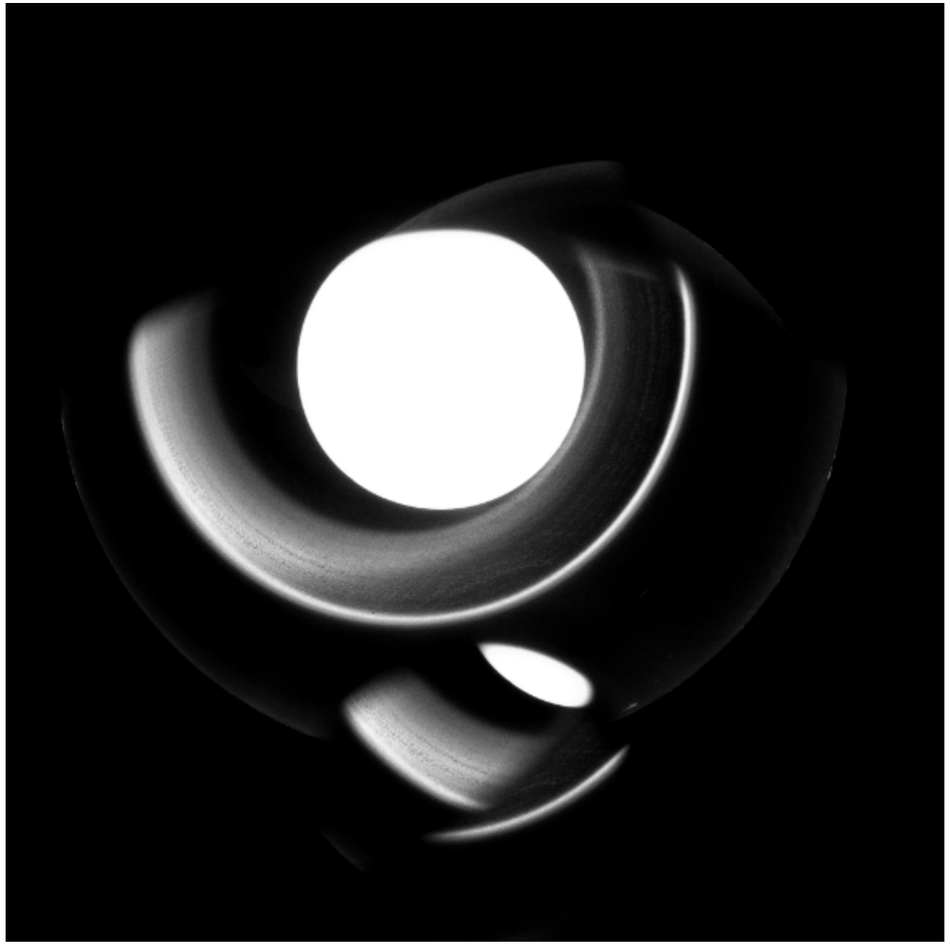
Le film *Blow Up*[74] met en scène un photographe de mode britannique qui entre deux séances photos, se promène dans un parc et photographie ce qui semble être un couple. La femme veut à tout prix récupérer la pellicule photos mais grâce à un subterfuge, le photographe ne lui donne pas. Fort étonné d'un tel comportement, il décide de tirer les négatifs puis de regarder très attentivement les photographies où figure le couple. Sa curiosité le pousse à agrandir les images pour y découvrir des détails infimes. Avec une démarche proche de l'investigation, le photographe endosse un autre rôle, celui de l'enquêteur. Et c'est d'autant plus vrai car à la fin du film le photographe se rend compte qu'il a photographié un assassinat.

Fig. 5 - Michelangelo Antonioni, *Blow Up*, 1966

Mais ce qui m'intéresse, ce n'est pas l'aboutissement mais le cheminement de l'investigation. Cette immédiateté du récit permet au spectateur et au protagoniste du film de découvrir en même temps le déroulement de l'investigation. Le procédé d'agrandissement des tirages photos se réalise sous nos yeux. Le spectateur découvre au fur et à mesure les détails présents dans l'image agrandie. Cet agrandissement de l'image métamorphose les éléments figuratifs existant dans le réel en des formes abstraites. Une fois agrandit, le grain de la photographie argentique se transforme en une matière brute. Ce grossissement de l'image fait apparaître des détails pouvant servir d'indices. Cependant, le spectateur doit être en mesure de relever et comprendre les indices présents dans l'image.

Quels sont les moyens que nous devons mettre en œuvre afin de les percevoir ?

[74] Michelangelo Antonioni, *Blow Up*, 1966



Flower, 2021, photographie noir & blanc, impression UV sur PVC 2 mm, 20 x 20 cm, Collection de l'artiste

Comme le dit si bien Sherlock Holmes « I see everything that is my curse ![75] ».

Ce tourment psychologiquement abyssal, Sherlock Holmes, le vit lors de chaque scène de crime qu'il visite mais également à chaque environnement qu'il découvre. Le célèbre détective est capable d'analyser le profil psychologique de chaque individu qu'il rencontre (comme le ferait un mentaliste). Sa méthode d'analyse se base sur les signes physiques qu'il voit et qu'il comprend. La prise en compte de ces éléments le conduit à émettre une pluralité d'hypothèses. Son procédé analytique conjugue plusieurs méthodes telles que la déduction, l'induction et l'abduction. Sherlock Holmes se sert à la fois du passé pour comprendre le présent tout en ayant la capacité d'anticiper l'avenir. Dans son processus déductif, Sherlock Holmes fait-il appel au principe de sérendipité ?

Il faut être en mesure de percevoir les détails pour comprendre les indices. Selon Charles Peirce, chaque individu porte des détails physiques qui le trahissent. Cependant, il faut être en mesure de les voir puis de les comprendre.
Comment pouvons-nous exercer notre œil et notre esprit à la découverte de ces indices ?
L'une des réponses se trouve peut-être dans l'expérience que nous vivons au quotidien. Chaque moment vécu peut être une somme de détails ou de situations à découvrir et à analyser. Charles Peirce explique que l'indice est comme un élément qui nous « surprend[76] ». De mon point de vue, je ne suis pas d'accord avec ce constat. Certes, nous avons tendance à remarquer ce qui nous semble étonnant ou inhabituel. Cependant, un indice est-il uniquement lié à ce qui nous semble étrange ?
Selon moi, chaque individu étant unique, a sa propre histoire et possède sa propre grille de lecture. Nous apercevons ce qui nous touche. J'irai même plus loin en affirmant qu'il existe comme une symétrie entre ce qui nous interpelle et nous même.

Nous nous projetons nous-même sur les éléments que l'on pense avoir découverts.

Nous observons ce que nous nous attendons à voir.
Ce détail que l'on pense découvrir est-il alors le miroir de notre esprit ? Le détail est-il un élément que l'on cherche et qui se manifeste physiquement. Où se situent la part de désir et la part de réelle découverte ?
Un individu dépourvu de but est-il plus apte à une découverte spontanée ?

Regarder, c'est comprendre. Désirer, c'est découvrir.

[75] Guy Ritchie, *Sherlock Holmes : jeu d'ombres*, 2011
[76] Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, *op. cit.*, p.180

Dans sa définition de l'indice[77], Charles Peirce met en avant « la connexion dynamique[78] » lié à la notion d'indice qui existe entre l'objet et l'individu.

À quoi pourrait correspondre cette notion de « connexion dynamique » ?

Pour moi, la connexion dynamique serait une relation d'un élément avec un autre qui amènerait le premier à interagir avec le second. Cela pourrait faire écho à la loi de causalité[79]. À la différence près, qu'il ne s'agit pas ici d'un enchaînement logique mais plus une connexion d'ordre volontaire. Ce que je qualifie de « volontaire » c'est un lien ou une connexion entre deux éléments qui à la possibilité de se réaliser ou de ne pas se réaliser. L'exemple qu'utilise Charles Peirce met en scène deux personnes qui communiquent verbalement sur un sujet donné.

V / La déduction, l'induction et l'abduction

L'indice est un élément important dans le processus de l'enquête. Il est le point de départ de toutes les hypothèses qui mène au coupable. Néanmoins, l'enquête demande l'élaboration d'un processus d'investigation complexe qui fait appel entre autre à un raisonnement logique.

Dans son livre *Écrits sur le signe,* Charles Peirce met en avant trois méthodes qui font appel à la logique dans le but de découvrir la vérité des faits. Selon lui, « Ceci[80] peut se produire de trois façons en donnant naissance à une trichotomie de tous les arguments simples en déductions, inductions et abduction[81] ». Il me semble difficile d'écrire un livre sur le thème du signe, sans y expliquer ou identifier les moyens que met en place l'esprit humain l'amenant à la découverte.

Charles Peirce y convoque trois méthodes d'analyses : la déduction, l'induction et l'abduction.

Selon Charles Peirce « une *déduction* est un argument dont l'interprétant représente qu'il appartient à une classe générale d'arguments possibles exactement analogues, qui sont tels qu'à la longue au cours de l'expérience la plupart de ceux dont les prémisses sont vraies auront des conclusions vraies[82] ». C'est-à-dire que l'individu s'appuie sur un événement du passé pour en déduire la signification d'un fait postérieur à l'événement. Charles Peirce explique que les deux événements passés et présents sont connectés par un lien d'ordre logique.

---

[77] La définition complète de *l'indice* par Charles Peirce se trouve plus haut dans le paragraphe intitulé *L'indice, l'icône et le symbole*
[78] Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, *op. cit.*, p.185
[79] La causalité est une interaction physique ou chimique entraîne une réaction logique avec un élément
[80] Peirce fait référence à son classement dËnsemble faisant appel à la logique qui tend vers la vérité.
[81] Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, *op. cit.*, p.217
[82] *Ibid.*, p.218

Selon Charles Peirce « une *induction* est une méthode pour former des symboles dicents concernant une question définie, méthode dont l'interprétant ne représente pas que de prémisses vraies elle tirera des résultats approximativement vrais dans la majorité des cas, à la longue au cours de l'expérience, mais représente que si cette méthode est maintenue, elle produira à la longue la vérité ou une approximation indéfinie de la vérité sur toutes les questions[83] ». La méthode d'induction semble fonctionner de façon similaire que le principe de déduction à l'exception près que l'induction semble être une méthode plurielle, se basant sur des schémas ou des éléments à répétitions. Dans la définition du sémiologue, le principe d'induction pourrait être utilisé comme un outil logique d'investigation.

Enfin, pour Charles Peirce « une *abduction* est une méthode pour former une prédiction générale sans assurance positive qu'elle réussira dans un cas particulier ou d'ordinaire, sa justification étant qu'elle est le seul espoir possible de régler rationnellement notre conduite future, et que l'induction fondée sur l'expérience passée nous encourage fort à espérer qu'à l'avenir, elle réussira[84] ». Pour moi, cette méthode d'abduction semble être à la fois la plus compliquée à expliquer et aussi la plus difficile à mettre en place dans notre quotidien. J'ai l'impression que cette méthode est applicable pour certains événements bien précis. D'autant plus, il me semble qu'il faut avoir une connaissance globale de l'espace/temps lié au fait étudié. Par « espace/temps », j'entends la connexion entre l'événement et son implication dans le présent, les divers faits hypothétiques du passé qui amèneront à la situation présente et qui engendrerons la solution future.
Ce résultat hypothétique bien que probable devra s'appuyer sur l'événement du présent faisant ainsi écho aux premières possibilités issues du passé.
Cette méthode s'appuyant sur des faits passés est-elle fiable ? Il me semble que non, car elle utilise une somme de faits issus du passé dont les liens sont d'ordre hypothétiques. Il faut également qu'il y ait une connexion logique entre les données passées et la problématique du présent. Le résultat final étant vérifiable uniquement dans le futur, c'est-à-dire lorsqu'il surviendra. Mais alors la méthode d'abduction est-elle un coup de bluff ? Pas forcément, car malgré son résultat incertain, cette méthode s'appuie sur des successions de connexions logiques.
D'après moi, une personne possédant une grande capacité logique serait apte à utiliser une telle méthode. L'élément qui me semble également essentiel se trouve dans la capacité de l'individu à entrevoir ou à capter ce que je qualifierais de signes. Ces signes sont indiqués parfois par la ou les personne(s) qui sont liées de près ou de loin aux faits ou événements qui

[83] *Ibid.*, p.219
[84] *Ibid.*, p.220

surviendront dans le futur et que l'on souhaiterait résoudre. Parfois, ces signes sont divulgués de manière inconsciente ou non par le ou les individu(s) en question.

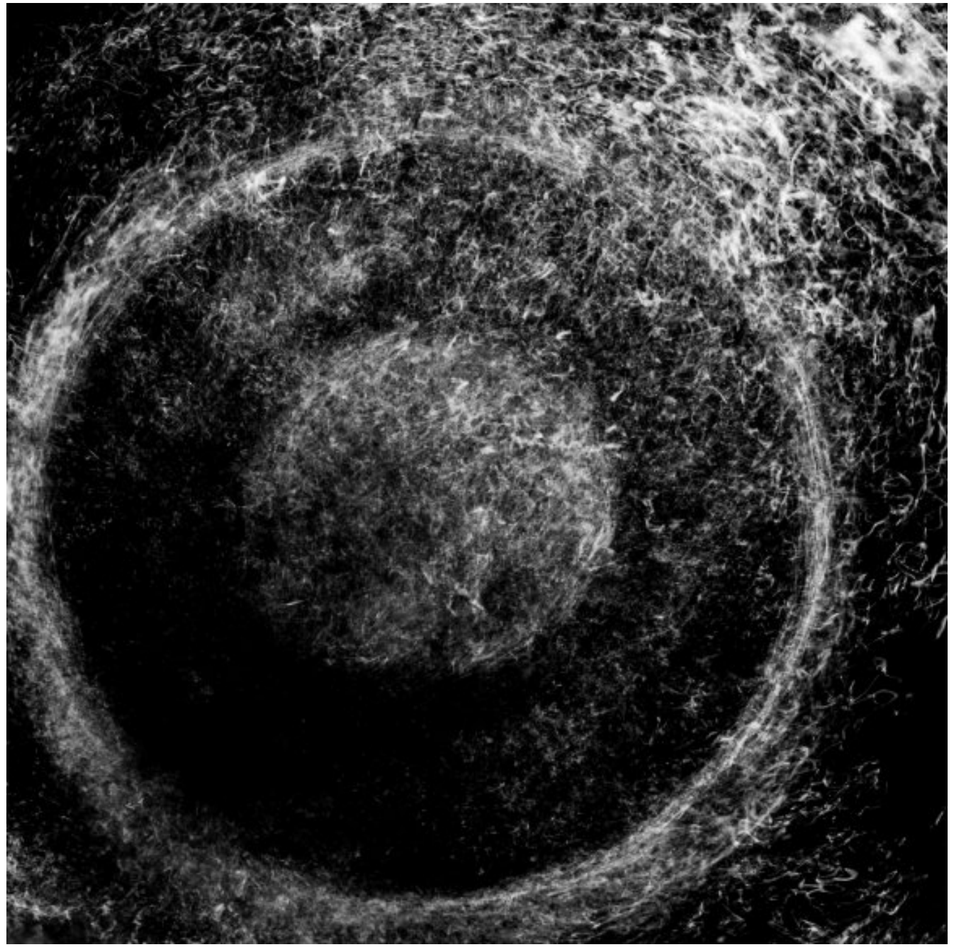
Il arrive que ces indications parcellaires soient dites oralement avec un ton plus marqué que les autres mots de la phrase. Toujours concernant la ou les personne(s) liée(s) à la problématique de l'abduction : il me semble important de posséder une capacité empathique assez développée afin de se mettre à la place de cette personne. Ce que j'entends par « capacité empathique », c'est la manière de comprendre la personne et ses propres motivations qui la poussent à agir. C'est par ce besoin de prendre en compte la somme des probabilités à venir que la connaissance de cette tierce personne est importante. Sans cette connaissance au préalable, il me semble difficile d'anticiper l'événement.

Charles Peirce compare les différents concepts qui sont la déduction, l'induction et l'abduction.
Dans la partie *commentaire* présent dans l'ouvrage *Écrits sur le signe*, il est indiqué et précisé que « Peirce oppose l'idée d'abduction à l'idée d'induction ; cette dernière "infère l'existence de phénomènes comme nous en avons observé dans des cas qui sont similaires", la première "suppose quelque chose d'un genre différent de ce que nous avons observé et fréquemment quelque chose qu'il nous serait impossible d'observer directement[85] "».

VI / l'indice et l'empreinte

Dans son livre *Le mystère de la chambre claire: photographie et inconscient*, Serge Tisseron sépare l'empreinte de la trace.
Selon lui, l'empreinte atteste d'un simple « passage[86] » et l'oppose à la trace qui est réalisée dans un désir d'être reconnu.
Le psychanalyste la qualifie « d'inscription[87] ».
L'empreinte semble appartenir à un élément de l'ordre du physique, à l'inverse la trace semble être proche de l'idée, c'est-à-dire d'un élément non palpable.
L'empreinte en tant que telle, peut être découverte. Cette idée n'est pas sans rappeler le concept de sérendipité. Cette découverte d'Horace Walpole qu'il attribut à l'heureux hasard renvoie au conte des princes de Serendip et de l'épisode de l'empreinte analysée.

[85] *Ibid.*, p.264
[86] Serge Tisseron, *Le mystère de la chambre claire: photographie et inconscient*, Paris, Flammarion, 2008, p.46
[87] *Ibid.*



Shape of light, 2020, photographie noir & blanc, impression UV sur PVC 2 mm, 20 x 20 cm, Collection de l'artiste

Pouvons-nous établir une connexion entre une empreinte et un indice ?

L'empreinte tout autant que l'indice sont des éléments physiques qui attestent d'un passage. Les deux peuvent être découverts et analysés par certaines personnes.

Justement, nous utilisons dans le vocabulaire de l'investigation criminelle, le terme d'empreinte digitale[88] dans le but d'identifier un individu présent sur un endroit où il y a eu un crime.

L'*indice* fonctionne comme une connexion dynamique existant entre l'objet et l'individu[89]. Cette connexion dynamique est-elle envisageable entre l'indice et l'empreinte ?

Si un individu (ou plus largement, un être vivant) réalise en amont une action, celle-ci pourrait-elle être considérée comme une création physique ou une marque dans l'espace ?

Dans la conclusion de son livre *Le mystère de la chambre claire, photographie et inconscient*, Serge Tisseron émet une importante distinction entre les deux notions que représentent l'« empreinte » et la « trace[90] ».

Pour lui, l'empreinte est « la marque laissée en creux ou en relief par le contact d'un corps avec une surface[91] ».

À l'inverse, la trace est « la marque d'un contact[92] » mais également « celle d'une action[93] ». Le psychanalyste poursuit en précisant que la trace « témoigne bien des corps qui ont été mis en contact comme le fait l'empreinte, mais aussi de l'intention du sujet qui l'a réalisée[94] ».

Mais alors, la trace peut-elle être qualifiée comme une empreinte désirée et consciente ?

En comparant les définitions de l'empreinte avec celle de la trace, la première semble avoir un impact physique et temporaire sur un environnement restreint. À l'inverse, la trace semble avoir une influence métaphorique et métaphysique s'inscrivant dans la durabilité. Néanmoins, en analysant ces deux notions par le prisme de la temporalité, on a l'impression que la trace précède l'empreinte.

Enfin, Serge Tisseron analyse la photographie comme étant « à la fois trace du monde – visible ou invisible – objectivé par la lumière et trace de la présence au monde d'un sujet[95] ».

---

[88] L'empreinte digitale est unique pour chaque personne.
[89] Dominique Baqué, *La photographie plasticienne, un art paradoxal, op. cit.*, p.100
[90] Serge Tisseron, *Le mystère de la chambre claire: photographie et inconscient*, *op. cit.*, p.157
[91] *Ibid.*
[92] *Ibid.*
[93] *Ibid.*
[94] *Ibid.*
[95] *Ibid.*

Selon l'auteur, la photographie conjugue à la fois les concepts de trace et d'empreinte. L'empreinte se traduisant par le processus physique de la lumière qui donne naissance à l'image et la photographie comme objet matériel. La trace quant à elle, inscrit le champ de la photographie dans un processus de témoignage et de représentation du monde. Cette notion de trace questionne aussi le rôle de ce médium et de son utilité au sein de notre société contemporaine. La photographie dite « documentaire » est-elle plus utile que la photographie dite
« plasticienne » ?

VII / L'indice et le spectateur

Patrick Tosani utilise le médium de l'image comme un dispositif expérimental qu'il réinvente à chaque série. Son travail interroge la forme des objets usuels qu'il capte par l'image photographique mais également la question du simulacre. Un livre composé de plusieurs entretiens avec cet artiste fut publié en 2019[96].
Patrick Tosani nomme la plupart de ses séries de travaux avec le nom de l'objet photographié. L'origine de l'objet photographié pourrait être identifiée comme un indice ou comme une clé de compréhension adressée aux spectateurs. Cet indice d'ordre sémantique ne se dresse-t-il pas comme un rempart contre le processus d'imagination du spectateur, l'empêchant alors de se construire ?

Est-ce que « dire », c'est imposer ?

Un tel dévoilement peut-il être vu comme une démarche propre à l'artiste ?

[96] Patrick Tosani, *Notes et entretiens*, Paris, Ecole Nat.sup.des Beaux-Arts, 2019

UN VOYAGE AU-DELÀ DE L'INFINIMENT GRAND ET DE L'INFINIMENT PETIT

Un voyage au-delà de l'infiniment grand et de l'infiniment petit

Explorer le champ de l'infiniment grand et de l'infiniment petit, c'est un engagement qui nous guide vers des voyages pleins de mystères et de découvertes inattendues. Pour autant, l'œil humain n'est pas assez puissant pour capter toutes ces pluralités de mondes. Seuls les outils optiques ont cette capacité de nous ouvrir une porte vers cette voie inconnue. Ces deux ordres de grandeurs nous emmènent vers un au-delà toujours plus lointain où les perspectives sont illimitées. Ces infinités diamétralement opposées sont présentes dans de nombreux domaines tels que la science ou l'art.

Bien qu'invisible à nos yeux, l'intemporalité de l'infini est partout.

I / Vers une échelle au-delà du visible

L'infiniment grand et l'infiniment petit sont des systèmes de grandeur non observables dans leurs entièretés.
Dans son ouvrage *Tout l'art de la composition en photographie*, Harold Davis s'interroge sur la notion d'échelle présente dans la photographie. Pour lui, le pouvoir des éléments photographiés à une échelle différente peut provoquer, une fois détourné, un sentiment d'illusion pouvant communiquer aux spectateurs un sentiment de doute. Ce sentiment de doute, nous le ressentons tous, lorsque nous sommes dans une situation d'étonnement ou d'interrogation. En quête de réponses, notre curiosité nous pousse à vouloir comprendre ce que nous avons découvert.
Au cours du même ouvrage, Harold Davis poursuit en indiquant qu' « une photographie ne représente pas la réalité. Tout au plus, il s'agit d'une représentation en deux dimensions qui, à certains égards, correspond à notre perception de la réalité[97] ». Concernant ce point, lorsque le photographe explique qu'une image se traduit par la transformation d'un environnement en trois dimensions vers un espace restreint en deux dimensions. Les notions d'espace et de perspective sont-elles pour autant absentes ? Seule, la dimension temporelle est modifiée. Car la notion de temps est fixée irrémédiablement dans un espace délimité par la photographie.

[97] Harold Davis, *Tout l'art de la composition en photographie*, Paris, Dunod, 2010, p.134

Dark Cell, 2020, photographie noir & blanc, impression UV sur PVC 2 mm, 20 cm x 35.6 cm, Collection de l'artiste

Harold Davis aborde le thème du motif. Par motif, il nomme « série de formes répétitives ou semi-répétitives[98] ».

Dans certains de mes travaux plastiques, il m'est arrivé d'aborder des formes géométriques pouvant se référer aux motifs. C'est le cas pour ma photographie que j'ai intitulé *Dark Cell* où l'objet d'origine est constitué de nombreux éléments alvéolés de natures fibreuses. En le découvrant, le spectateur pourrait éprouver le sentiment d'entrer dans un univers proche de l'infiniment petit qui se décline à l'infini. Cette configuration de formes hexagonales complexes évolue dans l'obscurité tout en étant visible grâce à la projection d'une source lumineuse. La combinaison de la lumière et de l'arrière plan sombre produit un fort contraste. En regardant cette série d'images, nous pouvons y déceler un cheminement narratif établi par la source lumineuse. Le déplacement de la lumière crée alors une succession d'étapes révélant peu à peu l'objet abstrait.

C'est au détour d'un entretien[99] que Anish Kapoor fait mention de l'importance de l'échelle dans son œuvre *Cloud Gate*[100].

Cette œuvre *in situ* composé d'acier possède une forme concave ressemblant à du mercure liquide. Son contour fait exclusivement de miroirs lui permet de refléter les buildings qui l'entourent ainsi que les curieux qui viennent la voir.

Pour Anish Kapoor « L'échelle est une chose vraiment mystérieuse[101]. Comme l'a dit Barnett Newman, il est question de quelque chose d'autre que la taille[102] ».

Fig. 6 - Anish Kapoor, *Cloud Gate*, 2006

[98] *Ibid.*, p.166
[99] *Monumentalité*, Extrait d'un entretien entre avec Anish Kapoor et Julia Peyton-Jones et Hans Ulrich Obrist, 2010, catalogue *Anish Kapoor turning the World Upside Down* publié par The Royal Parks, The Serpentine Gallery et Koenig Books, à l'occasion de l'exposition au Royal Parks, Londres, paru dans le recueil d'entretien *Je n'ai rien à dire*
[100] Anish Kapoor, *Cloud Gate* présente dans l'espace public de la ville de Chicago, Illinois, 2004.
[101]Anish Kapoor analyse une des propriétés présente dans son œuvre *Cloud Gate.*
[102] Anish Kapoor, *Je n'ai rien à dire*, *op. cit.*, p.137

D'après Anish Kapoor, l'échelle ne renvoie pas directement à la notion de taille.

Mais à quoi s'apparente l'échelle ?

Au cours de la même interview, Anish Kapoor précise qu'il n'y a rien dans son œuvre *Cloud Gate* qui puisse être un indicateur pouvant servir de point d'ancrage indiciel concernant sa taille. L'artiste met plutôt en avant la forme lisse de son œuvre. Justement, l'absence d'angle et de ligne droite n'empêche-t-elle pas l'appréhension de la taille de l'œuvre dans sa globalité ?

Donc faut-il avoir au minimum un élément visuel faisant office d'indicateur de taille ?

Fig. 7 - Gustave Eiffel, *Tour Eiffel*, 1889

Cependant la notion d'échelle est une donnée qui reste « relative ». Tout à chacun peut donner son propre avis sur la dimension de chaque élément visible. Par exemple, ce que je trouve « grand » ne l'est pas forcement pour une autre personne.

Friedrich Nietzsche faisait remarquer dans *Ainsi parlait Zarathoustra* que : « Des goûts et des couleurs on ne discute pas… et pourtant on ne fait que ça ! ». Pouvons-nous en dire autant concernant la taille ?

Nous avons tous notre propre conception de l'échelle et de la taille car nous avons chacun notre propre « référentiel ». Ce référentiel se construit et évolue à chacune de nos expériences au sein de notre environnement qu'il soit géographique ou culturel. C'est-à-dire qu'un individu qui n'a jamais aperçu la Tour Eiffel puis qui la découvre pour la première fois n'aura pas la même réaction qu'un habitant de Paris qui voit chaque matin en sortant de chez lui ce monument. Devenant une expérience habituelle, cet attrait de la Tour Eiffel est amoindri.

Comme je l'ai expliqué précédemment, l'échelle fait partie intégrante de mon travail plastique. J'essaye de réinterpréter l'échelle de chaque objet que je photographie. Mon intention se porte également sur l'interrogation du spectateur lorsqu'il découvre mon travail. Pour instaurer cette illusion visuelle, je mets l'accent sur la composition de mes images. Selon moi,

Gear II, 2017, photographie noir & blanc, impression UV sur PVC 2 mm, 20 x 31.8 cm, Collection de l'artiste

une bonne composition est une composition équilibrée et lisible. Le second point porte sur la notion de lignes de fuites. Les lignes de fuites sont indispensables pour créer du volume au sein de l'image mais aussi pour guider le regard du spectateur. Lorsque je réalise mes photographies abstraites, je fais attention à y incorporer des formes géométriques simples et/ou complexes pour en faire mon sujet principal. Les formes géométriques ont une puissance visuelle qui tend vers l'universalité. Une fois photographiées, il est alors facile de nous perdre dans l'échelle de grandeur. Selon moi, les formes géométriques ont une lecture symbolique grâce à leurs natures abstraites.

Dans son livre *Le mystère de la chambre claire: photographie et inconscient*, Serge Tisseron met en avant le fait que nous percevons le monde qu'en surface. Pour reprendre les termes du psychanalyste « la plus grande partie du monde est condamnée à nous rester invisible[103] ». Il poursuit en précisant que « la photographie ne capte de même que la surface opaque des objets[104] ».

Cette captation de la surface est-elle due au principe même de ce médium ?

Il est vrai que la photographie capture l'aspect physique des choses. Mais que dit-elle de notre rapport immédiat au monde ? La photographie ne fait pas que rendre compte de la surface des choses, il donne également la possibilité d'aller au-delà du visible. Nous vivons et nous appréhendons la réalité en expérimentant notre environnement. Sa transposition vers une réduction bidimensionnelle l'amène à supprimer toutes perspectives physiques que l'on a de cet espace.

II / L'optique, un outil de découverte

Certains scientifiques et autres ingénieurs ont fait preuve d'audace et ont mis au point des outils qui nous permettent aujourd'hui de découvrir des pluralités de mondes jusque-là inaccessibles à l'œil nu. Les outils optiques ont cette propriété de remettre à une échelle visible ce qui nous est invisible.
La question de l'échelle également est au cœur même du procédé de l'optique.
En invoquant le mot « optique », je pense aux divers instruments qui utilisent des lentilles. Ce terme « d'optique » peut s'apparenter à une extension technique de notre œil. Les télescopes, les microscopes ou encore les appareils photographiques ont la capacité de nous amener vers une exploration de mondes jusque là inconnus.

[103] Serge Tisseron, *Le mystère de la chambre claire: photographie et inconscient*, *op. cit.*, p.115
[104] *Ibid*.

Lorsque certains éléments que l'on souhaite étudier ne sont plus visibles par notre organe visuel, les scientifiques mettent au point des outils qui nous permettent d'observer cet environnement hors de portée.

Ces outils optiques traversent la barrière tangible de notre réalité dans le but de nous faire découvrir l'invisible ou l'incommensurable. Néanmoins, ce ne sont que des moyens technologiques qui ne permettent, à l'être humain, d'observer sans pour autant lui donner la possibilité de voyager physiquement d'un ordre de grandeur à l'autre. Une abolition des frontières entre la pluralité des univers observables peut advenir. Le plus surprenant étant la similarité visuelle que l'on retrouve en découvrant l'infiniment grand et l'infiniment petit. Ce que l'on observe ressemble étrangement à un univers proche de l'abstraction. Des formes géométriques semblent coexister à des échelles totalement démesurées.
Cette question d'échelle peut être aussi appliquée au domaine de l'Espace. Un observateur lambda a la possibilité de découvrir l'espace en scrutant le ciel par l'intermédiaire d'un instrument optique. Avec ses propres yeux, il ne verra que des points lumineux disséminés dans le ciel. Avec un télescope, il découvrira bien plus distinctement les astres.

Nous pouvons en déduire que l'instrument optique a pour avantage d'appréhender les corps célestes bien plus nettement. Le télescope est un outil optique idéal qui nous permet une mise à l'échelle des éléments volumineux grâce à sa capacité grossissante. Les outils optiques nous permettent d'explorer le monde tout en ayant pour prérogatives l'absence de déplacement. Parfois, les télescopes « traditionnels » ne suffisent pas, les scientifiques ont alors mis au point des télescopes modernes informatisés. Cependant l'outil optique ne sert pas uniquement de tremplin dans l'espoir de découvrir un ailleurs lointain. Certains artistes plasticiens utilisent l'appareil photo lors de processus expérimentaux. Nous pouvons analyser cela comme un basculement d'un « où » vers un « comment ».
Patrick Tosani utilise le médium de l'image comme un dispositif expérimental qu'il réinvente à chaque série. Son travail interroge la forme des objets usuels qu'il capte par l'image photographique et aborde dans ses projets la question du simulacre.

Au cours de mon travail de recherches, j'ai consulté un recueil d'entretiens sur Patrick Tosani et son travail plastique. Une des interviews fut réalisée par Cécile Debray dans le cadre de l'exposition des *Cuillères* dans le Musée de L'orangerie[105].

[105] Entretien entre Patrick Tosani et Cécile Debray intitulé *Les Cuillères dans la lumière des Nymphéas* dans le cadre de l'exposition des *Cuillères* au Musée de l'Orangerie à Paris en 2019

Au cours de cette interview[106], Patrick Tosani aborde son travail de photographe et explique qu'« une opération d'amplification du regard qui va induire des notions d'échelle, de temporalité, de détails, de réalisme[107] ».

La notion d'échelle, rejoint la question de l'infiniment grand et de l'infiniment petit. Comme je l'ai expliqué précédemment, l'échelle est une donnée universelle car tout un chacun, l'expérimente dans son quotidien. À chaque moment, nous côtoyons des éléments de grandeurs multiples. Comme le souligne Patrick Tosani, l'échelle fait parti du cœur du médium de l'image. L'échelle permet de découvrir des éléments de notre quotidien qui sont hors de notre portée. La photographie a la capacité de réduire ou de grossir les choses dans l'espoir de révéler l'invisible. La remise à l'échelle de l'invisible a pour avantage de ramener le monde à notre vision d'être humain.

Fig. 8 - Patrick Tosani, *H*, 1988

En 2017, Patrick Tosani a terminé une série de travaux qu'il a nommé sobrement *Planètes*. Cette série de photographies a pour thème l'espace. Elle met en scène plusieurs globes ressemblant à des lunes désertiques. Ces lunes sont mises en scène dans un décor sélène. Cependant, des indices visuels laissés par l'artiste précise que ce que nous regardons est factice. C'est par le biais de cette série que le photographe aborde la notion d'échelle et explique qu'elle caractérise « la structure même de la photographie et de ses outils qui produisent l'image[108] ». Le photographe poursuit en expliquant que le principe de ce médium est « d'enregistrer, de capter une scène par un dispositif optique où, donc, ''l'infini du monde'' se retrouve concentré sur une petite surface[109] ». Justement, Patrick Tosani ne semble pas appréhender la photographie comme une discipline artistique mais plutôt comme une démarche scientifique. L'artiste met en avant le fait que l'appareil photo fonctionne grâce à l'optique. Selon lui, le « dispositif optique » est un outil qui peut capter une pluralité d'échelle de grandeur. Cette idée fait forcément écho à la possibilité infinie de découverte qu'offrent les outils d'explorations tels que les microscopes et les télescopes. La notion d'échelle n'est pas uniquement propre au domaine artistique de l'image, elle partage aussi une porosité avec d'autres disciplines telles que la science.

[106] Patrick Tosani, *Notes et entretiens*, *op. cit.*, p. 268-290
[107] *Ibid.*, p.270
[108] *Ibid.*, p.279
[109] *Ibid.*

La photographie et la science ont en commun le fait qu'elles utilisent le principe de l'optique cependant elles le pratiquent à des niveaux différents. La photographie fonctionne comme une boite noire et capture le sujet par le prisme de la lumière grâce à son optique (à échelle humaine). En science et plus précisément en astronomie, les chercheurs déploient des moyens et des technologies considérables dans le but de capter un sujet lointain (des sujets immensément grands). Comme nous l'avons vu précédemment, les outils qu'utilisent les scientifiques sont multiples, ils peuvent prendre la forme de télescopes à réfraction, de télescopes à réflexion, de télescopes en réseau ou de supers calculateurs.

La porosité entre la science et la photographie n'est pas uniquement technologique, elle peut être également d'ordre imaginaire. La science-fiction est une source intarissable qui entraîne l'imagination vers un au-delà fascinant qui ouvre le champ de tous les possibles.

Fig. 9 - Patrick Tosani, *DEC 10-9, 2015*, 2015

L'imagination est la plus belle de toutes les découvertes car elle est un espace où naissent toutes les utopies.

Patrick Tosani s'est nourrit de cet imaginaire cosmique lorsqu'il a réalisé son travail sur les *Planètes*. Il précise que « D'autre part, c'est venu[110] de l'observation, ces dernières années, d'images scientifiques, de photographies d'astres ou de planètes dans le cadre de missions de longue durée et à des distances inimaginables - l'imaginaire du très lointain nous intrigue beaucoup et nous rend très curieux[111] ». Donc la science et l'art sont, à eux deux, des territoires de tous les possibles où chaque représentation visuelle peut se métamorphoser en une source intarissable d'émerveillements infinis.

[110] Sa série de photographie des *Planètes*
[111] Patrick Tosani, *Notes et entretiens*, *op. cit.*, p.289

Aurora, 2017, photographie noir & blanc, impression UV sur PVC 2 mm, 20 x 30.2 cm, Collection de l'artiste

Patrick Tosani poursuit son analyse de sa série des *Planètes* et précise qu'il fait « ce raccourci entre ces morceaux de sols ou de cailloux saisis à des millions de kilomètres et à des années-lumière et la réalité d'un sol reconstitué de mon atelier. Je sais pertinemment que ce qui a été capté dans ce très lointain, c'est de la lumière, de l'espace et des surfaces de minéraux, d'états gazeux, et je me dis très simplement : ''Ces éléments minéraux, ces états d'espace, ces états de lumière, en fait ils sont là dans mon atelier, tout près de moi''[112]». Avec cette phrase, Patrick Tosani compare le travail de création qu'il entreprend dans son atelier et les découvertes scientifiques dans le domaine de la conquête spatiale. C'est par le principe de l'imitation qu'il arrive à recréer et à faire imaginer aux spectateurs ce fragment de lointain. Comme je l'ai expliqué précédemment, il y a une similitude visuelle entre la série des *Planètes* et les images captées à l'autre bout de notre système solaire. Cependant, c'est par l'intermédiaire de simples cailloux que Patrick Tosani nous fait entrer dans son monde. Justement cette même série de photographies est très éloignée des canons de la science-fiction habituelle qui ont pour but de nous fasciner en nous montrant des mondes lointains visuellement époustouflants !

Dans le travail de Patrick Tosani, quels sont ces éléments plastiques qui nous promettent le voyage ? Dans notre imaginaire collectif, les formes rocheuses sphériques en lévitation (donc dépourvues de gravité) nous rappellent forcément un paysage extraterrestre. La mise en scène de tous ces éléments est un facteur supplémentaire qui accentue cette ressemblance avec l'espace. Cette similitude formelle nous trompe car elle nous présente un paysage artificiel cosmique. Cette relation entre le lointain et le proche nous questionne sur l'échelle.

L'art et l'espace ont en commun la curiosité, le désir de découvrir et le besoin humain de comprendre. C'est cette même curiosité qui nous sert de moteur dans le but de nous guider vers de nouveaux territoires à découvrir et à conquérir.

[112] *Ibid.*

À LA DÉCOUVERTE DES ESPACES UTOPIQUES, UCHRONIQUES, HETEROTOPIQUES

Volcano, 2019, photographie noir & blanc, impression UV sur PVC 2 mm,
20 x 35.6 cm, Collection de l'artiste

À la découverte des espaces utopiques, uchroniques, hétérotopiques

La science, par le biais de la mécanique quantique, met en avant certaines possibilités inédites. Selon elle, l'exploration des espaces infiniment petits ouvrirait une porte vers une multitude de mondes parallèles. Cependant, à l'heure actuelle, il nous est impossible de vérifier cette hypothèse alléchante. Dans cette partie, je souhaite aborder certains principes théoriques qui y sont associés, permettant ainsi au lecteur de découvrir une pluralité d'espaces autres.

I / Vers un espace utopique

C'est au cours d'une conférence retranscrite ensuite en un écrit, que Michel Foucault aborde les concepts d'utopie et d'hétérotopie.
Dans son ouvrage *Le corps utopique ; suivi de Les hétérotopies*, le philosophe français entreprend une réflexion sur les notions d'utopie, d'uchronie et d'hétérotopie.

L'utopie est un terme qui fut inventé par Thomas More dans le but de l'utiliser dans le titre d'un de ses écrits. Selon lui, « l'utopie » signifie le « "nulle part", elle est un lieu qui n'est dans aucun lieu ; une présence absente, une réalité irréelle, un ailleurs nostalgique, une altérité sans identification[113] ».

Pour en revenir au texte de Michel Foucault, celui-ci explique qu' : « Il y a donc des pays sans lieu et des histoires sans chronologie ; des cités, des planètes, des continents, des univers, dont il serait bien impossible de relever la trace sur aucune carte ni dans aucun ciel, tout simplement parce qu'ils n'appartiennent à aucun espace. Sans doute ces cités, ces continents, ces planètes sont-ils nés, comme on dit, dans la tête des hommes, ou à vrai dire, dans l'interstice de leurs mots, dans l'épaisseur de leurs récits, ou encore dans le lieu sans lieu de leurs rêves, dans le vide de leurs cœurs ; bref, c'est la douceur des utopies[114] ».

[113] Encyclopædia Universalis, « Utopie ». Disponible sur : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/utopie/ [consultation le 10 avril 2021]
[114] Michel Foucault, *Le corps utopique ; suivi de Les hétérotopies*, Fécamp, Nouvelles Editions Lignes, 2009, p.23

Avec cette définition de l'utopie, Michel Foucault propose une approche de l'espace mental comme terrain de tous les possibles. Cet espace immatériel est le siège de toutes les découvertes issues de notre imaginaire. Il permet le déploiement vers l'infini de notre univers intérieur. Le principe de l'esprit se trouvant dans la possibilité de déplacement de ces propres frontières psychiques.

Je souhaiterais établir un pont entre l'immatérialité de l'esprit et la matérialité de notre environnement tangible : En ce qui concerne le principe et le processus de création, les deux notions évoquées plus haut rentrent en ligne de compte. Le plus souvent un travail plastique ou littéraire naît de notre imagination. L'esprit étant le terreau des idées.

Néanmoins, qu'elle est le point de départ de la conception d'une œuvre ?

Elle se matérialiserait par la rencontre visuelle avec un élément physique. Je peux prendre l'exemple de mon travail artistique sur les objets issus de notre quotidien. L'objet est le point de départ de cette exploration via le médium de la photographie. Ma rencontre avec celui-ci est avant tout plastique. Ce sont ses lignes, ses formes, son aspect général, ses couleurs et parfois mon instinct qui m'amènent à le choisir comme sujet de ma future création. Il m'arrive parfois, lorsque je mets en scène l'objet, de prévisualiser son résultat final. C'est-à-dire, qu'à partir de sa forme physique de départ, j'élabore dans mon esprit les différentes images qu'il pourrait donner.

Très souvent, cela se traduit par une représentation globale de la composition. Cependant, ce type de projection a pour limite sa concrétisation physique finale. C'est-à-dire, qu'après un processus d'expérimentation avec le médium photographique, il m'est difficile matériellement de traduire dans un espace tangible ce qui m'avait apparu concrètement en pensées.

Notre espace mental conjugue à la fois l'onirique et le fantastique par le biais de notre imagination.

Mais alors, comment pouvons-nous concevoir ce type d'espace ?

Il est difficile de le qualifier car il est le siège complexe d'un lieu familier tout en étant complètement inexploré. Le cerveau est un espace complexe qui n'a pas encore dévoilé tous ses secrets.

Les seront-ils au moins un jour révélés ?

Desert, 2017, photographie noir & blanc, impression UV sur PVC 2 mm,
20 x 43.1 cm, Collection de l'artiste

II/ le champ de tous les possibles : l'uchronie

Dans la suite de son ouvrage *Le corps utopique ; suivi de Les hétérotopies*, Michel Foucault poursuit en expliquant que :

« Pourtant je crois qu'il y a – et ceci dans toute société des utopies qui ont un lieu précis et réel, un lieu qu'on peut situer sur une carte ; des utopies qui ont un temps déterminé, un temps qu'on peut fixer et mesurer selon le calendrier de tous les jours. Il est bien probable que chaque groupe humain, quel qu'il soit, découpe, dans l'espace qu'il occupe, où il vit réellement, où il travaille, des lieux utopiques, et, dans le temps où il s'affaire, des moments uchroniques[115] ».

Michel Foucault attribue un aspect tangible à cette notion d'utopie. Il le transfert de l'esprit humain vers un caractère existant dans la réalité. De plus, il réattribue une temporalité au sein même d'un espace physique matériel. Le philosophe réinstaure la condition de l'espace-temps au cœur même de l'utopie. Néanmoins, l'auteur reste vague concernant la précision de cet espace utopique.

Son raisonnement l'amène à mentionner le concept d' « d'uchronie ». Le mot « uchronie » fut inventé en 1857 par Charles Renouvier dans la *Revue philosophique et religieuse*. Ce terme que l'on peut définir comme quelque chose « qui n'appartient à aucun temps[116] » fut inspiré directement du mot utopie. L'auteur précise que « l'uchronie ne peut qu'appartenir au champ de la pure spéculation intellectuelle[117] ».

L'utilisation qu'en fait Michel Foucault est intéressante à plus d'un titre car en général, nous parlons d'uchronie pour qualifier un futur qui n'a pas lieu. Cette notion d'uchronie s'inscrit dans un futur où un événement modifié entraîne le changement du cours de l'Histoire. Alors que le philosophe français change de paradigme pour l'attribuer à une condition de l'individu propre à lui seul. En faisant cela, l'auteur semble ouvrir le champ des possibles de chaque individu. J'analyserais cela comme le champ étendu de possibilités offertes à chaque individu lui permettant d'évoluer dans son espace personnel l'amenant vers un idéal de vie ou vers un accomplissement total dans un domaine qui lui est propre. Concrètement, je traduirais cela comme une volonté de réaliser ses rêves.

---

[115] *Ibid.*,
[116] Encyclopædia Universalis, « Uchronie, science-fiction ». Disponible sur :
URL : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/uchronie-science-fiction/[consultation le 12 avril 2021]
[117] *Ibid.*

D’autres philosophes ont également entrepris une réflexion sur cette notion globale que peut représenter l’uchronie. C’est le cas des philosophes mathématiciens René Descartes et Gottfried Wilhelm Leibniz. Dans son livre intitulé *Principes de la nature et de la grâce* « Leibniz estime que le calcul de tous les mondes possibles mène nécessairement à la définition, puis à la réalisation, du meilleur des mondes possibles. Selon le principe de raison suffisante, rien ne se fait sans raison ; autrement dit, rien n’arrive sans une raison qui suffit à déterminer pourquoi il est ainsi et non pas autrement. Mais pourquoi les meilleures compossibilités[118] tendraient-elles vers l’existence ? Pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien[119] ? ». D’un point de vue purement existentiel, le monde tel qu’il est mais aussi celui qu’il adviendra, n’est-il pas tout simplement le meilleur des mondes possibles car il est le seul existant ?

Le philosophe Longin estime qu’il peut y avoir « … une relation inédite entre le haut et le bas, le possible et l’impossible, la limite et l’illimité[120] ». La conjugaison de ces différents termes, ne renvoie-t-elle pas au principe même de l’exploration ? L’idée du voyage ne symbolise-t-elle pas l’exploration des possibles qui par son essence amène logiquement au dépassement de l’impossible.

Le franchissement des limites de notre cadre habituel nous ouvre t-il au chemin de l’inconnu ?

Cependant cette notion d’exploration peut renvoyer également aux instruments qui nous permettent de voyager. Les outils optiques tels que le télescope ou le microscope sont des moyens techniques qui nous permettent d’explorer le monde. Cependant, en tant qu’outils physiques conçu par l’homme, ils sont détenteurs de certaines limites. Chez l’humain, le seul outil d’exploration « illimité » n’est autre que l’imagination. L’esprit humain n’est autre que la porte qui nous ouvre aux chemins de l’infiniment grand et à l’infiniment petit.

III / l’hétérotopie comme espace entre deux mondes

Michel Foucault fut l’inventeur du concept d’hétérotopie. C’est au cours de son ouvrage *Le corps utopique ; suivi de Les hétérotopies*, que le philosophe français aborde pour la première fois, cette notion d’« hétérotopie ». Il qualifie ce concept comme étant une idée utopique liée à la simultanéité ou la juxtaposition de mêmes espaces en un lieu unique. La diversité se trouvant au cœur de l’unicité. Une sorte de croisée des mondes.

[118] La compossibilité renvoie à la possibilité que deux choses puissent exister en même temps.
[119] Céline Neveux (dir.), *Rêver l’Univers*, catalogue d’exposition, Milan, Silvana Editoriale, 2020, p.24
[120] *Ibid*., p.25

Landscape I, 2021, photographie noir & blanc, impression UV sur PVC 2 mm, 20 x 54.9 cm, Collection de l'artiste

Toujours dans le même livre, Michel Foucault en fait un tout autre usage. Pour l'auteur, l'hétérotopie est une « … catégorie spécifique d'espace-temps, que ce temps soit provisoire comme celui unique de la défloration dans l'espace du voyage de noces, que ce temps soit au contraire cumulatif de temporalités – atemporel - dans le lieu de la bibliothèque ou du musée[121] ».

Michel Foucault distingue l'hétérotopie en deux catégories « d'espace-temps » que je traduirais comme un type « d'espace-temps provisoire » et comme « une accumulation ou une compilation de la temporalité ».

Dans la première idée, il semble présenter l'hétérotopie comme certaines actions qui combinent la notion d'espace-temps. Pour être plus précis, ce sont des moments de vie que l'on pourrait qualifier d'étapes de passages propre à chaque individu. Elles sont à la fois uniques mais aussi initiatiques. Comme par exemple, le passage de l'adolescence à l'âge adulte ou toutes nos « premières fois ».

Justement, Michel Foucault semble établir un lien entre des espaces physiques propres aux dépassements de chaque étape et les instants temporelles qui y sont associés.

Fig. 10 - Ubisoft, *Assassin's Creed Black Flag screenshot*, 2013

Dans la seconde idée, Michel Foucault voit l'hétérotopie comme une accumulation du temps en un lieu prédéfinit. Il combine des éléments ayant leurs temps propres (les livres par exemple) dans un espace plus grand (la bibliothèque). Comme-ci, il prenait en compte le temps que l'humain a passé à l'élaboration, à la création ou à l'utilisation de l'objet puis en combinant tous ces types de temps en un seul lieu commun. Cet aspect de l'hétérotopie est intéressant à plus d'un titre, car il est applicable à la création d'une œuvre d'art. Il semble prendre en compte le temps que l'artiste a pris pour réaliser son œuvre.

La question que l'on peut se poser, est de savoir si le temps d'une œuvre est unique à sa propre identité ?

[121] Michel Foucault, *Le corps utopique ; suivi de Les hétérotopies*, *op. cit.*, p.41

La réponse est « peut-être » : à la condition que le médium utilisé pour la réaliser soit tributaire de la notion de temps tel que la vidéo ou la photographie. En ce qui concerne la prise en compte du temps, est ce que l'on doit prendre en compte le travail préparatoire faisant office d'étude ?

L'autre point qui me semble pertinent est la prise en compte de ce temps dans la photographie dite plasticienne. Le temps même de la photo est-il le temps de pose de cette photographie ?
Pour aller plus loin, devons-nous prendre en compte le temps qui s'est écoulé entre la prise de vue et la retouche via l'ordinateur ? Enfin, l'artiste doit-il prendre en compte le temps de l'expérimentation de la photographie, c'est-à-dire, les différents essais et prises de vue photographiques qui ont précédé l'image choisi ?

Dans son ouvrage, Michel Foucault souligne bien que le bateau est un espace hétérotopique à part. Il voit le navire comme « un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui- est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l'infini de la mer et qui, de port en port, de bordée en bordée, de maison close en maison close, va jusqu'aux colonies chercher ce qu'elles recèlent de plus précieux en leurs jardins, vous comprenez pourquoi le bateau a été pour notre civilisation, depuis le XVIe siècle jusqu'à nos jours, à la fois non seulement, bien sûr, le plus grand instrument de développement économique (ce n'est pas de cela que je parle aujourd'hui), mais la plus grande réserve d'imagination. Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence. Dans les civilisations sans bateaux les rêves se tarissent, l'espionnage y remplace l'aventure, et la police, les corsaires[122] ».

Pour le philosophe, le bateau est un espace qui amène à la découverte d'un ailleurs mystérieux. Paradoxalement, on prend en compte le bateau comme un espace de vie même si son utilité finale est de découvrir de nouveaux horizons. Le navire est un espace de transition. Ce qui est intéressant, c'est l'aspect temporel propre à cet espace. Ce temps n'est pas définit précisément : Lors des voyages passés, il était difficile de connaître à l'avance le temps précis lorsque l'on séjourne sur une telle embarcation. Le contre exemple étant l'habitation que je qualifierais de « fixe », où l'on choisit le nombre de jours où l'on séjournera[123]. Tandis que sur un bateau, cela est différent car dans le passé, les marins furent soumis au caprice de l'océan qui avait tendance à retarder le jour d'arrivée (lorsqu'il était prédéfini bien sûr).

[122] *Ibid.*, p. 35-36
[123] Je peux citer en exemple, les séjours à l'hôtel

Au final, les différents lieux de l'hétérotopie ne sont-ils pas des espaces de découverte de soi, des autres et du monde ?
Le paradoxe de l'hétérotopie étant qu'il permet la proximité de lieux ou la proximité d'idées irréelles entre elles. Il révèle l'immatérialité au sein de la matérialité. Cet aspect lié à la matérialité crée une contradiction au sein même de l'objet car celui-ci perd son aspect tangible et usuel au profit d'une spiritualité proche de l'infini… L'objet possède simultanément l'idée de fini et l'idée d'infini.

Il met en place la complexité d'un espace de part la multiplication de ses dimensions. Dans mes photographies, cette idée où plusieurs mondes cohabitent entre eux est au cœur de l'objet photographié. Il y a une proximité dans l'existence de plusieurs espaces finis et d'un espace infini. L'espace fini étant l'objet usuel (que l'on peut difficilement discerner) et sa matérialité physique. L'espace infini s'apparenterait à une idée proche de la spiritualité ou au supra. C'est-à-dire d'un au-delà vers un lointain participant à l'essence de l'Univers.
Enfin, voici un dernier type de lieu que je souhaite aborder : celui du miroir. Dans son ouvrage consacré aux espaces hétérotopiques, Michel Foucault aborde cette surface aux propriétés étonnantes. C'est au détour d'une phrase que le philosophe français la qualifie[124] « Ces unités spatio-temporelles, ces espaces-temps ont en commun d'être des lieux où je suis et où je ne suis pas, comme un miroir ou le cimetière ; ou bien où je suis un autre… [125]». L'auteur voit notre propre image dans le miroir comme un espace double et paradoxal où nous sommes à la fois présents et absents. Celui qu'on observe dans le miroir se trouve être nous-même sans pour autant l'être totalement.

Pouvons-nous comparer l'espace du miroir et l'image photographique ?

Ces deux outils ne possèdent pas la même temporalité. Le miroir nous renvoie une image simultanée de nous-même tandis que la photographie nous représente en image dans un second temps. L'autre différence se porte sur l'usage que l'on a de ces deux objets. Le miroir ne demande aucune action manuelle, c'est-à-dire, qu'il reflète notre aspect physique sans manipulation, seule notre vision est active. Tandis que la photographie demande l'utilisation d'une tierce personne, en l'occurrence le photographe.
Dans son livre *Le mystère de la chambre claire: photographie et inconscient*, Serge Tisseron mentionne brièvement l'espace du

[124] Il mentionne d'autres lieux qui s'inscrivent dans une temporalité provisoire ou cumulative.
[125] Michel Foucault, *Le corps utopique ; suivi de Les hétérotopies*, *op. cit.*, p.41

miroir. Il envisage de déplacer la propriété physique de ce lieu complexe vers son appréhension psychique. Selon lui, « chacun est vu par autrui sans savoir comment il est vu et sans même savoir qui le voit[126] ». Il est possible de rapprocher cela à la notion philosophique de l'identité : Sommes-nous capables de nous connaître nous-même ? Sommes-nous capable de connaître autrui ?

Dans le même ouvrage, le psychanalyste poursuit en invoquant le médium de la photographie. Il précise que « Chacun devient "l'autre" d'un photographe qui est en fait lui-même[127] » Cette explication fait référence au retardateur ou au déclenchement à distance de l'appareil photo mais pas uniquement… Lorsqu'il cite cette particularité inhérente à la photographie, l'auteur semble faire appel à la dimension hétérotopique de ce médium. Comme-ci le photographe avait la possibilité de projeter son identité ou son ressenti dans un support physique représentant l'image d'autrui. Cette réflexion sur l'autre et sur soi-même en dit long sur le pouvoir qu'offre la photographie. Elle semble endosser la propriété d'un espace hétérotopique. Mais pour aller plus loin, l'être humain dans sa complexité, n'est-il pas un espace hétérotopique à part entière où la pratique artistique n'est autre que son catalyseur ?

IV / Au-delà du voyage, l'espace de toutes les frontières

Avec ces différents espaces, qu'ils soient dépourvus de lieu avec la notion d'utopie, qu'ils n'appartiennent à aucun temps avec l'uchronie ou qu'ils soient temporellement complexes avec le concept d'hétérotopie, nous avons goûté aux prémisses des voyages nous guidant vers tous les possibles.

Mais comment aller plus loin ?

Le voyage implique-t-il nécessairement un déplacement ?

Nous avons vu que l'exploration pouvait être physique mais surtout imaginaire.

Là où le voyage mental semble illimité, le déplacement physique, lui, requière de traverser des frontières mais aussi des territoires. La création artistique conjugue ces deux sortes de périples. Comment analyser cette odyssée sans bagage que propose la photographie ? Concernant la frontière, existe-t-elle réellement entre le photographe et son sujet ? Mais alors, comment qualifier cet espace invisible lorsque l'image est créée. La photographie est un médium qui traduit en image le

[126] Serge Tisseron, *Le mystère de la chambre claire: photographie et inconscient*, *op. cit.*, p.94
[127] *Ibid*.

Landscape II, 2021, photographie noir & blanc, impression UV sur PVC 2 mm, 20 x 35.6 cm, Collection de l'artiste

sujet mais exerce également une influence sur la distance réelle : La perception que l'on a du sujet se traduit par sa bidimensionnalité. Le sujet subit un aplatissement de son espace physique. Donc le sujet qui est à la base tridimensionnel se métamorphose en un objet bidimensionnel. Cette transformation engendre-t-elle de nouvelles frontières ou du moins de nouvelles distances propres au médium de la photographie ?

En analysant cela, il est possible de constater certaines sortes de distances telles que : la distance entre le photographe et sa représentation mentale de l'image, la distance entre le photographe et son appareil photo, la distance entre l'appareil photo et le sujet, la distance entre le photographe et le sujet, la distance entre la photographie et le spectateur et enfin la distance entre le photographe et le spectateur.

Ces multitudes d'espaces complexes semblent rappeler le concept d'hétérotopie cher à Michel Foucault. Pour aller plus loin, la distance impliquant nécessairement une frontière s'apparenterait-elle à une fragmentation de l'espace-temps ?
En tant que médium garant de l'espace-temps, l'image photographique serait-elle un fragment qui figerait à tout jamais le temps dans un espace choisi ?
Dans son livre *L'image peut-elle tuer ?*, Marie-José Mondzain aborde un type d'espace bidimensionnel qui gère de plus en plus notre quotidien : l'écran. L'auteure questionne l'omniprésence de nos écrans dans notre société. Selon elle, « Qui dit écran semble poser d'emblée un espace de séparation, voir même d'occultation du visible : faire écran, cela peut signifier cacher. Or nos écrans sont les lieux de l'apparition des images. L'écran est à la fois un espace réel et la condition de déréalisation de ce qu'un réalisateur produit[128] ».

Pour la philosophe, l'écran est en quelque sorte porteur d'un oxymore car comme elle le précise « faire écran, c'est cacher » mais paradoxalement, les écrans sont des espaces de visibilités de contenus. Il est vrai que nos écrans ont la capacité de nous détourner de notre environnement qu'ils soient présents dans l'espace public ou dans notre espace privé.
Paradoxalement, nos écrans actuels sont pour moi des lieux qui nous connectent à un autre monde. Ils sont le raccourci entre deux endroits éloignés. Ils possèdent la capacité de nous faire voyager mais sous certaines conditions.

[128] Marie-José Mondzain, *L'image peut-elle tuer ?*, Montrouge, Bayard, 2015, p.57

En un sens, les écrans nous empêchent de voyager car ils sont tel un rempart à notre imagination. Néanmoins, à certains égares, ils peuvent nous faire basculer dans un ailleurs lointain grâce à la diversité de leurs contenus mis à notre disposition. Comme le précise Marie-José Mondzain « L'écran n'est pas un espace fictif et c'est le lieu de la fiction[129] ». Ils sont également des lieux d'espace-temps provisoires, des lieux d'accumulation temporelle et une porte vers l'infini…
Ces ambiguïtés spatiales peuvent-elles rejoindre le concept d'hétérotopie théorisé par Michel Foucault ?

[129] *Ibid*., p.58

LES OBJETS, VERS UNE INTERROGATION DE NOTRE MODE DE VIE

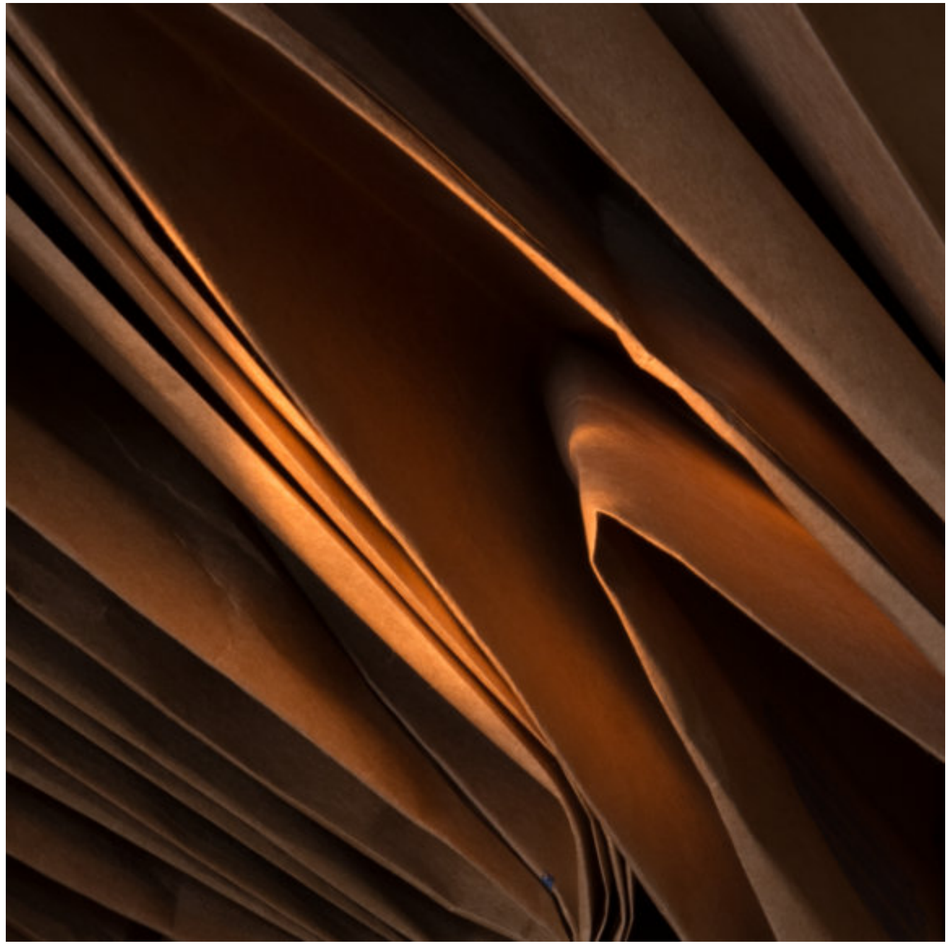
Les objets, vers une interrogation de notre mode de vie

À trop vouloir rêver à des espaces dont l'exploration est impossible, nous semblons oublier l'essentiel : notre vie quotidienne. Ce retour vers une réalité tangible, nous rappelle qu'il est important d'interroger notre relation aux objets et aux images.

I / Notre rapport à l'objet usuel

Nous évoluons dans une société où l'objet est dépourvu du moindre affect. Cette absence d'attache est propre à son mode de production élevé et à la manière dont nous le consommons. Une fois jeté, nous en achetons un autre et ainsi de suite. À chaque instant, nous expérimentons ces objets dans leurs usages initiaux. Paradoxalement, nous vivons avec eux sans pour autant développer un quelconque attachement. Bien qu'omniprésents, ils nous restent invisibles. Pour moi, il y a eu aporie derrière l'utilisation que l'on fait des objets usuels. La logique voudrait qu'entretenir une relation sur une période donnée a pour effet de forger un affect avec l'élément en question. Cependant, un tel affect ne semble pas possible avec un objet usuel. Mais pourquoi ? Est-ce le côté impersonnel propre à l'objet produit en masse ? Ou bien, est ce le fait qu'il soit amené à être utilisé puis jeté ?

Par quel moyen, nous est-il possible de recréer un lien avec eux ? La réponse se trouve peut-être dans la nécessité de réinterpréter leurs identités qui entraînerait ainsi une modification de leurs usages premiers. Ce changement de modes d'existences pourrait hisser l'objet vers un statut proche de l'immortalité. Le champ de l'art a ce pouvoir de métamorphoser l'ordinaire en quelque chose d'iconique. C'est en tout cas, ce que j'essaye de faire avec ma pratique plastique qui m'amène à prendre en photo des objets issus de notre quotidien. La réalisation des prises de vue amène vers une réinvention de la forme initiale de l'objet. Le questionnement du banal est possible grâce à l'image. Au tout début de ma pratique, j'ai essayé d'appréhender le plus simplement possible cette perception que l'on a des objets. L'utilité propre à l'objet ne m'intéressait



Scarlet, 2020, photographie couleur, impression UV sur PVC 2 mm, 50 x 50 cm, Collection de l'artiste

aucunement, mon intention était de capter l'essence et la forme plastique de ce dernier. Lors de mes diverses expérimentations, je faisais appel à plusieurs sources lumineuses afin de révéler les formes cachées de l'objet. Mon intention plastique se concentrait sur la forme rien que la forme. Il m'arrivait parfois de mettre l'objet en action en le déplaçant dans l'espace laissant parfois une trace flou sur l'image.

Tout au long de mon parcours universitaire, j'ai voulu développer ma démarche de photographe pour y incorporer un sens ou du moins en dégager certaines problématiques (contemporaines ou non) impliquant ces types d'objets. La question de l'obsolescence des objets et plus globalement l'écologie s'imposa pour moi comme une évidence. Mais alors, qu'apporte de plus ma pratique de détournement de l'objet ? Où se trouve l'utilité d'une telle démarche ? Permet-elle d'appréhender notre société consumériste de manière différente ?

Réinventer notre vision de l'objet, ne participe-telle pas à la redécouverte de notre société pouvant ainsi nous questionner sur notre mode de vie consumériste ?

L'une des réponses envisageable pourrait se trouver dans notre relation avec ces objets. Transmettre aux spectateurs une approche visuelle d'ordre esthétique pourrait redonner une nouvelle valeur à cet objet. Notre relation et notre interaction avec ce dernier serait ainsi renforcées. Ce changement de paradigme pourrait avoir sur nous une relation plus durable, voir même sentimentale avec cet objet modifiant ainsi notre habitude d'achat[130]. Mais alors, ce besoin de « nouveau » qui est constant dans notre vie, ne met-il pas le doigt sur une caractéristique inhérente au inhérente au monde occidental ?
Avoir toujours plus, à défaut d'*Être*.

Comme-ci l'absence d'être et / ou de vécu pouvait être comblé par le besoin d'appartenance matérielle ?

Un simple objet est-il capable de nous transmettre ce sentiment de bonheur perdu ? En tous cas, c'est que prône la méthode KonMari inventée par Marie Kondo, qui repense notre relation aux objets. Cette méthode se base sur le fait de ne garder uniquement que les objets qui nous procurent ce sentiment de bonheur.

Dans son livre, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Dominique Baqué consacre un paragraphe sur la scénographie[131] d'éléments comme faisant partie du travail de certains plasticiens. Chez ces artistes, la scénographie pourrait

[130] Notre habitude d'achat implique un renouvellement fréquent de certains objets.
[131] Dominique Baqué, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, *op. cit.*, 2004, p. 88-117

être présentée comme une réappropriation d'une esthétique retrouvée. L'auteure met en avant le fait que « … la transformation, la transmutation du réel en des "mondes possibles", contre l'enregistrement pur, l'ordonnancement d'un réel dont il ne s'agit plus de restituer l'essence improbable, au demeurant mais de montrer a contrario comment il peut se faire le support de fantasmagories indexées sur le merveilleux, le féerique ou le fantastique[132] ».
Cette évolution vers ces « mondes possibles » fait partie intégrante de la mise en scène de mes images. Cette mise en scène est utile à la fois pour la narration mais aussi dans une cohérence plastique de la composition. Ces « mondes possibles » existent-ils uniquement grâce au travail plastique réalisé par les artistes ?

Cependant, je m'interroge sur un point. Celui-ci concerne ces mondes et leurs origines : sont-ils propres à l'objet photographié dont l'image en serait la résultante ? Sont-ils issus de la vision et de l'imagination de l'artiste ? Émergent-ils dans l'esprit du spectateur lors de la découverte de l'œuvre ?

La réponse se trouve peut être dans l'analyse de notre perception, de notre quotidien qui est à priori hors de notre vision.
Dans le chapitre *La photographie, écran ou enveloppe du monde*[133] de son livre *Le mystère de la chambre claire: photographie et inconscient*, Serge Tisseron prend le temps d'analyser cette perception cachée présente dans notre environnement. Cette perception du visible, le psychanalyste l'a nommé « vu-suel[134] ». Selon lui, le vu-suel correspond à notre expérience élémentaire et logique de notre quotidien qui nous est naturel. Issu de notre culture et de nos habitudes celui-ci semble difficile de remettre en cause car ancré en nous et traduit dans nos actions. Cette notion de vu-suel me fait penser au concept « d'habitus[135] » inventé par Pierre Bourdieu. Pour aller plus loin dans cette idée, lors d'une interview Patrick Tosani précise que « la photographie est centrale dans la relation au monde et au quotidien du monde[136] ». Sa captation photo-réaliste du réel, fait de la photographie un des médiums les plus apte à questionner notre société.

Serge Tisseron oppose le « vu-suel » à l'« Un-visible[137] ». Pour lui, l'Un-visible représente « l'unité fondamentale du monde

[132] *Ibid.*, p. 90-91
[133] Serge Tisseron, *Le mystère de la chambre claire: photographie et inconscient*, *op. cit.*, p. 115-136
[134] *Ibid.*, p.120
[135] D'après Pierre Bourdieu notre habitus correspond à une construction sociale et culturelle de l'individu par son entourage et son milieu où il évolue.
[136] Musée d'Orsay « Patrick Tosani », Youtube [en ligne]. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=stTthodnqO4
[137] Serge Tisseron, *Le mystère de la chambre claire: photographie et inconscient*, *op. cit.*, p.120

dont la perception nous échappe le plus souvent[138] ». Je traduirai cela comme une perception métaphysique intrinsèque à notre environnement ayant une portée holistique[139]. Mais alors, quel type d'individu est apte à expérimenter cette sorte de perception ? Selon moi, ce sont les êtres doués d'une forte sensibilité qui sont apte à entrevoir une telle déclinaison du monde. Grâce à leurs aptitudes, ces individus (dont font partie les artistes) peuvent réaliser des œuvres plastiques à mis chemin entre le vu-suel et l' Un-visible. Ils peuvent convoquer le réel au cœur de leurs œuvres et aller au-delà de la représentation physique. La photographie plasticienne serait alors le gardien silencieux de ces deux approches du visible.
Le rôle de l'artiste comme étant celui de transfigurer un réel somme toute ordinaire vers une représentation de métaphysique du monde.

Cette approche transcendantale du monde peut-elle être vue comme une approche holistique ?

II / Notre perception de l'objet

Dans son livre *La chambre claire, note sur la photographie*, Roland Barthes étudie certains principes du médium photographique. Dans cet ouvrage, le sémiologue présente ses réflexions sous forme de partie qu'il nomme « fragment ».
Dans l'un de ses fragments[140,] Roland Barthes explore et développe la propriété mimétique inhérente au médium lorsqu'il capture son sujet sur pellicule. Le sémiologue explique qu': « Au fond, une photo ressemble à n'importe qui, sauf à celui qu'elle représente. Car la ressemblance renvoie à l'identité du sujet…[141] ».
Nous pouvons reconnaître plus facilement la nature d'un sujet lorsqu'il est présent dans une photographie dite « figurative ». Marc Lenot explique que la nature des photographies « abstraites » n'est pas de donner « à voir des objets identifiables, mais seulement des formes, des couleurs, n'est donc qualifiée ainsi qu'à cause du sujet qu'elle représente[142] ».

Dans le cas de mon travail plastique, est-il possible d'établir un lien visuel entre mes photographies dont l'une des particularités est de réinventer la forme finale de l'objet photographié et la forme première de cet objet ? Le point de comparaison me paraît difficile car ce que semble dire Roland Barthes, c'est qu'il existe une différence de perception visuelle entre l'image d'un sujet photographié et la reconnaissance de l'identité du sujet.

[138] *Ibid*.
[139] Holisme terme philosophique qui représente un tout supérieur à la somme de ces parties.
[140] Dans le fragment 42
[141] Roland Barthes, *La chambre claire, note sur la photographie*, *op. cit.*, p.160
[142] Marc Lenot, *Jouer contre les appareils*, *op. cit.*, p.199

Donc pour résumer, il n'y a pas véritablement de transformation technique de l'image mais juste une vision tronquée du spectateur qui reconnaît difficilement le sujet[143].

Dans ma démarche, à l'inverse, c'est justement mon action de mise en forme et de composition qui métamorphose un objet banal en tout autre chose. J'exerce une modification grâce à l'outil photographique. Avec ce processus, je réinvente visuellement l'état physique et premier de l'objet en un état inédit et inattendu.

Lorsque je réalise mes projets photographiques, je fais en sorte que l'identité première de l'objet disparaisse pour laisser place à une vision onirique voir féerique de cet objet. Mon but étant que le spectateur puisse s'interroger sur l'origine de ce qu'il observe et qu'il puisse exercer une sorte de transfert psychique. Comme si, le spectateur pouvait ainsi se projeter dans le monde de l'artiste juste en regardant l'image.

III / L'omniprésence et l'omnipotence des images

Dans son ouvrage *Tout l'art de la composition en photographie*, Harold Davis transmet aux lecteurs certains points essentiels pour apprendre et comprendre la photographie. Il explique notamment que « Nous voyons seulement ce que nous nous attendons à voir. Les idées reçues concernant la couleur par exemple influencent notre vision. De la même façon[144], le plus important pour un photographe créatif est d'apprendre à faire abstraction de ses attentes et à voir "la réalité" sans idées préconçues[145] ». Qu'attendons-nous à voir dans une photographie ? Qu'en est-il de notre rapport à l'image ? Est-il le même que celui de nos aïeuls ?

Le constat est que « l'image » est omniprésente : Elle est présente dans tous nos écrans : qu'ils soient portable, ordinateur, télévision, internet et même dans notre environnement, dans la rue, dans les magazines, etc.

L'époque des images fixes semble peu à peu disparaître au profit des images mouvantes[146]. Ces images omniprésentes et omnipotentes nous assaillent. Pouvons-nous faire un rapprochement entre les images et les objets manufacturés que l'on utilise quotidiennement.

---

[143] Dans la seconde partie de son livre, Roland Barthes y explique en long et en large, le décès de sa mère. Dans le Fragment 42, quand il met en avant la non ressemblance de la photographie et du sujet photographié, le philosophe y projette la non ressemblance de sa mère sur la photographie

[144] L'auteur fait référence aux romans d'aventure qu'il aime tant.

[145] Harold Davis, *Tout l'art de la composition en photographie*, *op. cit.*, p.86

[146] Je pense notamment aux vidéos

Consommons-nous les images comme nous consommons les objets ? Selon moi, nous avons un rapport à l'image qui est erroné :

Notre système consumériste, nous amène à voir les images comme quelque chose d'interchangeable. Nous passons d'une image à une autre, le plus souvent, sans nous arrêter dessus.

Nous prenons rarement le temps de les analyser, voir même tous simplement de les regarder !

L'exemple le plus flagrant est la publicité. Les publicités sont là pour nous vendre un produit : peu importe si son aspect visuel est de qualité ou non. Leurs existences n'est que mercantile. Quelques rares publicités font « l'effort » de nous montrer un contenu où le visuel est de « bonne qualité ». Certaines publicités vont plus loin en prenant le temps de s'attarder sur un ou plusieurs plans que je trouve graphiquement recherchés. En général, les publicités visuellement intéressantes sont celles réalisées par des marques de voiture.

Mais alors, comment est-il possible de retrouver ce rapport « iconique » de l'image que nous avons aujourd'hui perdu ?

J'ai l'impression qu'un retour vers une prise en compte de l'image et de son respect me semble difficile dans l'environnement où elle évolue actuellement.

Pour modifier notre rapport à l'image, il faudrait lui redonner son aspect « iconique » d'antan. Comme je l'ai expliqué précédemment, réinterpréter l'aspect extérieur d'un objet grâce à l'art, lui confère une identité supérieure. Rehausser la valeur visuelle d'un objet serait un pas nécessaire vers une approche plus juste de celui-ci. Cependant, un changement de paradigme passerait obligatoirement par une modification de son état physique mais aussi par le déplacement de son environnement actuel.

Le musée est pour moi, l'un des lieux les plus propices à tisser une telle relation.

Bien entendu, ce lieu accueil déjà des œuvres graphiques, cependant il faudrait prendre un temps pour réfléchir à notre rapport aux œuvres qui y sont présentes.

Pourquoi n'avons-nous pas la même relation devant une photographie d'une exposition ou une image que l'on voit dans la rue ?

Cosmonaute, 2016, photographie noir & blanc, impression UV sur PVC 2 mm, 40 x 30 cm, Collection de l'artiste

Le musée offre peut être cette distance nécessaire pour s'ouvrir à l'image. Une fois exposée, l'image, peut être de nouveau regardée, analysée, comprise et contemplée. Les spectateurs peuvent se poser et découvrir tous les messages présents dans l'image.

IV / L'objet, ce lieu de tous les imaginaires

Dans le chapitre *Le regard et le miroir*[147] de son livre *Le mystère de la chambre claire: photographie et inconscient*, Serge Tisseron voit la photographie comme un lieu où nos projections issues de notre imaginaire révèle la nature de notre inconscient.
La photographie artistique possède cette capacité à émerveiller et à surprendre.
C'est grâce à ce tour de magie que l'image devient tout autre… L'imaginaire a ce pouvoir de réinterpréter la réalité lui permettant ainsi d'aller au-delà des apparences. Il ouvre une porte sur une infinité de voyages.

Cet imaginaire est partagé entre le créateur et le spectateur.
L'image est un support où l'artiste dépose son imaginaire à destination du spectateur. Serge Tisseron remarque que photographier un lieu familier, une personne ou un objet nous les rend bien plus étranges[148]. Ce sentiment d'étrangeté que l'on éprouve devant une photographie d'un objet (voir d'un lieu ou d'une personne) que l'on côtoie provient de notre expérience éloignée que l'on a de lui. Ce que je qualifie d'« éloignée » est la découverte de l'objet hors de notre champ intime. L'image a cette capacité mimétique de nous montrer tels quels les éléments issus du réel sans leurs existences tangibles. Une photographie peut nous rappeler des souvenirs antérieurs possédant une charge émotionnelle forte et pour autant, nous ne sommes pas face à l'objet mais juste à une représentation. Notre mode d'interaction avec un objet et avec une photographie qui le représente peut être similaire et engagé le même affect.

Donc ce n'est pas tant l'objet en lui-même mais bien son identité physique qui permet cela. Pour aller plus loin, l'utilisation d'un objet amène à la création d'un affect mais c'est bien l'état physique de l'objet qui nous le fait rappeler.
Mais alors, qu'elle serait la place ou l'utilité d'une photographie d'un objet ?

[147] Serge Tisseron, *Le mystère de la chambre claire: photographie et inconscient*, *op. cit.*, p. 89-114
[148] *Ibid.*, p.102

Selon moi, la photographie d'un objet ne me semble pas être anodine. Lorsqu'un artiste fait le choix d'exposer une photographie d'un objet, il ne met pas juste en avant l'aspect esthétique. Il dépasse la simple question du beau pour aller vers des terrains plus intellectuels. Le message vient en complément de la forme. Pour moi, il se passe comme un déplacement de paradigme : C'est-à-dire, que l'utilité technologique ou mécanique inhérente à l'existence de l'objet, se mue en une utilité sociétale ou idéologique apportée par la vision de l'artiste.

Dans ma pratique photographique, lorsque je mets en scène des objets usuels, j'essaye de les isoler de tous contextes afin de ne pas avoir d'éléments qui pourraient éventuellement perturber la composition finale. Cette action de les présenter hors de tous contextes est selon moi, nécessaire car il me permet de réinventer la forme afin d'obtenir un résultat proche de l'abstraction.

Je capture uniquement la forme, rien que la forme

L'action de non-contextualisation a pour avantage de séparer l'objet de son usage quotidien. L'objet est alors dépourvu de toute fonction initiale : l'objet redevient alors forme et matière. En tant que photographe, Patrick Tosani partage cet intérêt pour la forme de l'objet[149].

La photographie plasticienne offre la possibilité de mettre en avant la forme tout en occultant la fonctionnalité propre à l'objet. Cependant, supprimer l'usage entraîne logiquement une absence de relation avec l'objet. Nous avons vu plus haut que le lien émotionnel que nous entretenons avec l'objet quotidien semble à première vue, quasi-inexistante. À la place, nous élaborons des liens d'usage élémentaire.

La question de l'affect entre l'objet et l'individu fut abordé lors d'un échange entre Jean-François Chevrier et Patrick Tosani[150]. Selon le photographe, notre attachement sentimental envers l'objet, empêche tout détournement lors du processus amenant l'abstraction. Selon Patrick Tosani, le regard doit primer sur l'affect. Il explique que « la qualité des choses est plus complexe, plus mystérieuse, que leur fonction, leurs place, dans un système de représentations social actuel ou historique[151] ».

Dans l'image, la forme reste mais la fonction disparaît. Pour autant, cette nouvelle parure qui tutoie l'abstraction de la forme, nous guide vers une invitation au mystère.

---

[149] Patrick Tosani, *Notes et entretiens, op. cit.*, p.270
[150] *Ibid.*, p. 71-80
[151] *Ibid.*, p.79

Selon moi, cette perte de l'identité propre à l'usage de l'objet, le fait revenir à deux états antérieurs que je qualifierais d'« état historique » : Par « état historique », j'entends un retour de l'objet à son identité première en tant que forme et matière bien avant sa transfiguration par l'homme. C'est-à-dire, avant sa modification plastique en vue de lui attribuer un usage. Cette identité naturelle fait office pour moi de premier état historique.

Ce que je qualifierais de second état historique serait lié à l'invention de l'objet. Ce que je nomme invention, c'est la conception initiale de l'objet pour une utilisation. C'est à dire, lorsqu'un inventeur a eu l'idée d'attribuer une fonction à un matériau précis, dans l'optique de le partager et d'en faire profiter ses contemporains.

Au départ, la matière fait partie de l'identité de l'objet. L'être humain attribue une forme à cette matière, puis dans un second temps, lui affect une fonction pour qu'il endosse son identité d'objet.

Les objets que nous façonnons ne sont ils pas le reflet de notre société ?

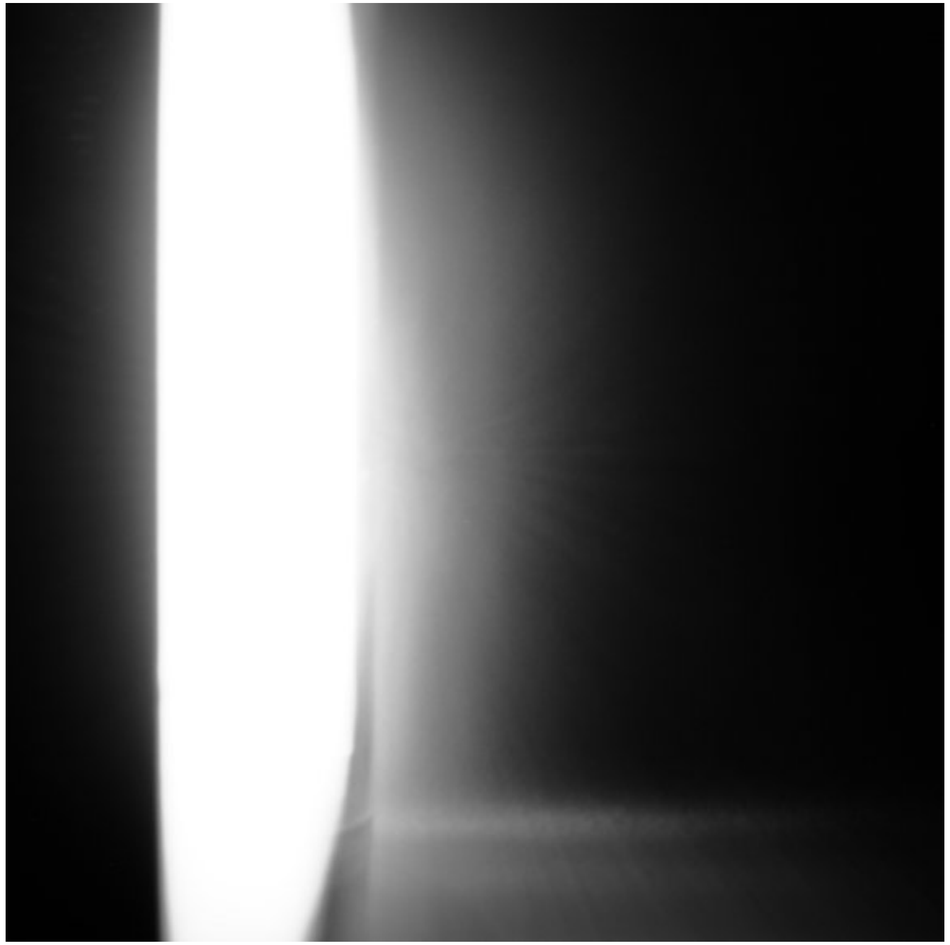
Patrick Tosani utilise le médium de l'image comme un dispositif expérimental qu'il réinvente à chaque série. Son travail interroge la forme des objets usuels qu'il capte par l'image photographique mais également la question du simulacre.

Notes et entretiens est un recueil de notes personnelles concernant le travail de l'artiste. Ce livre contient également plusieurs entretiens avec ce photographe dont celui avec Cécile Debray lors l'exposition des *Cuillères*[152]. Au cours de cette interview[153], Patrick Tosani fait état de nos rapports aux objets qui sont à la fois omniprésents mais paradoxalement non-visibles. Il prend l'exemple de ces photographies de cuillères et explique qu' « une chose que l'on connaît tellement dans notre environnement, […] que l'on ne la voit plus[154] ».

Il est vrai que ce qui nous semble trop présent, nous paraît invisible. Quelle en est la raison ? Est-ce par nos habitudes routinières et ordinaires nous empêchent de re-voir[155] ? Avons-nous un rapport aux choses biaisé qui serait la conséquence de notre système capitaliste qui nous pousse à la surconsommation. Nous achetons, nous utilisons, nous jetons puis nous rachetons, etc.

L'objet n'est plus source d'affects et n'est plus respecté comme le fut autrefois l'icône. Avec sa série des *Cuillères*, le photographe semble réinstaurer l'objet en tant qu'icône du sacré. En le photographiant et en l'élevant au rang d'art,

[152] Entretien entre Patrick Tosani et Cécile Debray intitulé *Les Cuillères dans la lumière des Nymphéas* dans le cadre de l'exposition des *Cuillères* au Musée de l'Orangerie à Paris en 2019
[153] Patrick Tosani, *Notes et entretiens*, *op. cit.*, p. 268-290
[154] *Ibid.*, p.270
[155] D'après moi : « re - voir » est a prendre comme « voir à nouveau »



Gate, 2021, photographie noir & blanc, impression UV sur PVC 2 mm, 20 x 20 cm, Collection de l'artiste

il insuffle à cet objet une nouvelle approche de notre quotidien par la mise en avant de la forme. Cette nouvelle approche d'ordre holistique semble ériger l'objet au-delà du quotidien, vers un statut proche de l'universel.

Le pouvoir de l'art n'est-il pas, entre autre, de redéfinir la place de certains éléments tel l'objet. Dans son livre *La pensée straight,* Monique Wittig explique que « Pour Chklovski, un formaliste russe, les gens cessent de voir les différents objets qui les entourent, les arbres, les nuages, les maisons. Ils les reconnaissent sans vraiment les regarder. Et d'après Chklovski la tâche de l'écrivain c'est de recréer la première vision des choses dans sa puissance – par contraste à la banale reconnaissance qu'on en fait tous les jours. Ce que l'écrivain recrée c'est bien en effet une vision, mais il ne s'agit pas de celle des choses mais plutôt de la première vision des mots dans sa puissance [156]». L'art, au sens large du terme, offre cette possibilité qui nous amène à la redécouverte de notre quotidien.

L'existence de la série des C*uillères* réalisée par Patrick Tosani en est la preuve. Elle démontre bien que la photographie est l'un des médiums[157] qui permet de rendre aux objets leurs titres de noblesse. On peut analyser la photographie comme étant un procédé qui extrait l'espace et le temps de notre réalité pour le matérialiser sur un support physique. L'art nous fait redécouvrir ces objets que l'on ne regarde plus car trop présent.

Montrer le réel, c'est avant tous le questionner.

[156] Monique Wittig, *La pensée straight*, Paris, éditions Amsterdam, 2001, p.100
[157] La photographie serait-il le médium le plus apte à mettre en avant les qualités esthétique de l'objet ?

À LA RENCONTRE DU SPECTATEUR

Black Fluid I, 2019, photographie noir & blanc, impression UV sur PVC 2 mm, 20 x 20 cm, Collection de l'artiste

À la rencontre du spectateur

L'art a cette possibilité d'interroger le monde qui est le notre et c'est pour cela qu'il doit être accessible à tout un chacun. Au-delà de son rôle sociétal, l'art est également vecteur d'émotions. Mais pour autant, l'origine de l'œuvre d'art doit-elle être toujours expliquée ? Comment le spectateur interagie-t-il avec elle ? Comment pouvons-nous analyser cette rencontre sensible ?

I / La rencontre avec l'œuvre

L'expérience que l'on a d'une œuvre d'art est propre à chaque personne. Nous vivons tous cette aventure intérieure différemment. Parfois une œuvre nous attire ou nous déplait, mais le plus souvent, elle nous conduit vers un questionnement sur notre société et parfois sur nous-mêmes. Comment pouvons-nous analyser cette rencontre inattendue ? Au cours du chapitre *Légitimations théoriques*[158] de son livre *La photographie plasticienne, un art paradoxal*, Dominique Baqué cite les propos de Philippe Dubois. Il explique que la photographie doit être prise en compte « dans l'acte qui la fait être[159] » et aussi dans « sa réception[160] ». Ceci, nous amène à penser que le geste du photographe et la découverte de l'image par le spectateur sont autant important l'un que l'autre. Cette double expérience de l'image est analysée par l'enseignant-chercheur comme « une image en travail[161] ». Mais à quoi peut se rapporter la notion de « réception » ? Par « réception », il entend un processus psychique vécu intérieurement par le spectateur lorsqu'il découvre l'œuvre faisant ainsi appel à notre imagination et à notre raisonnement. La photographie peut être également appréhendée comme un support permettant à notre imaginaire de révéler sa part d'inconnu. En interrogeant l'aspect formel des éléments, la photographie plasticienne possède cette capacité à nous émerveiller et à nous surprendre. Elle devient un support qui permet à notre imaginaire de se déployer. Elle possède ce pouvoir de réinterpréter la réalité permettant ainsi d'aller au-delà des apparences.

La photographie cristallise l'instant en un lieu de tous les possibles. Néanmoins, elle n'est pas uniquement la représentation physique d'une projection du photographe. L'image fait également office de portail vers un nouveau monde : celui de l'esprit du spectateur.

---

158 Dominique Baqué, *La photographie plasticienne, un art paradoxal*, *op. cit.*, p. 89-110
159 *Ibid.*, p.104
160 *Ibid.*
161 *Ibid.*

Cependant, nous serait-il possible de dégager un schéma théorique et holistique qui fonctionnerait comme une règle applicable à tous ? Cette règle pourrait prendre la forme d'un contrat fictif entre le spectateur et l'œuvre d'art.

Dans le but de développer cette interrogation, je souhaiterais citer un article provenant de la revue en ligne *Écran large*[162].

Le Prestige : le film-référence du magicien Christopher Nolan ?[163] est un article en ligne qui analyse la structure narrative d'un film via le prisme du film *Le prestige*[164]. L'auteur de l'article compare le déroulement d'un tour de magie (qui se réalise en trois actes) comme une métaphore du cinéma. De mon côté, je souhaiterais déplacer le champ de compréhension de cette métaphore pour non pas interroger le cinéma, mais plutôt questionner l'expérience vécue par le spectateur lorsqu'il découvre une œuvre d'art. Pour moi, cette découverte de l'œuvre pourrait également se dérouler en trois étapes.

Cette attente qui mène à la découverte de l'œuvre prendrait la forme des trois actes inhérents au tour de magie[165] : il y aurait d'abord la promesse, puis le tour et enfin le prestige.

Pour moi, la *promesse* représenterait les informations issues visuelles de l'œuvre de l'artiste, déjà connu par le spectateur. La promesse s'apparenterait à cette envie qui pousse le spectateur à visiter l'exposition de l'artiste.

Le *tour* représenterait l'ensemble des œuvres de l'artiste figurant au sein de l'exposition. Ce sont celles que le public découvre pour la première fois ou celles qu'il connaît déjà visuellement (par l'intermédiaire d'un autre média par exemple) mais qu'il découvre. C'est durant cette exposition que le spectateur se fait son propre avis sur les œuvres qu'il aime, qu'il apprécie moins, voir qu'il mésestime

Enfin, le *prestige* interviendrait dans l'esprit du spectateur une fois l'exposition terminée. Le prestige pourrait être compris comme un ressenti vécu par le spectateur au travers de souvenirs qu'il a des différentes œuvres présentes dans l'exposition. Dans le cas où ce souvenir est positif, il marquera à jamais l'esprit du spectateur et lui donnera envie de découvrir davantage le travail de cet artiste.

---

[162] Écran large est un magazine disponible en ligne consacré au cinéma

[163] Écran large, « Le Prestige : le film-référence du magicien Christopher Nolan ? », le 16 juillet 2020. Disponible sur : https://www.ecranlarge.com/films/dossier/1183446-le-prestige-le-film-reference-du-magicien-christopher-nolan [consultation le 5 avril 2021]

[164] Le prestige est film réalisé par Christopher Nolan adapté du livre éponyme de Christopher Priest qui met en scène la rivalité entre de deux magiciens au XIXème siècle.

[165] Écran large, « Le Prestige : le film-référence du magicien Christopher Nolan ? », le 16 juillet 2020. Disponible sur : https://www.ecranlarge.com/films/dossier/1183446-le-prestige-le-film-reference-du-magicien-christopher-nolan [consultation le 5 avril 2021]

Black Fluid II, 2019, photographie noir & blanc, impression UV sur PVC 2 mm, 20 x 20 cm, Collection de l'artiste

J'ai le souvenir de certaines expositions d'artistes qui m'ont fortement impressionné. En tant que photographe, l'exposition *Genesis*[166] de Sebastião Salgado eut un impact décisif sur ma pratique de l'image. Le bouleversement visuel, que j'ai ressenti, réécrivit ma pratique photographique : mon travail en couleur laissa place au noir et blanc.

Fig. 11 – Sebastião Salgado, *Bighorn Creek dans la partie occidentale du Parc national de Kluane. Canada. Mai et juin 2011.*, 2011

II / L'instant de la révélation

La curiosité est un sentiment que l'on ressent devant une chose qui nous attire et que l'on a envie de découvrir afin de mieux la comprendre. Elle fait office de premier pas qui mène au désir. Cependant, dans certains cas, notre grille de lecture s'impose à nous comme une limite. C'est le sentiment de curiosité qui nous pousse toujours plus loin dans le champ de la connaissance. Ce sentiment qui nous donne envie de tout comprendre n'est-il pas contre-productif lorsque l'on appréhende certaines œuvres plastiques dont l'aura est mystérieuse ? Cette quête qui nous guide vers une compréhension illimitée des choses, pourrait altérer l'intérêt et le mystère autour de l'origine d'une œuvre.

Il est bien connu que lorsque l'on assiste à un tour de magie, *le truc* d'un magicien n'est jamais révélé. C'est ce que rappelle le journaliste[167] d'*Écran large* dans son article cité précédemment. Au début du film *Le prestige*, Alfred Borden, l'un des magiciens, explique à un des personnages que « Le secret n'impressionne personne. Le truc que toi seul connais, c'est lui le vrai trésor[168] !». Cette remarque me semble pertinente car cette « magie » qui permet à l'artiste de réaliser des œuvres plastiques est propre à lui-même. L'artiste est le seul à connaître ce qui est l'origine de l'œuvre et la dévoiler aurait pour effet de la dénaturer en lui enlevant toute magie.
Comme le remarque le journaliste d'*Écran large* « Évidemment, dévoiler la solution a quelque chose de satisfaisant pour

[166] L'exposition *Genesis* de Sebastião Salgado se déroula à la Maison Européenne de la Photographie (Paris) en 2013
[167] Écran large, « Le Prestige : le film-référence du magicien Christopher Nolan ? », le 16 juillet 2020. Disponible sur : https://www.ecranlarge.com/films/dossier/1183446-le-prestige-le-film-reference-du-magicien-christopher-nolan [consultation le 5 avril 2021]
[168] Écran large, « Le Prestige : le film-référence du magicien Christopher Nolan ? », le 16 juillet 2020. Disponible sur : https://www.ecranlarge.com/films/dossier/1183446-le-prestige-le-film-reference-du-magicien-christopher-nolan [consultation le 5 avril 2021]

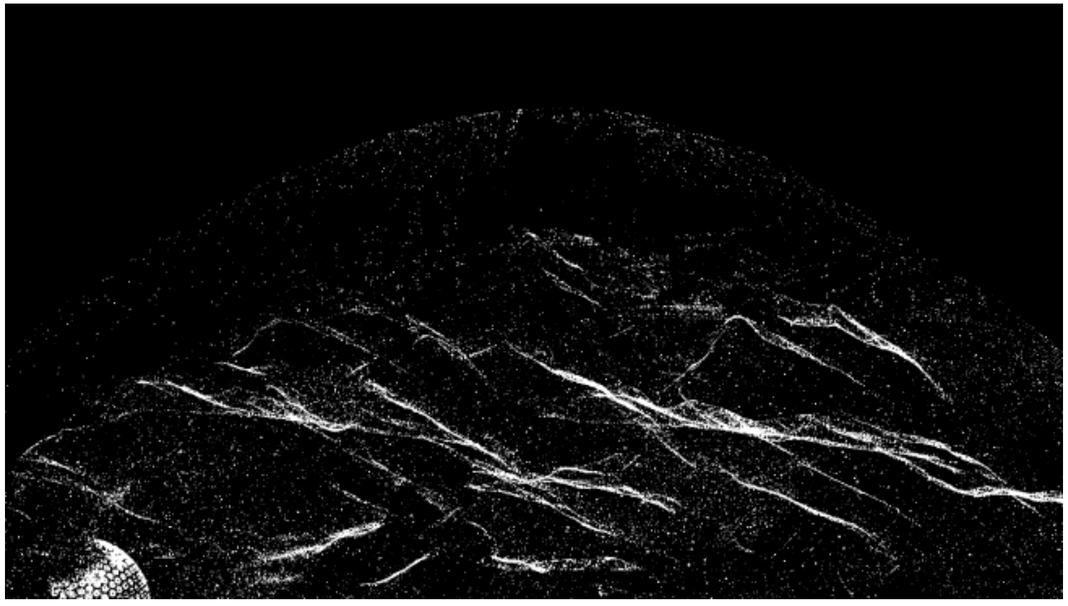
le spectateur, car le secret est enfin révélé. Mais par conséquent, est-ce que ça n'enlève pas un certain charme à l'ensemble[169] ? ».Le rôle du spectateur n'est pas forcément de découvrir l'origine du sujet dont l'œuvre est issue. Justement l'explication de son origine peut s'imposer comme un frein à l'imagination. Ainsi l'œuvre est destinée au public non pas dans l'intention d'être expliquée mais plutôt dans une perspective de faire rêver ou dans le but d'interroger notre société. L'œuvre peut être appréhendée comme une étape vers un changement de paradigme à destination du spectateur. Celle-ci lui propose de nouvelles clés pour comprendre ou questionner une infime partie du monde. Pour aller au-delà de la notion d'intelligibilité d'une œuvre, il est possible aussi d'évoquer les émotions vécues par le spectateur lorsqu'il découvre une œuvre pour la première fois. Ce sentiment à la fois personnel et inoubliable peut être vu comme un instant magique.

Fig. 12 - Florence Paradeis, *La Menace*, 1991

III / L'imaginaire du spectateur

Dans son livre *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Dominique Baqué consacre un chapitre sur des photographes qui abordent le thème du simulacre dans leur travail[170]. Parmi ces artistes, y figure Florence Paradeis[171]. Les photographies qu'elle réalise sont des instants de vie ordinaires où l'action est cristallisée dans un moment décisif. Les histoires qu'elle illustre visuellement prennent vie dans l'imaginaire du spectateur. Par exemple, en découvrant la photographie *La Menace* (réalisé en 1991), le spectateur aperçoit le geste figé d'une mère qui est sur le point de gifler sa fille. Cependant, l'action inscrite au sein de l'image peut être analysée autrement, la promesse d'une future correction ne pourrait être qu'une simple menace de sanction. La puissance de la photographie (en tant que médium) est sa possibilité de cristalliser l'action dans un moment décisif. Dans l'image étudiée précédemment, le rôle du spectateur pourrait être de deviner la suite de l'événement. En tant que témoin de la scène, le spectateur est complice de l'action. Dans mon travail de photographe, on peut y retrouver l'aspect narratif propre à ce médium, cependant le récit que je mets en place dans mes photographies est d'une toute autre

[169] Écran large, « Le Prestige : le film-référence du magicien Christopher Nolan ? », le 16 juillet 2020. Disponible sur : https://www.ecranlarge.com/films/dossier/1183446-le-prestige-le-film-reference-du-magicien-christopher-nolan [consultation le 5 avril 2021]
[170] Dominique Baqué, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, *op. cit.*, p. 23-37
[171] *Ibid.*, p.28



Conquest of the Stars, 2020, techniques mixtes, impression UV sur Dibond Blanc 3 mm, 40 x 71.1 cm, Collection de l'artiste

nature. Dans mes images, l'action d'une scène n'est pas retranscrite visuellement dans un *climax* figé[172].

Le style de narration que j'utilise a pour fonction de guider le spectateur au cœur d'un voyage imaginaire dont il est le passager. J'utilise ce procédé dans mon travail plastique nommé *Conquest of the Stars*.

Ce travail prend la forme d'une représentation graphique abstraite bichromatique. Cette création est composée principalement de noir dont un grand nombre de points lumineux y évoluent. Cette conception nous amène à la découverte d'un paysage cosmique. Cet environnement composé d'éléments graphiques fait appel à l'imaginaire du regardeur et à sa sensibilité. Les œuvres abstraites sont autant d'invitations au voyage que de nouveaux mondes à explorer. Cependant ici, il n'est pas question d'un scénario mais davantage de l'émergence d'idées, de sensations, d'interprétations, voir de questionnements multiples.

IV/ Nos mondes imaginaires

Découvrir des œuvres d'art, c'est aller à la rencontre de mondes inexplorés. Ils peuvent être réels ou fictifs, parfois restreints ou immenses, siégeant dans l'esprit du spectateur ou dans celui de l'artiste prenant vie dans la création d'une œuvre.

Le monde de l'artiste se déploie au travers de ses productions artistiques engendrant la construction de son propre univers. Le monde situé au cœur de l'œuvre, bien qu'à part dans sa finalité, est en réalité une étape qui conduit l'artiste vers une nouvelle production plastique. Elle sert à cristalliser plastiquement une idée dans l'instant donné. Le monde présent dans l'imaginaire du spectateur s'active en découvrant l'œuvre de l'artiste.

Découvrir et comprendre permet de voir autrement !

S'ouvrir à de nouveaux mondes, telle est la promesse de l'art. Cette ouverture vers d'autres univers nous amène-t-elle à une redécouverte de nous-mêmes ?

V / Simplement regarder…

Dans son ouvrage *Jouer contre les appareils*, Marc Lenot réalise une étude détaillée de l'expérimentation photographique. Pour illustrer cela, l'auteur analyse la pratique de plusieurs photographes tout en mentionnant certaines approches philosophiques propres au médium. L'auteur cite l'exemple d'Adam Fuss. Cet artiste de l'image n'utilise pas d'appareil

[172] Le terme *climax* renvoie à une situation où l'instant est décisif et où toutes les actions convergent vers un point ultime de basculement où tout se joue. Le mot *climax* est utilisé dans le vocabulaire cinématographique pour désigner le moment dans le film où toutes les actions se rejoignent

photographique mais fait appel à la technique du photogramme pour capturer ses sujets. Marc Lenot décrit le procédé mis place par Adam Fuss : « Les qualités esthétiques de l'image permettent de générer une émotion, une interrogation, en transcendant la réalité et en découvrant l'invisible : ses images sont avant tout des sensations, des sentiments davantage que des représentations, des enregistrements[173] ». Selon moi, dans une œuvre la forme et le discours attribués par l'artiste, ne sont pas uniquement en soi une finalité. Le ressenti éprouvé par le spectateur est tout aussi important.

Comment définir cette sensation mêlant trouble et fascination ?

Cette question qui a une portée universelle ne combine-t-elle pas des éléments issus du visible et de l'invisible ?

Pour cela, le regard du spectateur doit-il être obligatoirement éduqué ?

Dans son livre *L'image peut-elle tuer ?* Marie-José Mondzain explique qu' « Il y a donc un appel à la construction du regard sur le visible tel que le spectateur doit répondre de son propre accès à l'invisible dans le visible[174] ».

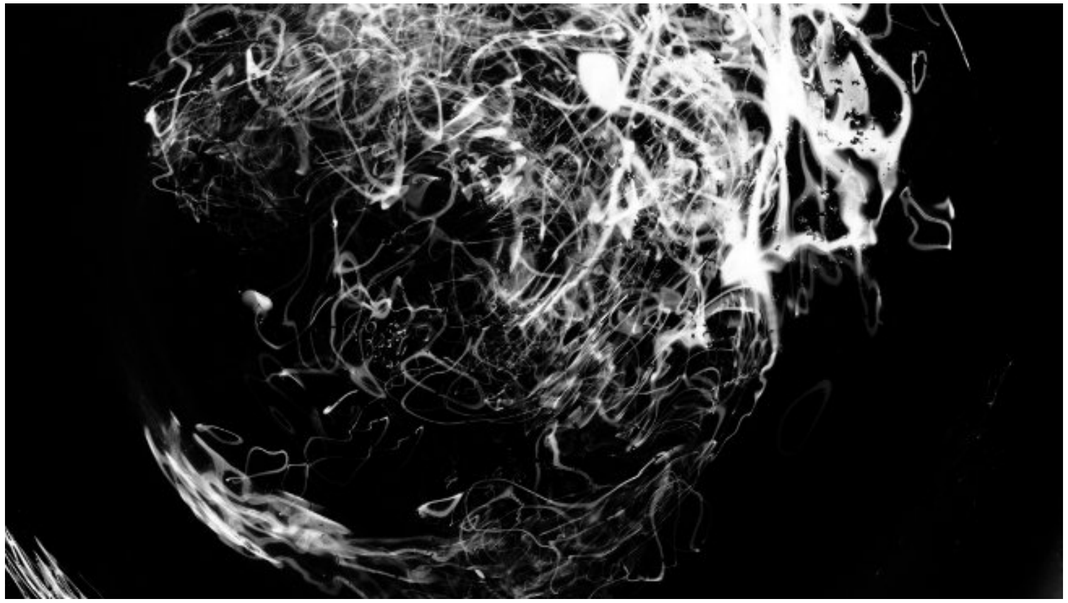
Avec cette phrase, Marie-José Mondzain fait référence à l'image de Dieu et à notre appréhension de l'invisible par le visible. Je souhaiterais me réapproprié cette remarque dans le but de l'inclure au cœur de ma pratique plastique. Selon moi, un bon photographe possède la capacité de regarder différemment les éléments qu'il côtoie. Son regard va au-delà de l'apparence pour aller vers une découverte de l'invisible.

Cependant l'éducation de l'œil se fait dans les deux sens car le spectateur doit forger et affiner son regard. L'obtention d'un regard critique amène à sa propre émancipation. Nous évoluons dans une époque où nous sommes constamment abreuvés d'images dont le contenu et la forme sont dans l'ensemble visuellement et instantanément oubliables. Il me semble d'autant plus important d'aller au-delà des apparences, nous permettant ainsi un apprentissage de l'image.

Enfin, je pense que le regard va bien au delà de la simple action de voir.

Regarder, c'est avant tout découvrir !

[173] Marc Lenot, *Jouer contre les appareils*, *op. cit.*, p.139
[174] Marie-José Mondzain, *L'image peut-elle tuer ?*, *op. cit.*, p.41



Fire, 2021, photographie noir & blanc, impression UV sur PVC 2 mm,
20 x 35.6 cm, Collection de l'artiste

Conclusion

Dans son livre *Mondial nomade*, l'écrivain français Philippe Pollet-Villard souligne le fait que
« Dans un voyage ce n'est pas la destination qui compte mais toujours le chemin parcouru, et les détours surtout ».
Cette idée nous rappelle que notre parcours est marqué par une succession d'étapes.
Tel un voyage sans bagage, ce chemin nous a amené jusqu'ici dans une analyse de l'image. Aujourd'hui, l'image sous toutes ces formes doit avoir un rôle à jouer dans notre société. Son omniprésence et sa facilité d'accès via les divers médias lui incombent ce rôle important.
Justement, je pense qu'elle doit questionner notre rapport au quotidien. Cependant, cet emploi ne devra pas lui faire disparaître son aspect esthétique qui se trouve être l'un de ses points forts, nous permettant ainsi de rêver…
C'est par le biais de la fiction, qu'elle devient la plus apte à interroger notre réalité et ces enjeux actuels. Son identité graphique forte amène le spectateur et le public au cœur d'un voyage aux confins de l'imaginaire. Mais cette exploration visuelle va plus loin, car elle nous emmène à la découverte d'indices et de symboles à décrypter qui sont autant de messages insufflés par l'artiste, puis à destination du spectateur. Mais qu'en est-il du processus d'expérimentation mis en place par l'artiste ? Cette démarche qui le pousse à aller plus loin dans la découverte lui ouvre un éventail de pluralités créatrices.
Mais à quoi bon aller toujours plus loin et voir toujours plus grand si c'est pour oublier que notre habitat devient de plus en plus précaire. Pourquoi désirer toujours plus, si c'est pour ensuite tout perdre ? Rêver d'un monde utopique n'est-il pas dangereux car il nous fait oublier l'essentiel : les enjeux du présent.
Enfin, si nous prenons le temps d'observer différemment les éléments qui nous entourent, cela nous permettra de redécouvrir notre monde tel qu'il est dans sa beauté première. Et c'est peut-être cela, le rôle de l'image et de l'art…

Bibliographie

Au cœur de la lumière

DURAND, Régis, *Le temps de l'image. Essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, Paris, La Différence, 2005

KLEE, Paul, *Théorie de l'art Moderne*, Paris, Gallimard, 2005

LENOT, Marc, *Jouer contre les appareils*, Paris, Editions Photo synthèses, 2017

Processus d'expérimentation

LENOT, Marc, *Jouer contre les appareils*, Paris, Editions Photo synthèses, 2017

Le hasard, au détour de la création

BAQUE, Dominique, *Photographie Plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, édition du Regard, 2004

CATELLIN, Sylvie, *Sérendipité, du conte au concept*, Paris, édition du Seuil, 2014

KAPOOR, Anish, *Je n'ai rien à dire*, Paris, Réunion Des Musées Nationaux, 2011

LENOT, Marc, *Jouer contre les appareils*, Paris, Editions Photo synthèses, 2017

À la découverte des indices

BAQUE, Dominique, *La photographie plasticienne, un art paradoxal*, Paris, édition du regard, 1998

BARTHES, Roland, *La chambre claire, note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980

DURAND, Régis, *Le temps de l'image. Essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, Paris, La Différence, 2005

FLUSSER, Vilém, *Pour une philosophe de la photographie*, Belfort, Circé, 1996

LENOT, Marc, *Jouer contre les appareils*, Paris, Editions Photo synthèses, 2017

PEIRCE, Charles S., *Écrits sur le signe*, Paris, Éditions du Seuil, 2017

TISSERON, Serge, *Le mystère de la chambre claire: photographie et inconscient*, Paris, Flammarion, 2008

TOSANI, Patrick, *Notes et entretiens*, Paris, Ecole Nat.sup.des Beaux-Arts, 2019

Un voyage au-delà de l'infiniment grand et de l'infiniment petit

DAVIS, Harold, *Tout l'art de la composition en photographie*, Paris, Dunod, 2010

KAPOOR, Anish, *Je n'ai rien à dire*, Paris, Réunion Des Musées Nationaux, 2011

TISSERON, Serge, *Le mystère de la chambre claire: photographie et inconscient*, Paris, Flammarion, 2008

TOSANI, Patrick, *Notes et entretiens*, Paris, Ecole Nat.sup.des Beaux-Arts, 2019

À la découverte des espaces utopiques, uchroniques et hétérotopiques

DESROCHE, Henri, GABEL, Joseph, PICON, Antoine, « Utopie », Encyclopædia Universalis [en ligne]. Disponible sur : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/utopie [consultation le 10 avril 2021]

FOUCAULT, Michel, *Le corps utopique ; suivi de Les hétérotopies*, Fécamp, Nouvelles Editions Lignes, 2009

GUIOT, Denis, « Uchronie, science-fiction », Encyclopædia Universalis [en ligne]. Disponible sur : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/uchronie-science-fiction [consultation le 12 avril 2021]

LENOT, Marc, *Jouer contre les appareils*, Paris, Editions Photo synthèses, 2017

MONDZAIN, Marie-José, *L'image peut-elle tuer ?*, Montrouge, Bayard, 2015

NEVEUX, Céline (dir.), *Rêver l'Univers*, catalogue d'exposition, Milan, Silvana Editoriale, 2020

TISSERON, Serge, *Le mystère de la chambre claire: photographie et inconscient*, Paris, Flammarion, 2008

Les objets, vers une interrogation de notre mode de vie

BAQUE, Dominique, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, édition du Regard, 2004

BARTHES, Roland, *La chambre claire, note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980

DAVIS, Harold, *Tout l'art de la composition en photographie*, Paris, Dunod, 2010

LENOT, Marc, *Jouer contre les appareils*, Paris, Editions Photo synthèses, 2017

MUSEE D'ORSAY, « Patrick Tosani », Youtube [en ligne]. Disponible sur :
https://www.youtube.com/watch?v=stTthodnqO4 [consultation le 19 janvier 2021]

TISSERON, Serge, *Le mystère de la chambre claire: photographie et inconscient*, Paris, Flammarion, 2008

TOSANI, Patrick, *Notes et entretiens*, Paris, Ecole Nat.sup.des Beaux-Arts, 2019

WITTIG, Monique, *La pensée straight*, Paris, éditions Amsterdam, 2001

À la rencontre du spectateur

BAQUE, Dominique, *La photographie plasticienne, un art paradoxal,* Paris, édition du regard, 1998

BAQUE, Dominique, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, édition du Regard, 2004

DAVIS, Harold, *Tout l'art de la composition en photographie*, Paris, Dunod, 2010

JANOWIAK, Alexandre, « Le Prestige : le film-référence du magicien Christopher Nolan ? », Écran large [en ligne].
Disponible sur : https://www.ecranlarge.com/films/dossier/1183446-le-prestige-le-film-reference-du-magicien-christopher-nolan [consultation le 5 avril 2021]

KAPOOR, Anish, *Je n'ai rien à dire*, Paris, Réunion Des Musées Nationaux, 2011

LENOT, Marc, *Jouer contre les appareils*, Paris, Editions Photo synthèses, 2017

MONDZAIN, Marie-José, *L'image peut-elle tuer ?*, Montrouge, Bayard, 2015

NEVEUX, Céline (dir.), *Rêver l'Univers*, Milan, Silvana Editoriale, 2020

Filmographie

Antonioni, Michelangelo (réal.), *Blow Up*, 1966

Nolan, Jonathan , Joy, Lisa, (réal.), *Westworld* (saison 3 - épisode 5), 2020

Ritchie, Guy (réal.), *Sherlock Holmes : jeu d'ombres*, 2011

Table des figures

Au cœur de la lumière

17 *Fig. 1* - NASA, *Cygnus X-1: Still a "Star"*, 2009, image de l'étoile Cygnus X-1 observé par le télescope spatial Chandra X-ray Observatory, https://www.nasa.gov/mission_pages/chandra/multimedia/photo09-065.html

Le hasard, au détour de la création

37 *Fig. 2* - Paolo Gioli, *Top-paky Fotofinish*, 1977, photographie argentique sur gélatine, 24 x 30 cm, collection de l'artiste

51 *Fig. 3* - Lisa Joy, Jonathan Nolan, *Westworld*, 2020, série TV, image tirée de la série TV saison 3, épisode 5

À la découverte des indices

67 *Fig. 4* - RO Studio, *T logo de la marque Tesla*, 2003

73 *Fig. 5* - Michelangelo Antonioni, *Blow Up*, 1966, film, photogramme noir et blanc tirée du film

Un voyage au-delà de l'infiniment grand et de l'infiniment petit

91 *Fig. 6* - Anish Kapoor, *Cloud Gate*, 2006, sculpture en acier inoxydable, 1000 x 2000 x 1280 cm, Millennium Park, *in situ*, Chicago, 2006

93 *Fig. 7* - Gustave Eiffel, *Tour Eiffel*, 1889, photographie numérique du monument provenant du site officiel de la Tour Eiffel, Paris, www.toureiffel.paris.fr

99 *Fig. 8* - Patrick Tosani, *H*, 1988, photographie cibachrome, 182 x 120 cm, Galerie In Situ - Fabienne Leclerc, Paris, 2019

101 *Fig. 9* - Patrick Tosani, *DEC 10-9, 2015*, 2015, photographie couleur c-print, 141 x 111 cm, Galerie In Situ - Fabienne Leclerc, Paris, 2017

À la découverte des espaces utopiques, uchroniques et hétérotopiques

115 *Fig. 10* - Ubisoft, *Assassin's Creed Black Flag screenshot*, 2013, capture d'écran numérique tirée du jeux vidéo Assassin's Creed Black Flag (jeux vidéo disponible sur plusieurs plateformes), https://wccftech.com/assassins-creed-4-black-flag/

À la rencontre du spectateur

155 *Fig. 11* – Sebastião Salgado, *Bighorn Creek dans la partie occidentale du Parc national de Kluane. Canada. Mai et juin 2011.*, 2011, photographie argentique sur gélatine, 180.3 × 246.4 cm, Maison Européenne de la Photographie, Paris, 2013

157 *Fig. 12* - Florence Paradeis, *La Menace*, 1991, photographie argentique, Galerie In Situ - Fabienne Leclerc, Paris, 2004

Index des noms propres

A

Michelangelo Antonioni 73

B

Dominique Baqué 35, 57 - 59, 71, 131, 151, 157
Roland Barthes 57, 63 - 65, 135 - 137
Walter Benjamin 57
Joseph Beuys 51
Duncan Blanchard 43
Alfred Borden 155
Pierre Bourdieu 133

C

Sylvie Catellin 41 - 43, 47
Jean-François Chevrier 143
Viktor Chklovski 147
Christophe Colomb 12

D

Harold Davis 89, 137
Cécile Debray 97, 145
René Descartes 113
Philippe Dubois 69, 151
Régis Durand 19, 59 - 61, 69

E

Gustave Eiffel 93

F

Vilém Flusser 27 - 29, 59 - 63
Michel Foucault 71, 107 - 119, 123 - 125
Gisèle Freund 57
William Furlong 51
Adam Fuss 19, 159 - 161

G

Paolo Gioli 37

H

Sherlock Holmes 57, 75

J

Lisa Joy 51

K

Anish Kapoor 49, 91 - 93

Paul Klee 21
Marie Kondo 131
Rosalind Krauss 57 - 59

L

Irving Langmuir 41 - 43
Gottfried Wilhelm Leibniz 113
Marc Lenot 19, 27 - 29, 37 - 39, 135, 159 - 161
Longin 113

M

Marie-José Mondzain 123 - 125, 161
Thomas More 107
Elon Musk 67

N

Céline Neveux 113
Barnett Newman 91
Friedrich Nietzsche 93
Christopher Nolan 153
Jonathan Nolan 51

O

Hans Ulrich Obrist 91

P

Florence Paradeis 157
Charles Peirce 57 - 63, 71, 75 - 81
Julia Peyton-Jones 91
Philippe Pollet-Villard 163
Christopher Priest 153

R

Charles Renouvier 111
Guy Ritchie 57, 75

S

Sebastião Salgado 155

T

Serge Tisseron 81 - 83, 95, 119 - 121, 133, 141
Patrick Tosani 85, 97 - 103, 133, 143 - 147

W

Horace Walpole 41, 81
Monique Wittig 147

Index des notions

A

Abduction 79 - 81
Apparatus 27, 61
Artiste 39, 85, 115, 133, 143, 153 - 155, 159 - 161

D

Découverte 17, 25, 35, 39 - 45, 69, 75 - 77, 81, 95 - 97, 101 - 103, 107, 113, 117,121, 135
Déduction 77, 81
Détail 63 - 65, 69, 73

E

Échelle 89, 93 - 99, 103
Empreinte 81 - 85
Enquête 73 - 79
Espace 17 - 21, 95 - 97, 101 - 103, 159
Espace-temps 53, 71, 111, 115, 123
Expérimentation 25 - 31, 37 - 39, 45 - 47, 97, 109, 129 - 131, 143, 159

H

Hasard 27 - 29, 35 - 37, 43, 49 - 51
Hétérotopie 113 - 123

I

Icône 59 - 61
Image 25 - 31, 35, 57, 67 - 69, 73, 85, 101, 123, 137 - 139, 141, 159 - 161
Imagination 43, 47 - 49, 57, 109, 113, 141, 151, 157 - 159
Indice 57 - 65, 69 - 77, 83
Induction 79 - 81
Infiniment Grand 21, 89, 97 - 103
Infiniment Petit 21, 89 - 91, 97 - 99, 107
Intuition 49 - 51

L

Limite 27, 155
Lumière 17 - 21, 25 - 27, 71, 83, 91, 103

M

Matière 19 - 21
Miroir 71, 119
Motif 91

N

Noir & Blanc 21, 67, 159

O

Objet 21, 25, 85, 95, 109, 119, 129 - 137, 141 - 147

P

Photographie 19, 25, 31, 37 - 39, 45, 57 - 61, 67 - 69, 73, 89, 95, 99, 101, 109, 117 - 119, 133, 141, 151, 155 - 157
Photographie expérimentale 27, 71
Possibilité 53, 133
Pratique plastique 26, 129
Punctum / Studium 63 - 67

R

Regard 57, 161

S

Science 17, 41, 49, 89, 95 - 97, 101
Sémiologie 59 - 65
Sérendipité 41 - 49, 53, 75
Signe 59 - 61, 65 - 67
Signifiant / Signifié 65 - 67
Société 131, 137, 145
Spectateur 63, 69, 89, 123, 151 - 157
Symbole 59, 63

T

Trace 59, 81 - 85

U

Uchronie 111 - 113
Utopie 101, 107, 111, 123 - 125

Table des matières

Remerciements 7
Résumés 8
Sommaire 11
Introduction 12

Au cœur de la lumière

I / Lumière cosmique ... 17
II / Lumière et Photographie ... 19
III / Lumière et matière ... 19

Le champ de l'expérimentation

I / La lumière, un outil au service de l'expérimentation ... 25
II / L'expérimentation, au-delà des limites imposées ... 27
III / L'expérimentation, une ouverture vers de nouvelles voies ... 29

Le hasard, au détour de la création

I / Le hasard et l'expérimentation ... 35
II / La sérendipité, une découverte par l'observation ... 41
III / Vers un protocole de la découverte ... 43
IV/ L'observation, l'imagination et l'interprétation ... 47
V / La découverte par l'intuition et l'imprévu ... 49

À la découverte des indices

I / L'indice, l'icône et le symbole ... 57
II / L'indice au cœur du détail ... 63
III / L'indice, un fragment du réel ... 69
IV / L'indice, une des clés de l'investigation ... 71
V / La déduction, l'induction et l'abduction ... 77
VI / l'indice et l'empreinte ... 81
VII / L'indice et le spectateur ... 85

Un voyage au-delà de l'infiniment grand et de l'infiniment petit

I / Vers une échelle au-delà du visible ... 89
II / L'optique, un outil de découverte ... 95
III / L'échelle, entre art et science ... 101

À la découverte des espaces utopiques, uchroniques et hétérotopiques

I / Vers un espace utopique ... 107
II/ L'uchronie, une infinité de possibles ... 111
III / L'hétérotopie, cet espace entre deux mondes ... 113
IV / Au-delà du voyage, l'espace de toutes les frontières ... 121

Les objets, vers une interrogation de notre mode de vie

I / Notre rapport à l'objet usuel ... 129
II / Notre perception de l'objet ... 135
III / L'omniprésence et l'omnipotence des images ... 137
IV / L'objet, ce lieu de tous les imaginaires ... 141

À la rencontre du spectateur

I / La rencontre avec l'œuvre ... 151
II / L'instant de la révélation ... 155
III / L'imaginaire du spectateur ... 157
IV/ Nos mondes imaginaires ... 159
V/ Simplement regarder… ... 159

Conclusion 163

Bibliographie 164
Filmographie 167
Table des figures 168
Index des noms propres 170
Index des notions 172
Table des matières 174

Dépôt le 10 juin 2021.

L’être humain est un explorateur né.
Tel un aventurier, il est prêt à braver l’inconnu dans l’espoir de découvrir ce qu’il ne connait pas.
C’est par l’intermédiaire de la photographie et de son questionnement que je souhaiterai entreprendre ce périple. L’image est un support physique où converge l’ensemble de nos imaginaires ; elle est le point de départ où naît tous les possibles.
Ce voyage peut être physique ou spirituel, lié à l’exploration de l’infiniment grand, prenant alors place dans l’Espace ou bien dans l’infiniment petit amenant à la découverte de mondes quantiques.
À l’heure actuelle, nous avons exploré une infime partie de notre univers visible. Cependant, d’aucuns émettent l’hypothèse de l’existence de dimensions parallèles et multiples qui sont envisageables à l’aide de principes tels que l’uchronie ; nous guidant ainsi vers des futurs utopiques.
Au-delà de cet aspect fantasmé, quelle utilité pouvons-nous trouver à l’image ?
Que nous dit-elle de notre relation au monde et de notre rapport au quotidien ?
L’art peut être également considéré comme un voyage intérieur vécu par celui qui l’exerce et celui qui le contemple. L’art s’apparenterait ainsi à un voyage à travers le Temps et l’Espace où chaque artiste laisse sa propre trace tel un témoignage d’un instant éphémère.
Cet acte alliant création et découverte passe par le champ de l’expérimentation. Ainsi de nombreux artistes prennent le temps de réfléchir et de théoriser leurs manières d’expérimenter.
D’autres domaines tels que la science ou la philosophie tentent d’interroger le principe de découverte. Nous pouvons prendre l’exemple d’Horace Walpole et de son concept de sérendipité, mêlant savamment heureux hasard et sagacité…