

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA FORCE ET LE CHARME DE LA TRACE : UN PROJET DE PORTRAIT  
PHOTOGRAPHIQUE

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR RENÉ FUNK

JANVIER 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je remercie, en premier chef, ma directrice, Nicole Beaudry, pour son attention, sa confiance et l'intérêt plein de sympathie qu'elle m'a porté tout au long de la recherche. Elle a su me guider, tout en me laissant une liberté qui m'était nécessaire.

En second lieu, un grand merci aux cinquante et un participants du projet, qui eux aussi m'ont fait confiance en affrontant l'austérité du dispositif et ses exigences. Un salut particulier à Marie Larivée, pour le don d'une vue majeure obtenue d'emblée lors de notre première rencontre, en 1994. Marie est décédée l'année suivante, et il se trouve que cette vue est restée le «la» du projet, non par cause de cet événement tragique, mais bien par la qualité exceptionnelle de cette image. Un autre salut particulier aux collègues du doctorat, qui, en plus des séances de pose, ont pris la peine de mettre par écrit leurs réflexions, sensations et affections, et de me les communiquer en tant qu'étayage de ma recherche. Ces «récits de pratique» sont donnés *in extenso* en annexe.

Merci aussi à Charles Juliet, qui m'honore en ayant accepté de fonctionner comme membre externe de mon jury.

Merci à Pierre Gosselin, qui m'a manifesté son intérêt et ses encouragements tout au long du parcours. Merci pour leurs conseils : à Emanuel Licha, jeune artiste multidisciplinaire, dont les critiques sévères ont apporté des correctifs bienvenus, tout en m'obligeant à raffermir certaines de mes positions ; à Jacques Siron, musicien et performeur ; à Jean-Claude Aubry, psychiatre, ainsi qu'à un ami, professeur de philosophie, dont la modestie interdit tout remerciement.

Mes remerciements vont aussi : à Marcia Lorenzato, collègue du doctorat, pour son appui amical et réconfortant, manifesté dès les tout premiers jours de la recherche ; à mon fils Mathieu, pour son fidèle appui informatique ; à Gilles Huot, de l'atelier Photosynthèse à Montréal, qui a exécuté les impressions au jet d'encre avec une parfaite maîtrise du procédé ; à André Clément et à Barbara Wall, ainsi qu'à toute

l'équipe du Cedex, pour leur accueil lors de mon exposition. Enfin, mes remerciements vont à ma sœur Gisèle, l'«amie bienveillante» de toujours, ainsi qu'à Denise Émery, une artiste suisse, amie d'étude, qui toutes deux soutiennent le projet depuis le début, notamment en ayant organisé pour moi les premiers contacts avec mes futurs modèles du Québec, en 1994, alors que je vivais encore en Suisse.

Je dédie cette thèse à ma compagne, Dorothée Deschamps, à Jean Zbinden, photographe et à mon père Freddy ; sans sa générosité, tant ma vie au Québec que mon projet de portrait seraient restés à l'état d'ébauche.

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES IMAGES.....	xi
RÉSUMÉ.....	xiv
INTRODUCTION.....	1
PROLÉGOMÈNES À UN PROJET DE PORTRAIT PHOTOGRAPHIQUE .....	20
CHAPITRE I	
UN PORTRAIT DE L'OPÉRATEUR AVANT LE PROJET .....	21
1.1 Le chemin qui précède la photographie.....	21
1.1.1 La peinture.....	22
1.1.1.1 Premières perceptions du rapport sensible-technique ou le technique comme moyen d'actualisation d'un désir .....	23
1.1.1.2 Les notions d'immobilité et de contemplation active, formation de deux concepts migrants .....	28
1.1.2 Mon rapport avec les machines en général .....	33
1.1.2.1 Nos rapports avec la machine simple, un chapitre à écrire.....	34
1.1.2.2 Une «œuvre d'homme» <i>versus</i> une œuvre d'art.....	36
1.2 Une entrée en photographie : découverte de la photographie et de sa machine ...	37
1.1.2.3 Les éléments qui entreront en jeu dans ma découverte de la photographie .....	38
1.3 De la sculpture à la photographie, une migration douce des concepts opératoires .....	41
1.4 L'enseignement de la photographie.....	42
1.4.1 Ma méthode en pédagogie de la photographie, trois éléments .....	43

1.4.2 Confirmations et découvertes, les apports de mes étudiants .....	49
CHAPITRE II	
UNE RÉFLEXION EN PHOTOGRAPHIE EN PRISE DIRECTE SUR SON INSTRUMENT : LA CHAMBRE OPTIQUE .....	53
2.1 Une approche de l'image en soi .....	53
2.2 La chambre optique, outil et lieu du sensible de l'opérateur .....	58
2.2.1 L'image optique native, définition .....	60
2.2.2 La chambre optique, démonstration et considérations sensibles.....	62
2.2.3 Les trois fonctions de la chambre optique .....	63
2.2.3.1 Fonction 1 La machine à former l'image .....	64
2.2.3.2 Fonction 2 La machine à voir, une recherche du point de vue.....	65
2.2.3.3 Fonction 3 La machine à enregistrer l'empreinte.....	69
2.2.4 Je «regarde voir», découverte d'une fonction haptique de l'œil.....	70
2.2.4.1 Un sens haptique de la vue.....	73
2.2.5 L'image optique fixe enregistrée.....	75
2.3 Une forme stable du toucher visuel : la «pâte photographique» d'un tirage .....	77
2.3.1 Première découverte de la «pâte photographique» : une transfiguration .....	80
2.3.1.1 L'analogie avec la céramique.....	81
2.3.1.2 Les choix technico-sensibles s'offrant à l'opérateur .....	82
2.3.1.3 Quelques choix à faire au moment même de la prise de vue.....	83
2.3.1.4 Après la prise de vue : les choix d'ordre physico-chimiques.....	84
2.3.2 La pâte photographique selon Tisseron, ou la «colle» du monde.....	85
2.4 La sphère d'action de l'opérateur, son dénigrement, son apologie, ses possibles et ses limites .....	88
2.4.1 «Sol fecit», le sentiment des pionniers .....	90

2.4.1.1	Le dénigrement contemporain de la photographie : le point de vue d'un philosophe et celui d'un photographe .....	93
2.4.1.2	Les choix obligés de l'opérateur.....	94
2.4.2	La reconnaissance de l'action de l'opérateur.....	96
2.4.3	Référent-image photographique, les différences, les pertes et les gains..	100
2.5	Utiliser la photographie ou faire de la photographie ? .....	104
2.5.1	La force et les dangers des fonctions informatives de la photographie ....	106
2.5.1.1	Le pouvoir occultant de la fonction informative : l'image transparente .....	107
2.5.1.2	Trois exemples magistraux en photographie : Callahan, Grauerholz, Sudek.....	111
	UN PROJET DE PORTRAIT PHOTOGRAPHIQUE.....	117
	CHAPITRE III	
	LA PROBLÉMATIQUE DU PORTRAIT EN SOI, TOUS MÉDIUMS CONFONDUS .....	118
3.1	«Pourtraire» : qu'entend-on par «portrait»? .....	120
3.2	Identification des «embrayeurs», tous médiums confondus .....	123
3.3	Les désirs, attentes, demandes et besoins de la réception, en portrait, tous médiums confondus .....	128
3.3.1	Les désirs liés à l'idée de ressemblance littérale .....	131
3.3.2	Les désirs liés à l'idée de ressemblance élargie .....	135
3.3.2.1	Une idée de ressemblance «renforcée» .....	135
3.3.2.2	Une idée de ressemblance «interne» .....	136
3.3.2.3	Une idée de ressemblance «externe» .....	137
3.3.2.4	Une idée de ressemblance «interne», de nature ontologique.....	138
3.4	Les gains en portrait, par rapport au référent (inventaire).....	140

3.4.1 La contemplation.....	141
3.4.2 La permanence .....	143
3.4.3 L'addition .....	145
3.4.4 L'amplification .....	146
3.4.5 La transformation .....	146
3.4.6 Autonomie.....	147
CHAPITRE IV	
LA GENÈSE DU PROJET : EXAMEN DES PROBLÉMATIQUES PROPRES AU PORTRAIT PEINT, SCULPTÉ ET PHOTOGRAPHIÉ .....	149
4.1 Les éléments fondateurs dans le champ du portrait non photographique .....	150
4.1.1 Le portrait sculpté, une découverte de la gravité.....	150
4.1.1.1 Le portrait sculpté et ses enjeux, tel que je l'ai pratiqué .....	151
4.1.1.2 Découverte d'un élément inattendu : la gravité .....	157
4.1.2 Le portrait peint, examen d'un peintre : Giacometti et la contemplation active, un processus de densification.....	161
4.1.2.1 Des poïétiques voisines .....	162
4.2 Un élément fondateur du projet dans le champ de la photographie : le paysage .....	168
4.2.1 Les poïétiques comparées du paysage et du portrait.....	168
4.2.1.1 Les points communs .....	170
4.2.1.2 Les points dissemblables.....	174
4.3 Les éléments fondateurs du projet dans le champ du portrait photographique ..	175
4.3.1 La problématique du portrait photographique en soi, tous auteurs confondus.....	175
4.3.1.1 Les rôles comparés : du peintre et de son modèle, du photographe et de son référent.....	177

4.3.1.2	Un dispositif tri-partite : référent–machine–opérateur .....	180
4.3.1.3	Penser l'intrusion de la machine dans un dispositif de portrait.....	183
4.3.1.4	La gestion de la trace, du point de vue de l'opérateur.....	185
4.3.1.5	La gestion de la trace, du point de vue du référent .....	187
4.3.1.6	La gestion de la trace, une poïétique commune.....	190
4.4	Le portrait photographique, examen d'un photographe majeur : Davidson, et d'une œuvre majeure : <i>New York, East 100th Street</i> .....	191
4.4.1	Un bref portrait de Davidson .....	192
4.4.2	Le dispositif opératoire de Davidson : description du grand format en tant qu'inducteur d'une posture .....	194
4.4.2.1	Prise en compte de l'immobilité en tant que concept opératoire qualitatif .....	195
4.5	Le portrait photographique, examen de quelques photographes portraitistes ....	202
4.5.1	Un exemple magistral : Nadar .....	203
4.5.2	Une démarche voisine au XX <sup>e</sup> siècle : Bernard Poinssot.....	204
4.5.3	Une démarche contemporaine voisine : Isabelle Waternaux.....	207
4.5.4	Une démarche opposée, au XX <sup>e</sup> siècle : Thomas Ruff.....	212
4.5.5	Deux démarches contemporaines différentes : Huynh et Dolron .....	218
4.5.5.1	Jean-Baptiste Huynh .....	218
4.5.5.2	Désirée Dolron.....	219
4.5.5.3	Roni Horn.....	220
CHAPITRE V		
UN PROJET DE PORTRAIT PHOTOGRAPHIQUE.....		222
5.1	Pourquoi un projet de portrait photographique ?.....	222
5.1.1	En quoi ce projet répond-il à un désir de l'opérateur ?.....	222

5.1.2	En quoi ce projet répond-il à un désir du référent ?.....	227
5.1.2.1	Les échecs du côté des référents .....	232
5.1.2.2	Élaboration sur le refus de se faire photographier .....	233
5.2	Objectif du projet : la gravité, recherche d'un impondérable .....	236
5.2.1	La gravité dans l'œuvre de Davidson <i>versus</i> la gravité recherchée dans mon projet .....	236
5.2.2	La gravité au cœur même de mon projet .....	238
5.2.2.1	Un plasticien peut-il présenter par l'écriture cet état de l'être ? ....	239
5.2.3	L'apport des auteurs à la notion de gravité.....	240
5.2.3.1	L'apport de Genet, une relation entre solitude et gravité .....	240
5.2.3.2	Lévinas .....	241
5.3	Les poïétiques du projet, une gestion tripartite de la trace.....	243
5.3.1	La poïétique de l'opérateur .....	243
5.3.1.1	Les choix <i>a priori</i> de l'opérateur .....	243
5.3.1.2	Les deux polarités de ma relation avec la chambre optique et l'attente scrutatrice.....	252
5.3.1.3	La rencontre sur le verre dépoli .....	257
5.3.1.4	Les choix <i>a posteriori</i> de l'opérateur .....	267
5.3.1.5	Une gestion de la trace <i>a posteriori</i> : le tirage des agrandissements .....	274
5.3.1.6	Les vues majeures.....	276
5.3.2	Une poïétique commune, une stratégie opératoire issue de <i>l'installation dans la durée</i> , reconstruction d'une chaîne de concepts opératoires .....	282
5.3.2.1	L'installation dans la durée.....	282
5.3.2.2	Les pouvoirs de l'abandon de l'opérateur.....	294

5.3.2.3 La gestion des peurs .....	299
5.3.3 La poïétique du référent, sa gestion de la trace .....	306
5.3.3.1 Les récits de pratique .....	308
5.3.3.2 Les plaisirs .....	310
5.3.3.3 Les malaises .....	312
5.3.3.4 Les interrogations.....	319
CONCLUSION.....	332
APPENDICE A	
LES RÉCITS DE PRATIQUE DES RÉFÉRENTS ATELIER RECHERCHE-CRÉATION I, ÉTÉ 2002 .....	346
APPENDICE B	
INTENDANCE DU PROJET.....	381
APPENDICE C	
TEXTE FONDATEUR .....	385
APPENDICE D	
EXPOSITION LA FORCE ET LE CHARME DE LA TRACE : UN PROJET DE PORTRAIT PHOTOGRAPHIQUE .....	387
APPENDICE E	
QUELQUES ÉLÉMENTS DE MA MÉTHODE.....	394
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES .....	396
INDEX .....	404

## LISTE DES IMAGES

1.1	Sabine Weiss, <i>Alberto Giacometti et Annette Arm</i> (sans date).....	30
2.1	La lentille convergente génère une image en organisant les photons qui la traversent ; elle opère ainsi une métamorphose spectaculaire : le passage du <i>volume au plan</i> . .....	60
2.2	La chambre optique simple.....	62
2.3	Les trois fonctions de la chambre optique. ....	63
2.4	Appareil de prise de vue de type reflex mono-objectif, coupe schématique. ....	68
2.5	Harry Callahan, <i>Eleanor and Barbara, Chicago</i> , 1953. ....	112
2.6	Angela Grauerholz, <i>Aporia</i> , 1995.....	113
2.7	Joseph Sudek, <i>Pomme dans l'atelier</i> , 1973. ....	115
3.1	Homme, portrait du Fayoum, 1 <sup>er</sup> siècle ap. J.-C.....	120
3.2	Portrait du Fayoum, <i>Eirènè</i> , première moitié du 1 <sup>er</sup> siècle ap. J.-C.....	125
3.3	Une recherche de caractère en photographie : Irving Penn, <i>Portrait de Capote</i> , 1965. ....	137
3.4	August Sander, <i>Portrait de Raoul Hausmann</i> , Berlin, 1928. ....	138
3.5	<i>Marie Larivée, Montréal, samedi 25 juin 1994</i> , vue majeure. ....	139
3.6	Henri Cartier-Bresson, <i>Giacometti</i> , Paris, 1961. ....	146
4.1	Rodin, <i>Buste de Rose Beuret</i> , 1890.....	156
4.2	Brassaï, Picasso, <i>Portrait de Dora Maar</i> (Monument à Guillaume Apollinaire), plâtre, 1941.....	157
4.3	Rembrandt, <i>Homme qui marche</i> (eaux-forte).....	171

4.4	Félix Nadar, <i>portrait de Delacroix</i> , 1858, et Étienne Carjat, <i>portrait de Baudelaire</i> , 1863. ....	176
4.5	Les rôles comparés : du peintre et de son modèle ; du photographe et de son référent. ....	178
4.6	Une gestion tri-partite de la trace : référent–machine–opérateur. ....	181
4.7	Davidson, <i>New York, East 100th Street</i> , 1966-1968. ....	191
4.8	Félix Nadar, <i>Portrait de Gérard de Nerval</i> , 1853-1854. ....	203
4.9	Bernard Poinssot, deux portraits (sans titre, sans date). ....	204
4.10	Bernard Poinssot, portrait (sans titre, sans date). ....	207
4.11	Isabelle Waternaux, <i>Série Écartis, Émmanuelle Huynh</i> , Paris, janvier 2004. ....	209
4.12	Thomas Ruff, <i>Porträt</i> , 1988. ....	213
4.13	Jean-Baptiste Huyhh, <i>Huyen, VII</i> , 2006. ....	219
4.14	Désirée Dolron, <i>Xteriors</i> , 2001-2006. ....	220
5.1	Bruce Davidson, <i>New York, East 100th Street</i> , 1966-1968. ....	238
5.2	Le verre dépoli comme lieu de rencontre. ....	258
5.3	Séquences alternées : opérations photographiques – choix d'images. ....	268
5.4	Marie-Josée, deux vues (film négatif, échelle 1 : 1). ....	269
5.5	Marie-Josée, extrait d'une planche contact (échelle 1 : 1). ....	270
5.6	Marie-Josée, planche contact, premier film (sur trois) de la cinquième séance, mercredi 3 juillet 2002. ....	272
5.7	Marie-Josée, vues 1 et 2 du premier film (sur trois) de la cinquième séance, mercredi 3 juillet 2002 ; la vue de droite est une vue majeure. ....	277
5.8	Guylaine Gariépy, quatre vues de diverses séances entourant une vue majeure (au centre). ....	279
5.9	Serge Boisvert, deux vues successives (vues 2 et 3 du deuxième film sur quatre) de la deuxième séance, vendredi 17 avril 1998. La vue de gauche est une vue majeure. ....	281

5.10	Le regard de l'immobilité intérieure : Rembrandt, <i>autoportrait</i> , et Guylaine, vue majeure.....	287
5.11	<i>Margaret Rafkalefsky, Montréal, mardi 5 juin 2001</i> , vue majeure. ....	294
5.12	<i>Kristine Friedmann, Montréal, jeudi 30 mai 1996</i> , vue majeure. ....	331
5.13	<i>Pierre Goupil, Montréal, mardi 2 octobre 2001</i> , vue majeure. ....	342

## RÉSUMÉ

La recherche présentée dans cette thèse répond à la question fondamentale suivante : que peut-on donner à voir, dans une image, qui ne se livre pas à la vision physiologique directe ? Autrement dit, pourquoi regarder une œuvre plutôt que directement son référent ? Question plus délicate encore lorsqu'il s'agit d'une image photographique. La recherche est ordonnée en deux parties. La première, intitulée *La force et le charme de la trace, prolégomènes à un projet de portrait photographique*, tente de répondre à la sous-question : pourquoi photographier ? en proposant une approche apologétique de l'image optique fixe enregistrée, fondée sur une poïétique, c'est-à-dire sur une connaissance phénoménologique sensible qui m'est propre, en tant qu'opérateur. J'ai réservé une place de choix à la machine photographique, en mettant en évidence la *sensorialité de l'opérateur*, qui «regarde voir» sa machine, découvrant ainsi une fonction *haptique visuelle*. Le produit de la machine, le tirage, est aussi examiné dans la perspective d'une caractéristique sensorielle peu connue que je nomme la «pâte photographique».

La seconde partie, intitulée *Un projet de portrait photographique*, propose une «chaîne de réflexions» sur le portrait, qui s'allie à la genèse de mon projet et en explicite les fondements, tout en répondant à une deuxième sous-question : pourquoi faire du portrait ? Le premier élément porte sur le portrait, tous médiums confondus, qui dégage les embrayeurs (facteurs moteurs) du *portrait en soi* et montre comment s'incarne la «pulsion portraiturante» et quels sont ses moyens opératoires ; j'examine ensuite sur le portrait *sculpté*, tel que je l'ai pratiqué, qui m'avait conduit à la découverte de la «gravité», état *ontologique* plutôt que psychologique, que j'avais pu observer alors sur le visage de mes modèles. Cette gravité, ce «quelque chose» venant du tréfonds, quasi invisible dans la vie courante, avait une double particularité : son universalité et sa répétition. Puis, j'aborde le portrait *peint*, par le truchement de Giacometti, dont l'apport majeur à mon projet est constitué par sa recherche acharnée de «densification» (accroissement de la présence, de la consistance). Vient ensuite le portrait *photographique en soi*, tous auteurs confondus, dont je dégage les spécificités, celles-là mêmes qui ont été mises en œuvre dans mon projet, notamment l'intrusion d'une machine dans un dispositif de portrait et les peurs qu'elle peut engendrer. Le fait qu'elle recueille le «don de photons» du référent dérange autant qu'il fascine, comme en font foi les réflexions des premiers photographiés. La chaîne se termine par l'examen attentif du travail d'un photographe : Davidson, *New York, East 100th Street*, travail qui constitue un apport majeur à mon projet, entre autres, par le concept opératoire d'*installation dans la durée*, permettant l'*immobilité*, donc la *non-instantanéité*, notion qui institue un lien entre le portrait sculpté et le portrait photographique : il est possible d'abolir l'expression fugitive en photographie, d'y

restaurer l'idée de non-événement. Cet apport majeur, en relation avec un événement personnel important et la remémoration de la découverte de la gravité, va donner naissance à mon projet de portrait photographique.

Ce projet est essentiellement une quête de la gravité. Ce qui fut une apparition inattendue dans l'atelier du sculpteur s'est métamorphosé en une recherche active, exécutée en photographie, avec des concepts opératoires ayant migré de la sculpture mais avec aussi d'autres concepts propres, créés en lien étroit avec la réflexion sur la photographie dont il est fait état dans les *Prologomènes*. Il a d'abord fallu déjouer un paradoxe : avant de pouvoir photographier la gravité, il est nécessaire qu'elle apparaisse sur le visage. Or, la présence autant que les pouvoirs de la machine photographique tendent à occulter cet état profond de l'être, que permettait la vacuité vécue par le modèle du sculpteur. Autrement dit, c'est dans l'inaction qu'apparaissait la gravité, alors que le modèle du photographe – que je nomme, pour cette raison, le *réfèrent* – est *normalement actif* par le fait de son auto-inscription sur la surface sensible. Il s'agit donc de déjouer la «volonté d'inscription» par quelques stratégies, dominées par une demande : *cesser d'émettre des signes*, mais tout en restant présent et conscient de l'opération, ce qui constitue une gageure de la part du photographié et explique en partie la petite quantité de vues répondant aux visées du projet. Pour faire passer la gravité d'un impondérable *apparemment* fugitif à une réalité plastique inscrite dans la durée, s'incarnant dans un tirage photographique que je nomme la *vue majeure*, il faut ajouter l'opération de *densification*, qui devrait se jouer *simultanément* dans deux registres : une présence accrue de la gravité en tant qu'état du *réfèrent*, actualisée dans une présence accrue de l'image photographique en tant qu'*œuvre*. Neuf vues majeures se dégagent des quelque cinq mille deux cents vues effectuées depuis 1994 avec cinquante et un participants.

Concrètement, j'opère au moyen de séances répétées, avec un dispositif volontairement dépouillé (aucune composition : posture rigoureusement frontale ; fond neutre ; éclairage normalisé ; vêtements neutres ; aucun bijou), avec la même personne, parfois durant plusieurs mois, voire plusieurs années. La vue majeure pourrait se définir comme étant une image capable de livrer des qualités et des densités *plastiques* équivalentes aux qualités et à la densité de *présence* des protagonistes, avec une «métaqualité» : celle d'une monstration de la gravité. Plus précisément, pour montrer : premièrement, l'abolition d'une «distance» (psychique) entre le réfèrent, l'opérateur et la chambre optique ; secondement, l'unification de deux éléments-clés du visage que sont les *yeux* et la *bouche* lorsqu'ils sont accordés entre eux, liés dans une même *présence*.

Mots-clefs : photographie, portrait photographique, densification, durée, gravité, haptique visuelle, image optique native, non-instantanéité, pâte photographique, peur (de la machine), répétition, sensorialité de l'opérateur, trace (charme et gestion), verre dépoli.

## INTRODUCTION

### *Le sujet et les raisons de mes choix*

Cette recherche répond avant tout à une nécessité d'ordre intérieur. Celle d'abord liée à mon âge – dit de la retraite – qui réclame un retour sur mon parcours, dans un but de clarification. Je vois cet ordonnancement non comme un bilan final, mais comme un arrêt réflexif avant d'aborder la dernière portion de mon cheminement, qui prendra vraisemblablement la forme d'un retour à l'atelier. Je souhaite cependant que ce retour à l'atelier se fasse sur un terrain bien dégagé. D'où le désir de conduire plus loin la réflexion sur quelques questions, dans l'espoir qu'elles me laisseront en repos. Parmi ces questions, la plus importante pour moi est celle de la photographie, qui m'occupe depuis bientôt quarante ans. Comme tout artiste oeuvrant dans les deux registres, enseignement et production, j'ai souffert de cette dualité puisqu'elle divise toute durée en deux, et que la durée, on le verra plus loin, reste ma matière première la plus précieuse. Mais l'enseignement, pour un artiste, constitue aussi une *dialectique entre l'explicitation et le faire*. Si la face négative reste la sensation d'une perte de temps et d'énergie, la face positive de ce continuel aller et retour peut aussi résider dans le renforcement et l'augmentation d'une connaissance intime de son médium. Puisque, comme on le sait, la nécessité de transmettre suppose la constitution d'un capital beaucoup plus élevé que celui du savoir transmis, en quantité comme en qualité.

Il est une autre nécessité, moins impérieuse que la première, mais qui a toute son importance. Il s'agit du désir de rejoindre la communauté des chercheurs-artistes, en apportant mon point de vue sur ma manière d'envisager la poïétique de la photographie, en deux volets : par un développement théorique, puis par son incarnation dans un projet pratique. Pourquoi ce désir ? D'une part, parce que le discours contemporain sur la photographie comporte, à ma connaissance, des lacunes qu'un praticien pourrait contribuer à combler. D'autre part, parce que si, en tant que pédagogue de la photographie, j'ai pu transmettre une part de cette poïétique à un certain nombre de mes étudiants, cette population reste limitée et le flux transmis n'a

que peu de chance de se poursuivre, sinon dans quelques cas isolés. Alors qu'en rassemblant et en agencant tous les éléments qui m'ont paru pertinents sous la forme d'une recherche académique, je satisfais mon propre désir de clarification tout en permettant à d'autres artistes-chercheurs de profiter des apports contenus dans ma recherche.

La thèse sera donc ordonnée en deux parties. La première, *Prolégomènes à un projet de photographie*, a pour fonction de montrer et d'explicitier mon outil, la photographie, parachevant ainsi mon long parcours d'enseignant de la photographie. Dans la seconde partie, *La force et le charme de la trace : un projet de portrait photographique*, j'ai choisi de montrer et d'explicitier comment, sur les bases énoncées dans les *Prolégomènes*, j'ai conduit un projet de portrait photographique durant une dizaine d'années, en utilisant les potentialités spécifiques du médium. En réunissant ces deux éléments dans une même recherche, je voudrais montrer que la relation entre mon outil et un projet qui en est issu forme une relation dont les deux termes sont pour moi *indissociables*. Je ne me positionne pas en tant qu'utilisateur de la photographie, mais en tant que photographe : ce que j'ai à faire en photographie est indissociable d'elle-même, de son ontologie. Je veux dire par là que je souhaite que mon projet soit taillé dans l'étoffe même de la photographie, qu'il soit pensé *en photographie*, et non pas que la photographie soit seulement *utilisée* par un opérateur qui lui reste étranger. Je souhaite montrer que lorsque la trace devient substance, forme et contenu ne devraient plus faire qu'un.

La question générale à laquelle je vais tenter de répondre au cours de cette thèse peut se formuler ainsi : que peut-on donner à voir – dans une image – qui ne se livre pas à la vision physiologique directe ? Autrement dit, et dans le champ des arts dits figuratifs, *pourquoi regarder une œuvre plutôt que regarder directement son référent ?*

La question devient plus délicate encore lorsqu'il s'agit d'une image photographique, pour deux raisons : un, c'est le photographié (personne ou objet) – que je nommerai dans cette étude le «référent» – qui va générer lui-même sa propre image au fond de la chambre optique. Deux, l'image produite «ressemble» très fortement au référent, malgré des différences notables qu'il est plus facile d'identifier aujourd'hui que du temps des pionniers. Un exemple parlant nous en est donné par Fox-Talbot, qui

énonçait ainsi cette particularité troublante de la photographie : «Ceci, je crois, est le premier exemple connu d'une maison ayant peint son propre portrait<sup>1</sup>.» (Brunet, 2000, p.136). La très forte illusion mimétique de la photographie – multipliée par l'illusion de sa fabrication «automatique», illusion constitutive de son procédé – tend à occulter le rôle de l'opérateur. Je me pencherai sur cette dénégation, que je nomme «l'action du photographe», car elle me concerne directement puisqu'elle perdure, apparemment sans s'épuiser<sup>2</sup>.

«Pourquoi tu prends des photos maman ?» (Marie-Josée, 2002, p. 7) demandait le jeune fils d'une participante à mon projet. Que répondre à cette question, hors de la raison documentaire<sup>3</sup> ? Sous son aspect innocent, ou banal, il s'agit d'une demande difficile à traiter, voire embarrassante. La question de cet enfant rejoint celle du paysan cité par Jules Breton<sup>4</sup>, qui demandait à Théodore Rousseau<sup>5</sup> : «Pourquoi peignez-vous ce chêne puisqu'il est là ?» Pour tenter d'y voir plus clair, j'ai subdivisé la question générale «Que peut-on donner à voir – dans une image – qui ne se livre pas à la vision physiologique directe ?» en deux sous-questions, qui la ramènent sur mon territoire, augmentant ainsi les chances d'une réelle explicitation.

La première sous-question «Pourquoi photographier ?» sera traitée dans *La force et le charme de la trace, Prolégomènes à un projet de portrait photographique*. Je tenterai d'y répondre en proposant une approche apologétique de l'image optique fixe enregistrée, fondée sur une poïétique, en l'occurrence sur une connaissance phénoménologique sensible qui m'est propre, en tant qu'opérateur. C'est, de mon point de vue, une voie privilégiée, celle qui est dévolue à un praticien possédant à la fois une bonne connaissance de son procédé, mais qui s'inscrit aussi dans le vécu d'une relation d'intimité prolongée, répétitive, réflexive et aussi *sensorielle* avec la

---

<sup>1</sup> C'est moi qui souligne.

<sup>2</sup> Avec bien sûr d'heureuses exceptions, je pense entre autres à Tisseron, que je solliciterai beaucoup dans ma recherche.

<sup>3</sup> J'entends ici «documentaire» dans un sens très large, en y incluant, par exemple, la photographie plasticienne.

<sup>4</sup> Jules Breton (1827-1906), peintre français et écrivain.

<sup>5</sup> Théodore Rousseau (1812-1867), peintre français, chef de file de l'École de Barbizon.

phénoménologie propre à la photographie. Il pourra ainsi mettre en évidence un aspect de la photographie laissé complètement de côté par la critique : *la sensorialité de l'opérateur*. La sensorialité de l'opérateur se manifeste d'abord au moment de la prise de vue, en présence de l'image optique native projetée sur le verre dépoli<sup>6</sup>, puis lors de la conduite des opérations de tirage, en vue de l'obtention de l'image définitive. Je rapproche cette sensation si spécifique de la notion d'*haptique visuelle*<sup>7</sup>. La contemplation d'une image optique native constitue pour moi une fascination et une émotion qui ne m'ont jamais fait défaut. De même qu'il existe un pur plaisir de dessiner, il existe un pur plaisir de photographier. Le lien entre ces deux plaisirs du faire consiste, selon moi, en une perception aiguë de la *saveur d'une trace*. J'insisterai sur cet aspect désintéressé de l'acte photographique en fin des *Prolégomènes*, en posant la question : «*Utiliser ou faire de la photographie ?*» (Section 2.5). Ce ressenti sera décrit d'une part comme étant paradoxal : c'est une «ivresse motrice», capable de constituer autant un moteur de la «pulsion portraiturante» qu'une chausse-trappe, car le dessaisissement provoqué par cette espèce d'extase peut générer des ratés fatals dans le processus technique de la prise de vue. Mais surtout, il s'agira d'explicitier cette perception et de montrer – entre autres – comment cette première et forte sensation éprouvée lors de la prise de vue va générer une exigence expressive capable de dicter des normes qualitatives régissant toute la chaîne de fabrication de l'image, jusqu'au tirage final.

Le tirage sera lui aussi examiné dans la perspective d'une caractéristique sensorielle négligée, parce que peu connue, que je nomme *la «pâte photographique»*, qui devrait constituer un *équivalent sensoriel* – à l'usage des récepteurs – de la sensation visuelle haptique éprouvée par l'opérateur. Ce que je nomme la «pâte photographique» se réfère à l'apparence, à la structure même de la couche sensible du papier photographique, une fois exposé et traité, celui-là même qui constitue le support de l'image finale, appelé le «tirage». La sensation visuelle provoquée par la pâte

---

<sup>6</sup> Le verre dépoli est un organe interne de la chambre optique, sur lequel se projette l'image formée par l'objectif. Il sera explicité au chapitre II.

<sup>7</sup> Mise en évidence par Riegl (2000, non traduit) puis reprise par Deleuze (1981).

photographique peut être située – tout comme l'image optique native projetée sur le dépoli – dans le domaine du toucher visuel ou regard haptique. Deux auteurs viendront étayer cette notion : Deleuze, avec son *Francis Bacon, Logique de la sensation*, et la notion héritée de Riegl, le «regard haptique» ; et Tisseron, avec une section du *Mystère de la chambre claire : Un impact émotionnel et sensoriel*, qui entre en résonance avec ma notion de pâte photographique. La sensation offerte par la pâte photographique est à mettre au compte des *gains* de la photographie, par rapport à son référent. Elle opère une transfiguration que la vision physiologique directe ne peut pas donner.

Dans cette étude, je désignerai par «*chambre optique*» l'outil de l'opérateur photographe. La sous-question *pourquoi photographier ?* est rendue plus complexe encore par le fait qu'une *machine* (aussi simple soit-elle) va entrer en jeu. Car le malaise que l'on éprouve pour parler de la photographie est lié en partie, selon moi, à un autre malaise : celui que tout un chacun éprouve dans ses rapports avec une machine, en général. Que ce malaise soit conscient ou non ne change pas le problème. La machine photographique est «mal aimée» selon Tisseron<sup>8</sup>, qui déplore à juste titre le silence qui l'entoure dans les propos concernant la photographie. Pour ce qui me concerne, je lui ai depuis toujours réservé une place de choix, dans trois registres. D'abord, dans la perspective de la *sensorialité de l'opérateur* ; puis en tant que troisième protagoniste dans l'opération du portrait ; enfin, toujours dans le champ du portrait, en tant que lieu du rendez-vous du référent et de l'opérateur, très précisément sur le verre dépoli<sup>9</sup>. Il s'agit d'une stratégie imaginée pour désamorcer l'angoisse du face à face auquel est soumis le référent avec ce que je nomme le «vide de la machine», dans le but de favoriser l'affleurement de la gravité.

Il s'agira donc d'examiner avec soin la constitution de cet instrument pour être en mesure d'analyser ses fonctions et leurs corrélations avec le sensible humain. Puis il faudra différencier le plus clairement possible *les champs* pris en charge par la machine

---

<sup>8</sup> «Cette machine sans laquelle aucune photographie n'existerait est pourtant la grande absente de la réflexion sur la photographie. Quand Walter Benjamin, puis Roland Barthes s'intéressent à elle, c'est uniquement du point de vue des images. La machine est mal aimée.» (Tisseron, 1996 a, p. 9)

<sup>9</sup> Le verre dépoli. Cet organe de la chambre optique sera explicité dans les *Prolégomènes*.

de ceux à l'intérieur desquels l'opérateur peut exercer son *action*, une action *sensible* mais opérée *par* le technique.

La deuxième partie, *La force et le charme de la trace : un projet de portrait photographique*, s'ouvrira par la deuxième sous-question : «Pourquoi faire du portrait ?» Je proposerai en réponse à cette deuxième sous-question une «chaîne de réflexions» sur le portrait, qui s'alliera à la genèse de mon projet et en explicitera les fondements. En remontant jusqu'à la question du *portrait en soi – tous médiums confondus* – il est possible d'en dégager les embrayeurs (facteurs moteurs) et de voir comment s'incarne la «pulsion portraiturante», de quoi elle est faite et quels sont ses moyens opératoires. Je passerai ensuite au portrait *sculpté*, tel que je l'ai pratiqué, qui m'avait conduit à la découverte de la «gravité», état *ontologique* plutôt que psychologique, que j'avais pu observer alors sur le visage de mes modèles, sans du tout le rechercher. Cette gravité, ce «quelque chose» venant du tréfonds, rarement visible dans la vie courante, avait une double particularité : son universalité et sa répétition d'une personne à une autre. Cet «au-delà intérieur», non seulement transcendait les différences habituellement observables, telles que l'âge, le sexe, le tempérament, l'état d'humeur, le statut social mais encore, il réapparaissait de séance en séance, chez chacun. Cette découverte allait rester en veilleuse durant une trentaine d'années avant d'être reprise en tant qu'embrayeur majeur dans le projet qui fait l'objet de la présente recherche. Pour en revenir à la chaîne des portraits, le maillon suivant sera constitué par le portrait *peint*. Je l'aborderai par le truchement de Giacometti, dont l'œuvre m'accompagne depuis le tout début de mon parcours artistique ; j'étudierai ensuite le portrait *photographique en soi*, tous auteurs confondus, en en dégageant ses spécificités, celles-là mêmes qui seront mises en œuvre dans mon projet, notamment la problématique engendrée par l'intrusion d'une machine dans un dispositif de portrait et les peurs qu'elle peut engendrer. Puis je me pencherai sur le travail d'un *photographe* : Davidson, *New York, East 100th Street*. Ce corpus a apporté à mon projet – entre autres, par le concept opératoire d'*installation dans la durée*, permettant l'immobilité, donc la non-instantanéité – le lien entre le portrait sculpté et le portrait photographique : il est possible d'abolir l'expression fugitive en photographie, de restaurer l'idée de non-événement. Cet apport majeur, en relation avec un

événement personnel important et la remémoration de la découverte de la gravité, donneront naissance à mon projet de portrait photographique.

Le thème de la gravité est apparu à cinq reprises au cours de ma recherche. Dans les trois premières occurrences – dans mon atelier de sculpture, chez Giacometti en peinture, chez Davidson en photographie – la gravité ne fait pas l'objet d'une recherche spécifique, elle surgit comme un donné. Mais ce qui m'intéresse, c'est le fait que cette apparition survienne en toute fin d'une chaîne de concepts opératoires présents dans chacune des trois démarches, avec en tête, *l'installation dans la durée : l'immobilité, la non-instantanéité* (pour Davidson uniquement), *la répétition, la familiarisation, l'acquisition d'une sécurité, l'abandon*. Il faut préciser que dans ces démarches, y compris la mienne en tant que sculpteur, ces concepts opératoires n'étaient pas énoncés comme tels, mais seulement effectués. Chez Giacometti, la gravité présente dans ses œuvres est relevée par Genet (1967) ; quant à Davidson, la gravité que j'ai observée dans ses portraits constitue pour moi sa première apparition dans le champ photographique. Nous verrons qu'elle se distingue de celle qui apparaît dans mon projet, mais qu'elle est voisine de beaucoup de portraits posés, je pense notamment aux portraits du Fayoum et à ceux de Rembrandt. Dans cette troisième occurrence, je livre aussi une recherche autour des sens et de l'histoire du mot gravité.

La quatrième occurrence de gravité est discutée dans le chapitre V, dans la section que j'ai nommée *Le désir de l'opérateur*. Je décris comment cette notion se trouve prise dans un réseau de divers embrayeurs de mon projet et comment elle en constitue le pivot, en terminant par une question : puisque cette notion de gravité présente de grandes difficultés de description discursive, la photographie constituerait-elle un moyen privilégié de monstration ? Enfin, cinquième occurrence, la section *Objectif du projet* reprend la question de la gravité, dans la perspective des stratégies opératoires propres à la faire apparaître dans le cadre de mon dispositif de portrait photographique. En précisant bien que le dévoilement de la gravité constitue un événement doublement impondérable : par sa fréquence (rare) et par son intensité

(faible), le rapport entre la quantité globale des vues du projet (5200 vues) et le nombre des vues majeures<sup>10</sup> (9 vues) peut en témoigner. C'est là qu'intervient mon idée de *densification*. Pour faire passer la gravité d'un impondérable *apparemment* fugitif à une réalité plastique inscrite dans la durée, il faut tenter d'en augmenter la perceptibilité. La densification, telle que je l'entends, devrait se jouer simultanément dans deux registres : par une présence accrue de la gravité en tant qu'*état de l'être*, et actualisée dans une présence accrue de l'image photographique en tant qu'*œuvre*.

*Existe-t-il d'autres recherches, semblables ou voisines ?*

A. Dans le champ de la photographie en général :

- Sur la sensorialité de l'opérateur photographe et la notion d'haptique visuelle, en parlant de la scrutation de l'image optique native sur le verre dépoli ?
- De côté de la réception, concernant cette même sensation haptique visuelle, mais pouvant être provoquée par un tirage photographique, que je décris par la notion de «pâte photographique» ?
- Sur l'idée de densification ?

B. Dans le champ de la photographie de portrait :

- Sur la rencontre dans la chambre optique, précisément sur le dépoli, soit une conceptualisation opératoire fondée sur une phénoménologie propre à la photographie ?
- Sur une recherche d'un état intérieur, à l'aide de séances répétées avec le même référent, *s'installant dans la durée* ?

Pour ce qui concerne la sensorialité de l'opérateur photographe, la réponse est négative. La tendance actuelle, héritée du conceptualisme, semble plutôt se diriger

---

<sup>10</sup> J'entends par «vues majeures» les vues dans lesquelles la gravité est nettement perceptible.

vers des attitudes de distanciation vis-à-vis du médium<sup>11</sup>. Pour ce qui est du rapport de l'opérateur avec la chambre optique, l'œuvre didactique d'Ansel Adams pourrait s'en approcher par son attitude fervente du médium photographique, par son approche aimante, méticuleuse, systématique (c'est un musicien de formation). Mais à mon grand étonnement, il ne mentionne jamais la sensation provoquée par l'examen de l'image optique qui se forme sur le dépoli de la chambre. Parmi les photographes qui écrivent et que j'ai lus occasionnellement, comme Weston, Brassai, Mulas, Guibert, Michaels, Depardon, je n'en ai rencontré aucun qui se soit penché sur cet aspect opératoire. Même un photographe comme Claass, pourtant enclin à méditer finement sur son médium, n'en parle pas. Quant à Roche, le plus connu peut-être parmi les écrivains-photographes français actuels, il me semble plus attentif au concept qu'à la sensation. Pour la notion de pâte photographique, je n'ai vu nulle part, ni cette dénomination, ni de description portant sur la même question esthétique, mais qui aurait pu éventuellement porter un autre nom. Pour ce qui est de l'idée de densification, il faut noter qu'elle est héritée des arts de la trace manuelle (peinture, dessin, gravure), mais qu'elle ne semble pas avoir fait l'objet d'une réflexion en photographie.

Dans le champ de la photographie de portrait, trouve-t-on dans une autre œuvre l'idée de rencontre à l'intérieur de la chambre optique ? Pas à ma connaissance. Quant à une quête de la gravité opérée au moyen du médium photographique, la réponse est là aussi, négative. Je ne connais pas non plus de recherches systématiques portant sur des séances répétées avec le même référent, *s'inscrivant dans une durée*. Dans mes recherches toutes récentes, je n'ai trouvé que deux photographes dont les travaux pourraient avoisiner les miens<sup>12</sup>, sans toutefois poursuivre le même but. Nous les aborderons dans la section consacrée aux photographes du portrait.

---

<sup>11</sup> Voir notamment Baqué, 1998. *La photographie plasticienne* se termine dans un pessimisme noir : l'idée (déraisonnable, à mon sens) qu'il y a déjà tellement d'images dans le monde que ça ne vaut plus la peine d'en faire de nouvelles. Voir à ce sujet la réflexion inverse de Tisseron (1996 a), beaucoup cité dans ma recherche. Ce qui ne peut que renforcer ma conviction de la nécessité d'une remise en évidence d'une phénoménologie apologétique de la photographie. Je tiens que cette présumée «exténuation» de la photographie est liée au fait qu'on l'a pensée et pratiquée *de l'extérieur*, sans être attentif à ses propositions intrinsèques.

<sup>12</sup> Il s'agit de Poinssot (1922-1965) et de Waternaux (1959), deux photographes français.

*Les difficultés propres à ce programme de doctorat*

La difficulté de ce programme de recherche en études et pratiques des arts pourrait être formulée ainsi : comment rester dans son rôle de plasticien (doté de certains pouvoirs, bien délimités, déjà vérifiés), tout en tentant d'élaborer un discours sur l'objet, le but et le comment de sa recherche ? Pour toute passionnante qu'elle soit, cette problématique suscite – pour moi – au moins deux questions :

1. Jusqu'où peut-on aller dans la théorisation sans altérer le rôle même du praticien, qui est – selon moi – de *montrer* et non d'*expliquer*, ni surtout de *démontrer* ?
2. Jusqu'où peut aller le praticien dans une théorisation sans outrepasser ses possibles ?

Mon souhait est que la présente recherche puisse éventuellement répondre, au moins partiellement, et par la bande, à ces deux questions. Je pense néanmoins que cette problématique mériterait une recherche en soi, éventuellement sous la forme d'une thèse : *Pourquoi et comment un doctorat en études et pratiques des arts ?* J'écrivais, dans un texte livré pour un séminaire :

Nous nous trouvons là sur la fragile petite bande de territoire protégée et soutenue par notre programme de doctorat, territoire qui se devrait de rester souple, meuble, fluctuant, perméable, entre théoriciens et praticiens. Chacun fait des incursions dans les territoires de l'autre en ayant la conscience qu'il ne se trouve plus sur sa base opératoire habituelle, qu'il est en visite en quelque sorte. Les facultés d'écoute sont alors primordiales. Il s'agit d'être aux aguets, selon la formule de Deleuze. (Funk, 2003, p. 1)

Je voulais dire : attention, lorsque l'on a dépassé les extrêmes limites de son propre territoire, et que l'on entre dans d'autres champs de compétence, il s'agit de bien prendre garde à ne pas outrepasser *ce que l'on peut*. Cette précaution souhaitable vaut d'ailleurs dans les deux sens, c'est-à-dire autant pour les théoriciens dont le discours porte sur des pratiques que pour les praticiens qui réfléchissent sur leur pratique par le biais d'outils théoriques. Nous avons besoin les uns des autres, mais dans le respect des compétences de chacun. Cette vigilance me semble d'autant plus importante à exercer dans un temps friand d'interdisciplinarités, temps dans lequel le danger de confusion se trouve accru.

*Comment le problème de l'écriture peut-il être abordé par un plasticien ?*

Ma plus grande difficulté, dans l'élaboration de ce texte de recherche, fut de contourner l'aspect parcellaire de l'écriture pour tenter de créer un format (ou support) offrant une perception plus globale que celle offerte par la linéarité constitutive d'un texte. D'autant que j'avais à ordonner un certain nombre d'éléments hétérogènes, qu'il s'agissait ici de mettre ensemble le plus clairement possible sans en trahir la complexité. Il s'agit là d'une vieille obsession méthodologique, qui m'avait déjà tourmenté dans mon parcours d'enseignant, et qui est reliée aux deux notions de *mémoire* et de *linéarité*. La particularité de la méthode que j'ai mise au point est donc de *déplacer* la perception de l'ordonnement des idées et des concepts, la faisant passer d'un texte linéaire, courant, dans un autre domaine, qui constitue mon territoire d'élection : le *domaine visuel*. Le souci d'une méthode claire et vraiment opératoire, *pour moi*, trouve son point de départ dans la reconnaissance d'une faiblesse : comment orchestrer une œuvre (ici une thèse) lorsque l'on ne peut en regarder qu'une infime partie à la fois ? Delacroix, dans son *Journal*, en date du 21 juillet 1850, évoque à la perfection cette faiblesse du plasticien :

[...] S'il ne s'agissait que de coudre des pensées à d'autres pensées, je me trouverais plus vite armé et sur le terrain de l'attitude convenable ; mais la suite à observer, le plan à respecter, et à ne pas embrouiller le milieu de ses phrases, voilà ce qui fait la grande difficulté et qui entrave le jet de l'esprit. *Vous voyez votre tableau d'un coup d'œil ; dans votre manuscrit, vous ne voyez même pas la page entière, c'est-à-dire, vous ne pouvez pas l'embrasser tout entière par l'esprit. Il faut une force singulière pour pouvoir en même temps embrasser l'ensemble de l'ouvrage et le conduire avec l'abondance ou la sobriété nécessaire, à travers les développements qui n'arrivent que successivement.* (c'est moi qui souligne) (Delacroix, 1981, p. 253-254)

Cette «force singulière» qui fait défaut à Delacroix, elle se rapporte à ce que je nomme «l'aspect symphonique» d'une œuvre, car c'est bien d'orchestration qu'il s'agit, dans le sens de mettre ensemble des éléments disparates et surtout éparpillés dans une linéarité. Cette orchestration est à opérer uniquement par la mémoire, et non par la sensorialité visuelle qui fait notre quotidien en tant que plasticiens. Cette particularité pourrait être décrite comme *l'handicap du plasticien* face à un phénomène linéaire, dont on ne peut observer qu'un minime fragment à la fois. Alors que nous avons été formés – dans nos études de peintres, de dessinateurs, de sculpteurs, de

photographes, et même d'architectes – à embrasser une œuvre d'un seul coup, globalement. Une vision fragmentaire *suppose* que tout le reste est virtuellement présent dans la mémoire. Mais *la jonction qui s'opère alors entre le fragment observé par le regard et l'ensemble mémorisé n'est pas satisfaisante*, peut-être à cause de cet important changement de registre : image physiologique directe – image mentale. Ce n'est qu'une hypothèse, mais le malaise, lui, est bien réel. Plus près de nous, Giacometti d'un texte) fait part des mêmes difficultés *lorsque manque la simultanéité*. Il tente de décrire un rêve pour la revue *Labyrinthe* :

Quelques jours après avoir écrit d'un trait ce que l'on vient de lire, je voulus reprendre cette histoire, la retravailler. [...] Je m'arrêtai après quelques lignes, découragé. [...] Il y avait contradiction entre la manière affective de rendre ce qui m'hallucinait et la suite de faits que je voulais raconter. Je me trouvais devant une masse confuse de temps, d'évènements, de lieux et de sensations. [...] Toujours, je butais sous cette forme-tuyau du récit qui m'était désagréable. (Giacometti, 1990, p. 31-32)

Il décide alors de passer au dessin, et trace des structures rectangulaires annotées et emboîtées l'une dans l'autre (*op. cit.*, p. 32). Il continue mentalement sa réflexion puis «Soudainement, j'ai eu le sentiment que tous les évènements existaient simultanément autour de moi. Le temps devenait horizontal et circulaire, était espace en même temps et j'essayais de le dessiner.» (*op. cit.*, p. 33). On trouve effectivement dans les pages suivantes trois dessins, qui tentent de matérialiser la simultanéité de son récit en le sortant de la «forme-tuyau».

Ma méthode consiste donc à transformer l'écriture et la pensée en un «événement plastique», en un système visuel cohérent, ce qui revient à passer d'un système *linéaire*, constitué par des signes de type *symboles* (les mots)<sup>13</sup>, mis en ligne les uns à la suite des autres, à un système *rhizomatique* (ou simultané), qui pourrait être défini comme radicalement différent d'un système linéaire, puisque *chaque élément est libre de son emplacement vis-à-vis des autres*. C'est en vertu de cette particularité que j'ai éprouvé une espèce de libération de la pensée, qui peut alors agencer les idées et les notions dans des rapports autres que ceux de la «forme-tuyau du récit».

---

<sup>13</sup> Selon la classification de Peirce (1978).

Concrètement, mon système simultané est constitué par des signes de type *icônes* (petits pavés de papier coloré disposés sur de grandes feuilles blanches), système qui peut s'assimiler – en partie – à l'organisation topographique utilisée en cartographie. Le premier système n'est visible que page par page, alors que le second permet de visualiser d'un coup toute une section. Je peux ainsi agir avec les stratégies propres à un plasticien : construire, agencer, modifier, déplacer (physiquement) les idées principales et les mots-clefs en embrassant toute une section dans un seul tableau. Avec un système de hiérarchisation assez voisin du «système Plan» dans un logiciel de traitement de texte, mais qui devient ici un système *déplacé* lui aussi, puisque ses variations hiérarchiques ne s'expriment plus par des différences typographiques (retraits, police, corps, graisse, etc., qui constituent des variations plastiques tout de même mineures et limitées) mais par des *surfaces colorées*, dont l'expressivité est évidente, parce que plus forte sur le plan de la perception.

Très bien, me dira-t-on, mais en quoi votre système se différencie-t-il de la classique méthode des fiches (de carton) ? La différence essentielle d'avec les traditionnelles fiches de carton réside dans le fait que mes carrés de papier colorés (ou «pavés») sont tous numérotés et reliés à plusieurs bases de données<sup>14</sup>, et à ce titre, ils peuvent porter le nom d'icône, au sens informatique du terme. Ils constituent la pointe visible de l'iceberg, car le contenu de chaque fiche, apparaissant dans d'autres modèles, peut être incomparablement plus important que la portion visible dans le modèle «pavés». Et puisqu'il s'agit de fiches informatisées, leur tri autant que leur classement est à la fois simple et rapide. Les fiches peuvent être visualisées à l'écran ou imprimées sous n'importe quelle forme : listes, grandes fiches. Ou les petits pavés (5 x 5 cm), dont je parlais plus haut, qui seront *ordonnés* sur des *surfaces* (constituant ce que je nomme des «tableaux»), ce qui les rend visuellement accessibles *simultanément*. Ils constituent ainsi des *éléments plastiques signifiants* (icônes) dont la *couleur*, l'*emplacement* et les *rapports* avec les pavés voisins sont porteurs de sens. Le point le plus fort offert par

---

<sup>14</sup> Le système actuel complet comprend 17 fichiers FileMakerPro, dont certains sont liés entre eux par quelques rubriques. Les 8 fichiers principaux totalisent 2860 fiches. Les icones (ou pavés) dont sont composés les tableaux proviennent principalement du fichier *Glossaire de poétique*, qui comprend 332 fiches (termes, notions, mots-clefs utilisés dans la recherche) ; ce *Glossaire* constitue le cœur du système. Des exemples sont donnés dans les *Annexes*.

une base de données réside probablement dans la fonction «recherche» : un mot peut être retrouvé instantanément parmi des milliers de fiches, et des familles de fiches peuvent être regroupées et triées au gré de l'utilisateur. L'informatique permet ainsi – dans la rapidité – une finesse et une systématisation plus grandes que celles offertes par le système des fiches de carton.

Au moins trois faits constituent une vérification de la validité de cette méthode :

- Le surgissement fréquent d'idées nouvelles, lorsque j'ai travaillé à la confection de mes tableaux.
- Les corrections d'enchaînement, de logique, que j'ai pu apporter aux textes dont sont issus les pavés : les aller et retour entre les notations extraites du texte et les pavés en cours de création et de positionnement m'ont bénéfiquement obligé à tout reconsidérer et vérifier.
- En rédigeant et en agençant mes pavés dans les tableaux – et mes sphères, dans les schémas – je m'aperçois que je trouve facilement des titres explicites de sections ou de chapitres.

Je dois pourtant mentionner une difficulté, qui est celle de reconvertir un système simultané, ou rhizomatique, en un système textuel linéaire. La tâche rédactionnelle ordinaire m'a donc rattrapé et m'a contraint de retrouver la «forme-tuyau du récit», selon l'expression de Giacometti.

Néanmoins et malgré cette difficulté, j'ai trouvé, avec cette méthode, *une forme* complètement opératoire pour moi : *je réfléchis avec mes pavés en main*. Leur agencement sur la surface fait sens, et ce sens est en tout temps *vérifiable visuellement* par rapport à l'ensemble du tableau. Mon but est de créer *une géométrie sous-jacente* au texte qui permette, par dessus, une certaine latitude à des errances débordantes, mais restant constamment *reliées au rhizome général*. J'ai mis un certain temps à mettre au point cette manière de travailler. Ma récompense est qu'à l'usage, elle s'est avérée efficace, au point que ce qui n'était au début qu'une *méthode de structuration* est devenue, au fil des années, une véritable *méthode de rédaction*, génératrice de la plus grande partie du contenu de la présente thèse. Le texte livré n'est en somme

qu'une «traduction» du contenu et de la mise en place des pavés dans les tableaux, et des tableaux dans l'ensemble de la recherche.

### *Description des chapitres*

Les chapitres qui composent ma thèse s'ordonnent selon une logique chronologique, dans le but de bien mettre en évidence les flux de désirs, d'évènements, d'apports, de réflexions et de travaux qui finalement déboucheront sur mon projet de portrait photographique.

La première partie, *Prolégomènes à un projet de portrait photographique* devrait, je le rappelle, répondre à la première sous-question : Pourquoi photographier ? Elle est organisée en deux volets, qui constituent chacun un chapitre : *Un portrait de l'opérateur avant le projet*, et un «portrait» de l'outil qui a généré le projet, *Une réflexion en photographie en prise directe sur son instrument : la chambre optique*.

Le premier chapitre, *Un portrait de l'opérateur avant le projet* poursuit un triple but : explorer et décrire les racines de ma poïétique de photographe, à savoir, mes études de peintre et de sculpteur ainsi que mes rapports avec les machines en général. Deuxièmement, explorer et décrire mon passage à la photographie muni de cet alliage Beaux-Arts—machine, avec mon désir d'établir une corrélation de posture et de concepts opératoires entre des ateliers de type beaux-arts et l'atelier de photographie, notamment par les concepts d'*immobilité* et de *contemplation active*. Et enfin, explorer et décrire mon expérience d'enseignant de la photographie. Ce parcours pédagogique est fondé sur une réflexion de poïétique photographique qui lui est antérieure. Mais en retour, il m'a contraint à une analyse plus systématique et qui devait régulièrement s'approfondir tout au long du temps qu'a duré mon enseignement, pour enfin trouver son accomplissement dans la présente recherche.

Le second chapitre est une apologie de la photographie en soi et une célébration de son instrument, la chambre optique. Une apologie aussi de l'*action de l'opérateur*, souvent mal comprise. Une apologie enfin de son produit, le tirage photographique. Le tirage est examiné dans sa dimension esthétique sensorielle, la *pâte photographique*, que je décris comme une forme stable du toucher visuel, en opposition au toucher visuel vécu à la prise de vue, sur le dépoli, qui lui, constitue une sensation éphémère.

Le chapitre se clôt sur un questionnement : *Utiliser ou faire de la photographie ?* Cette question pose le problème de la force mais aussi des dangers de la fonction informative de la photographie, capable d'occulter presque complètement ses qualités intrinsèques.

La seconde partie : *La force et le charme de la trace : un projet de portrait photographique*. Ce projet de portrait est une quête de la gravité, opérée non pas seulement avec, mais en photographie. L'apparition inattendue de la gravité dans mon atelier de sculpteur s'est métamorphosée en une recherche active, faisant appel à des concepts opératoires ayant migré de la sculpture mais avec aussi d'autres concepts propres, créés en lien étroit avec la réflexion sur la photographie développée dans les *Prolégomènes*.

Cette seconde partie commence avec le troisième chapitre, *La problématique du portrait en soi, tous médiums confondus*. J'ai voulu là aussi faire une remontée en amont, en commençant par me demander quels étaient les sens et surtout l'histoire du mot «portrait». Puis, dans une perspective poétique, j'ai tenté de déceler quels étaient les embrayeurs du portrait en soi, tous médiums confondus, afin de répondre à la deuxième sous-question : *Pourquoi faire du portrait ?* Toujours dans le même but, mais cette fois dans la perspective de la réception, j'ai mis en évidence deux familles de désirs, ceux liés à l'idée de «ressemblance littérale», qui pourrait s'assimiler au désir de clonage ou de duplicata. Et ceux liés à l'idée de «ressemblance élargie», qui comporte, outre trois autres registres, celui de ressemblance «interne», de nature *ontologique*, qui constitue l'objet même de ma recherche. Je termine le chapitre en faisant l'inventaire des gains possibles d'un portrait par rapport à son référent<sup>15</sup>.

Le quatrième chapitre *La genèse du projet*, est consacré à l'examen des problématiques propres au portrait peint, sculpté et photographié. J'ai voulu lier, dans ce chapitre, la genèse de mon projet à ce que j'ai nommé la «chaîne des différents types de portrait». Il s'agit d'un assemblage linéaire mais qui se veut souple, dans ce

---

<sup>15</sup> À noter que les *perdes* (d'une image par rapport à son référent) sont examinées dans le cadre des différences référent-image (section 2.4.3).

sens qu'il mêle trois personnes (Giacometti, Davidson et moi), trois médiums (la sculpture, la peinture et la photographie), et deux genres (le portrait et accessoirement le paysage). Le tout présenté dans un ordre qui épouse, et donc explicite mon cheminement. Le portrait, après avoir été étudié pour lui-même dans le chapitre précédent, est décliné ici en relation : avec la *sculpture*, telle que je l'ai pratiquée, incluant la découverte – fortuite – de la gravité<sup>16</sup> ; avec la *peinture*, par le truchement de la poïétique de Giacometti, dont l'apport majeur à mon projet est constitué par sa recherche acharnée de «densification» (qui pourrait se définir comme étant un accroissement de la présence, de la consistance), «saturer chaque atome» disait Woolf (citée par Deleuze, 1991, p. 162). Dans la section suivante, j'aborde le *monde de la photographie* par une parenthèse concernant le paysage photographique, en comparant les deux poïétiques : paysage et portrait. Je reviens au portrait en étudiant le *portrait photographique*, tous auteurs confondus, dans le but de bien dégager l'immense bouleversement apporté par l'arrivée d'une machine dans le dispositif du portrait. Arrivé à ce point, il s'agit d'examiner comment *un* auteur, en l'occurrence Davidson<sup>17</sup>, va se saisir de l'outil photographique sur des bases très différentes de celles utilisées en Europe au cours des années 1960-1970, dans le sillage de Cartier-Bresson<sup>18</sup>. Il m'a ainsi confirmé les pouvoirs de la non-instantanéité, faisant le lien entre le portrait sculpté et le portrait photographique. En me montrant, en opposition à Cartier-Bresson, qu'il est possible en photographie d'abolir l'expression fugitive et de restaurer l'idée de non-événement. En fin de chapitre, avant d'aborder mon projet de portrait, et après un hommage à Nadar, j'examine quelques autres photographes du portrait posé en atelier, jusqu'à la période contemporaine.

La recherche trouve son accomplissement dans le cinquième chapitre, *Le projet de portrait photographique*, qui expose ce travail dans toutes ses dimensions, tant conceptuelles et psychologiques que pratiques. J'entre en matière en me demandant

---

<sup>16</sup> Je donne en 4.1.1 quelques définitions permettant de préciser la notion de gravité, telle que je l'entends.

<sup>17</sup> Bruce Davidson (1933), photographe américain, dont l'œuvre majeure, *New York, 100th Street*, sera examinée au chapitre 3.

<sup>18</sup> Henri Cartier-Bresson (1908-2004), photographe français.

*En quoi ce projet répond-il au désir de l'opérateur ?* J'explique comment un événement personnel grave va constituer un embrayeur majeur de mon projet de portrait photographique. Notamment en générant un désir de densification, dans la sensation d'exister, qui devra trouver son corollaire dans l'œuvre à faire ; un désir de retrouver dans l'Autre un état commun : la gravité (en remémoration de la découverte faite dans l'atelier du sculpteur) ; un désir de briser l'image conforme imperméable qui nous protège, mais aussi nous isole ; le désir d'une relation singulière vécue dans une proximité avec l'Autre ; et enfin, le désir de construire un projet de longue durée, capable de neutraliser l'idée même d'interruption. Et puisque j'instaure le référent en tant que cocréateur de l'image de son visage, je me pose la même question à son égard : *En quoi ce projet répond-il au désir du référent ?* Ce sont les récits de pratique, écrits par les participants à la session de 2002, qui fourniront la matière capable de répondre en partie à cette question. Dans la section *Objectifs du projet : la gravité, recherche d'un impondérable*, je refais une mise au point sur cette notion centrale de ma recherche afin d'examiner comment, par quelles stratégies, j'ai tenté de faire affleurer cet état de l'être afin de pouvoir le montrer en photographie. Le gros du chapitre est constitué par *La poïétique du projet, une gestion tripartite de la trace*. Pourquoi une *tripartition* ? Parce qu'en photographie, il y a désormais trois protagonistes dans le dispositif du portrait : le référent, la chambre optique et l'opérateur. Pour la commodité de l'exposé, et bien qu'il y ait interpénétration, j'ai sérié les poïétiques de mon projet en trois parties distinctes : *la poïétique de l'opérateur, une poïétique commune, la poïétique du référent*. L'ordre choisi n'est pas hiérarchique, mais topographique, et correspond aux schémas que l'on retrouvera dans la recherche. Il répond à l'idée de symétrie qui régit mon rapport avec les référents.

Dans la poïétique de l'opérateur, j'ai positionné la section qui se nomme *Les deux polarités de ma relation avec la chambre optique et l'attente scrutatrice* entre deux éléments importants de ma poïétique : les choix *a priori* de l'opérateur, et les choix *a posteriori*, puisque la chambre optique incarne l'acte de prise de vue, qui constitue le présent de l'opérateur. Cette section médiane décrit trois éléments dont la disposition

topographique est aussi importante que la précédente : l'attente scrutatrice est située entre les deux pôles, rationnel et sensoriel de ma relation avec la chambre optique, puisqu'elle participe des deux<sup>19</sup>. Dans la seconde section, *Une poïétique commune*, je développe une chaîne de concepts opératoires corrélatifs, qui aboutit à la densification de la gravité<sup>20</sup>. Tous sont issus de la notion d'*installation dans la durée* et chacun dépend du précédent : *immobilité, non-instantanéité, répétition, familiarisation, sécurité, abandon, gravité, densification*. Cette densification de la gravité, destinée à la rendre perceptible par la réception, est une opération double : un accroissement de la gravité en tant qu'*état* du référent, *actualisée* dans une présence accrue de l'image photographique en tant qu'*œuvre*. J'examinerai aussi la question de la gestion des peurs, tant celles des référents que de la mienne, et je décrirai l'idée de la rencontre sur le verre dépoli, que j'ai imaginée dans le but d'«habiter» la chambre optique afin de l'humaniser. La troisième section, *La poïétique du référent*, décrit l'instauration du référent comme ayant – dans l'acte de prise de vue – une égalité d'importance avec l'opérateur, travaillant *de concert* avec lui. Il est possible de parler d'une poïétique propre, puisque le référent est, factuellement, le cocréateur de l'image de son visage (par les photons issus de son visage, générant une trace sur la surface sensible située à l'intérieur de la chambre optique). De plus, dans mon projet, un certain nombre de participants ont produit une autre trace, écrite celle-là, décrivant leurs sensations et leurs réflexions de photographiés au fil des séances. Leurs réflexions écrites sont commentées ici puis données intégralement en annexe. La deuxième partie de la thèse se clôt avec cette section.

---

<sup>19</sup> Il est difficile de décrire ce double enchâssement, qui est plus lisible sous la forme graphique offerte par le schéma *La poïétique de l'opérateur*.

<sup>20</sup> La *gravité* constitue le but de la recherche de mon projet de portrait photographique. En tant que telles, deux sections entières lui seront consacrées. Il nous suffit de savoir – pour l'instant – qu'il s'agit un état profond de l'être humain, difficilement observable dans la vie courante, de nature *ontologique* plutôt que psychologique.

## PROLÉGOMÈNES À UN PROJET DE PORTRAIT PHOTOGRAPHIQUE

## CHAPITRE I

### UN PORTRAIT DE L'OPÉRATEUR AVANT LE PROJET

#### 1.1 Le chemin qui précède la photographie

Une longue vie des mêmes problématiques suppose une fidélité, ou une constance – un psychanalyste parlerait d'«obsessions» – à l'égard de thèmes qui m'ont sollicité avec insistance. Ces différents points vont être examinés ici dans une perspective autobiographique et poïétique, en tant que germes fondateurs, en mettant l'accent sur les liens, les enchaînements, en tentant d'en dégager des flux. Puis, deux problématiques seront reprises au Chapitre IV *La genèse du projet* pour être examinées pour elles-mêmes : la *gravité*, en tant que constituant ma découverte de sculpteur, qui sera décrite dans 4.1.1 *Le portrait sculpté, une découverte de la gravité*. Et le problème de la *densification*, qui sera examiné dans la section 4.1.2 consacrée à *Giacometti*.

J'ai voulu rassembler, dans le présent chapitre, les éléments les plus marquants qui m'ont formé avant que mon choix se porte sur la photographie : les rencontres, les interrogations, le développement de facultés opératoires. Les rencontres avec l'art en général et plus particulièrement la peinture ; la rencontre avec des œuvres, plus particulièrement celle de Giacometti ; la rencontre avec la sculpture et le monde du volume ; et finalement la rencontre avec les machines et plus particulièrement la machine photographique. Parmi les interrogations qui m'ont travaillé dans mon jeune temps et qui ont perduré jusqu'à aujourd'hui, j'en retiendrais une, pour cette section : les rapports subtils entre le sensible et le technique. Pour ce qui est du développement des facultés, j'en retiens une : la contemplation active. Enfin, nous examinerons la

notion d'immobilité, qui allait constituer pour moi un lien majeur entre les arts plastiques traditionnels (peinture et sculpture) et la photographie.

Ce chemin qui précède la photographie me paraît essentiel à décrire, puisque l'état dans lequel nous abordons telle matière ou tel médium va jouer un rôle majeur dans la relation qui va se constituer entre soi et le nouveau médium. Comment les matières étudiées (géométrie, perspective, dessin d'observation, théorie des couleurs, volume), les techniques (de la peinture, de la gravure, de la taille de pierre, de la construction métallique), une culture plastique de type Beaux-Arts traditionnel, héritée du XIX<sup>e</sup> siècle, allaient-elles pouvoir se connecter et s'agencer avec le «nouveau» médium, la photographie ? Pour le dire simplement, en abordant la photographie, qu'avais-je à apporter comme dot ? Que pouvais-je offrir venant d'autres mondes qui puisse entrer en résonance avec la photographie, tout en respectant et en cultivant une ligne de continuité profonde ?

#### 1.1.1 La peinture

J'ai commencé mes études de peinture à l'âge de seize ans, en 1958. Il y avait dix-huit ans que Klee était mort, Rothko et Giacometti étaient encore en plein travail. Dans le cadre de cette section dédiée à la peinture, j'ai choisi d'examiner trois éléments significatifs, apparus durant mes études de peinture, et que nous retrouverons dans la sphère de la photographie, soit :

- La découverte du technique comme moyen d'actualisation d'un désir sensible
- La naissance et le développement d'une faculté : la contemplation active, une quête de visible par l'action de la trace
- La notion d'immobilité, qui allait constituer pour moi un lien majeur entre les arts plastiques traditionnels (peinture et sculpture) et la photographie

### 1.1.1.1 Premières perceptions du rapport sensible-technique ou le technique comme moyen d'actualisation d'un désir

La problématique qu'il m'intéresse d'examiner d'abord est celle du rapport du sensible avec le technique. Je veux le faire sans aucune prétention à l'exhaustivité, mais dans la perspective de décrire ce qui m'a agité et questionné depuis si longtemps, plutôt que dans le but d'apporter des réponses. Cela d'autant plus que cette recherche du rapport du sensible avec le technique est loin d'être terminée, pour autant qu'elle soit «terminable», ce dont je doute. Car comme toute problématique qui comporte une notion d'équilibre, sa complexité réclamerait à elle seule toute l'énergie d'un chercheur. Dans la perspective poïétique qui est la mienne ici, je dois aussi préciser que je n'envisage pas ce rapport comme une opposition, mais comme une différenciation. On lira plus loin, dans les définitions historiques du mot «technique», données par Rey (1998), que «technique» s'oppose à «nature» et à «savoir». Mais aussi, plus tardivement, «technique» s'oppose à «esthétique». Il est alors substantivé au masculin, et c'est sous cette forme que je l'emploierai principalement. La difficulté réside dans le fait qu'en *poïétique*, c'est-à-dire dans le faire de l'artiste opérant, ces deux sphères, sensible et technique ne devraient pas s'opposer ; elles s'intriquent même parfois si intimement que leur différenciation peut s'amenuiser jusqu'à presque disparaître : la beauté d'un noir profond (tant en peinture qu'en photographie) est imaginée puis réclamée par le sensible, obtenue par le technique, et finalement vérifiée par le sensible, qui a le dernier mot. Hélas, le talon d'Achille de cette formulation en mots est sa linéarité, alors que dans le faire même, cette linéarité n'a aucun sens.

La notion de complexité, qui caractérise les rapports du sensible au technique a été posée, pour nous, jeunes étudiants en art, dès le tout début de notre parcours. Je l'ai quittée en sculpture (elle se pose différemment dans l'art du volume que dans le domaine des images, je ne l'examinerai donc pas dans le cadre de cette recherche), puis je l'ai retrouvée de manière plus aiguë, au début des années 1970, lorsque j'ai abordé la photographie. Enfin, lorsque j'ai été confronté au problème de l'enseignement de la photographie, j'ai été contraint de formuler ce rapport plus précisément encore, afin de le rendre perceptible à mes étudiants.

Edgar Morin, par sa conception de la complexité, nous ouvre une porte sur cette problématique. Morin définit la complexité comme étant :

[...] un phénomène quantitatif d'interactions et d'interférences entre un très grand nombre d'unités ; [mais] elle comprend aussi des incertitudes, des indéterminations, des phénomènes aléatoires. Ainsi, la complexité coïncide avec une part d'incertitude, soit tenant aux limites de notre entendement, soit inscrite dans les phénomènes. Mais la complexité ne se réduit pas à l'incertitude, *c'est l'incertitude au sein de systèmes richement organisés* (c'est Morin qui souligne). Elle concerne *des systèmes semi-aléatoires dont l'ordre est inséparable des aléas qui les concernent* (C'est moi qui souligne). La complexité est donc liée à un certain mélange d'ordre et de désordre, mélange intime [...]. Une des conquêtes préliminaires dans l'étude du cerveau humain est de comprendre qu'une de ses supériorités sur l'ordinateur est de pouvoir travailler avec de l'insuffisant et du flou ; il faut désormais accepter une certaine ambiguïté et une ambiguïté certaine [...] il faut reconnaître *des phénomènes comme liberté ou créativité, inexplicables hors du cadre complexe qui seul permet leur apparition*. (C'est moi qui souligne) (Morin, 2005, p. 48-50)

Quelques définitions vont nous permettre de bien identifier les éléments en présence et de vérifier le sens des notions de «sensible», de «technique», de «métier». Voyons d'abord l'adjectif «sensible», qui désigne une qualité majeure, tant de la réception que de l'opérateur :

«Sensible», adjectif, sens actif :

1 Capable de sensation et de perception. *Les êtres sensibles. «avoir l'ouïe sensible, fine et juste»* (Rousseau) [...] Sensible à... : excitable par..., capable de percevoir. *L'oreille humaine n'est pas sensible à certains sons. «Il semble que certaines réalités transcendantes émettent autour d'elles des rayons auxquels la foule est sensible»* (Proust).

2 (Personnes) Capable de sentiment, d'une vie affective intense; apte à ressentir profondément les impressions et à y intéresser sa personne tout entière. → émotif, impressionnable. [...] Sensible à... : qui se laisse toucher par, ressent vivement. → accessible, réceptif. *J'ai été très sensible à cette attention. [...] Sensible au charme de qqn, à la force de certains arguments.*

3 (Choses) *Qui réagit au contact, à de faibles variations* (c'est moi qui souligne). Balance sensible. Pellicule, plaque, émulsion sensible, ultrasensible, rapide (→ sensitométrie). (CD Le Petit Robert, 2007)

«Sensible» renvoie à «sentir», qui fait l'objet d'un encadré éclairant (dans le CD cité) :

Sentir. Ce verbe est issu du latin *sentire*, participe passé *sensus*, « percevoir par les sens ; par l'intelligence », [...]. La famille évoque la perception, les impressions : *sens, sensation* (et *sensationnel*), *sensible* (avec *sensibiliser*) et *sensoriel, sensitif, sensibilité, senteur, et sentinelle* (de l'italien) qui désigne un

gnetteur aux sens en éveil, *ressentir*, *pressentir* et *pressentiment*; *sensuel* et *sensualité* concernent les plaisirs des sens.  
(CD Le Petit Robert, 2007, encadré «Sentir»)

«Sensible» s'utilisant aussi comme substantif : «le sensible», la philosophie nous en précise le sens :

En philosophie : la réalité en tant qu'elle est perçue par les sens. [...] Le sensible est l'objet d'une valorisation importante dans le domaine de l'esthétique, à partir du moment où l'art est moins considéré comme la recherche du beau au sens de norme que comme production d'objets suscitant une émotion esthétique, s'adressant à la pensée en même temps qu'aux sens. L'artiste est sensible en ce qu'il perçoit des aspects du réel qui échappent à la majorité de ses contemporains ; l'amateur est sensible en ce qu'il reconnaît la valeur des œuvres. (Clément et coll., 1994. p. 327)

Pour le «technique», *Le Robert historique de la langue française* (p. 3772) définit tout ce que je souhaite faire dire à cette notion :

adj. et n. est emprunté (1684) au lat. *technicus*, nom, «maître d'un art, spécialiste», lui-même emprunté au gr. *tekhnikos*, «propre à une activité réglée», «industriel, habile» (quelquefois «artificiel»), de *tekhnê* «savoir-faire dans un métier», «habileté à faire» (en bonne et en mauvaise part), «métier, technique» et, dans un sens plus général, «manière de faire, moyen». Ce mot, auquel correspond *ars* (→ art), en lat. est opposé chez Platon à la fois à *Phusis* «nature» (physique) et à *epistêmê* «savoir» (→ épistémologie). Il exprime originellement la notion de «construire, fabriquer» et se rattache à une racine indoeuropéenne qui a fourni le sanskrit *taksati* «construire», *taksan* «charpentier», le lat. *texere* (→ tisser), avec une évolution sémantique différente, et le grec *tektôn* «charpentier» (→ tectonique). En raison de la divergence des formes, *tekhnê* s'est affranchi de tout lien avec *tektôn* et s'est prêté à des emplois plus généraux.

[...] Ce n'est qu'à partir de 1750 [...] que l'adjectif a pris son sens moderne : «qui appartient à un domaine spécialisé de la connaissance ou de l'activité». L'adjectif dans cet emploi général a d'abord qualifié le langage et ce que l'on appellera plus tard la terminologie (ou *technologie*) sous l'influence des adjectifs anglais *technic* et *technical*, attestés dans ce sens dès le XVII<sup>e</sup> s. / Il s'emploie depuis le XVIII<sup>e</sup> s. à propos d'ouvrages, de textes, ainsi que pour qualifier ce qui, en art, relève du savoir-faire. *Dans cet emploi, où il s'oppose à esthétique, il est substantivé au masculin* (C'est moi qui souligne). (1744, Diderot) / C'est au XIX<sup>e</sup> siècle que se développent les valeurs actuelles (voir ci-dessous *la technique* et *technicité*) et au XX<sup>e</sup> s. les spécialisations, pour qualifier l'activité appliquée à l'industrie, à la production d'objets, par rapport aux domaines abstraits et théoriques (cf. sciences) qui sous-tendent ces pratiques. [...] [le mot] est aussi substantivé au féminin (1842) la technique, nom féminin, correspondant à l'ensemble des procédés empiriques employés dans la production d'une œuvre, l'obtention d'un résultat, en général ou en particulier (*une, des techniques*). Par extension, ce nom désigne couramment une manière précise de procéder, en

quelque domaine que ce soit. Le substantif, dans certains emplois, est concurrencé depuis les années 1960-1970 par l'anglicisme *technologie*.

Il me paraissait nécessaire d'explicitier avec soin cette notion de «technique» avant d'aborder la notion suivante, celle de «métier». La question du métier, en art, m'a toujours préoccupé. Il serait hors de propos de trop la développer ici. J'aimerais néanmoins en faire un survol. Le métier, dans une activité artistique, se distingue du technique dans ce sens qu'elle regroupe *un ensemble de techniques*. Et la façon dont est agencé cet ensemble donne un caractère marqué à une formation, puis à une pratique. Il me paraît important de garder toujours à l'esprit qu'un ensemble agencé et surtout *métabolisé* par l'opérateur excède largement la somme de ses parties, c'est-à-dire qu'un métier sera toujours bien plus qu'une addition de savoir-faire, ou de tours de main et de recettes d'atelier mis bout à bout. Je pense plutôt – et je l'ai expérimenté – à une multiplication, ou mieux, à l'élévation à une puissance (<sup>m</sup>). Je donne ici le point de vue d'un artiste formé à la fin des années 1950, sachant bien que les perspectives actuelles sont différentes. Bien que je puisse apprécier certains aspects des formations artistiques dispensées aujourd'hui, je continue de voir l'apprentissage d'un métier comme une métabolisation (ou une «introjection» pour reprendre un terme psychanalytique) et non comme une addition : l'étudiant en art (cette idée est également valable pour l'apprentissage d'un métier manuel) ne régurgite pas les notions qu'il a assimilées, mais devient capable de les mettre en œuvre dans une production qui lui est personnelle. Ce qui implique que son outillage (mental ou physique, ou les deux) lui est devenu propre, qu'il a littéralement forgé ses propres outils et ses propres concepts, à l'aide de la «matière première» acquise dans sa formation.

En art, le métier peut être porteur ou occulteur. Je fais partie de cette génération d'artistes qui croient au «métier» en art, mais pour autant que le métier soit coulé dans le sensible, nourri par lui, subordonné à lui, sous peine de n'être rien, ou pire que rien : un empêchement. Car il comporte une face noire, dangereuse, dans le cas où il devient un «vêtement» : soit qu'il dissimule alors un manque de sensible, soit, s'il prend le pouvoir, qu'il étouffe le sensible.

Pour revenir à la peinture, lorsque je lis, dans un dictionnaire (CD Hachette Livre, 1997), l'exemple donné pour le sens 2. de l'article *Technique* : « Ce violoniste a une bonne

technique, mais il manque de sensibilité », je retrouve – même sous cette forme très simplifiée – le débat qui nous occupait au temps de mes études. Nos professeurs nous exhortaient à ne pas nous laisser emporter par une technique brillante, afin de laisser le maximum de place au sensible. Notre hantise commune était la virtuosité creuse. Dans le domaine de la musique, lorsque je vais au concert, je ne vais pas au cirque. C'est-à-dire que je ne m'attends pas à un numéro de virtuosité, mais à la réception d'une substance musicale sensible, que d'ailleurs un excès de virtuosité pourrait gêner ou occulter. D'où le charme, d'ailleurs, des répétitions, qui laissent le sensible affleurer plus librement, puisqu'une répétition n'est pas soumise à la « croûte occultante » de la bienfaisance, de l'artisanat. Il n'y a d'ailleurs pas seulement que le métier qui puisse faire écran au sensible, mais toutes sortes d'autres éléments. Je pense à des blocages psychiques, mais aussi à une trop grande soumission aux conventions du moment et aux exigences du marché de l'art.

Quelque cinquante ans après mes années d'études, cette position d'une primauté du sensible sur la virtuosité reste la mienne, totalement. Néanmoins, et pour en revenir à l'époque de mes études, tout en étant un étudiant désireux de sensible, j'ai vite compris que l'accès au *faire* passait par l'acquisition d'une ou de plusieurs *techniques*. Je me suis donc plongé dans l'étude de la technique de la peinture à l'huile, dont je soupçonnais qu'elle était mal connue de nos professeurs, et donc pas enseignée dans toute la magnifique étendue de ses possibilités. Et en effet, je me suis aperçu que les résultats auxquels je voulais parvenir (des transparences, appelées en peinture à l'huile des « glacis ») étaient complètement *liés* à une certaine technique, technique que je n'avais pas le choix d'acquiescer ou non : elle constituait la condition *sine qua non* de l'*actualisation de mon désir*. La technique me donnait un pouvoir quasi magique sur les éléments en présence, en l'occurrence sur la manière de préparer une pâte colorée, d'ajuster sa viscosité, de l'enrichir avec telle ou telle résine, de la diluer avec tel ou tel médium. Puis de déposer cette précieuse couleur sur tel ou tel enduit (la manière de préparer les fonds est capitale en peinture à l'huile), avec telle ou telle brosse, par des mouvements s'apparentant à la caresse ou au contraire à un brossage énergique, avec toutes les variations possibles entre ces deux extrêmes. Dès lors que la technique permet le sensible, qu'il nous *offre* littéralement le sensible, qu'une bonne technique même l'accroît dans des proportions probablement difficiles à saisir pour ceux qui ne

l'ont pas expérimenté, est-ce raisonnable de concevoir ces deux sphères en termes d'opposition ? Je ne le pense pas. Par contre, je vois un intérêt à les distinguer, si l'on veut tenter de décrire les rapports complexes qu'entretiennent ces deux sphères entre elles. Encore que ce soit un exercice redoutable, par le fait que ce rapport est un rapport d'équilibre, pouvant varier considérablement d'un opérateur à l'autre.

Nous verrons plus loin que le technique comporte des dangers encore plus forts et plus inhibiteurs dans la sphère de la photographie, par le fait qu'il est ici intriqué plus profondément dans le sensible, et surtout – nous verrons l'extrême importance de ce point – puisqu'il est obligatoirement lié à l'usage d'une *machine*.

#### 1.1.1.2 Les notions d'immobilité et de contemplation active, formation de deux concepts migrants

Outre le rapport technique–sensible, je dois examiner deux éléments qui s'avèreront essentiels dans toute la suite de mon parcours et qui trouveront leur accomplissement dans mon activité de photographe, et plus particulièrement dans le projet de portrait qui fait l'objet de cette recherche. Il s'agit des notions d'*immobilité* et de *contemplation active*.

J'ai d'abord goûté et cultivé l'immobilité durant mes études d'art plastique, durant les longues heures du dessin d'observation, de la peinture de figure, du modelage, toutes activités qui comportent un référent : l'opérateur est immobile, le référent est immobile. La pensée, la perception et l'affection se mélangent intimement au geste qui forme la trace, qui lui seul est mobile. Mais c'est une mobilité restreinte, qui n'affecte qu'une partie du corps. L'atmosphère générale d'un atelier de type beaux-arts reste le silence et l'immobilité.

L'immobilité physique pourrait être perçue comme une perte, par rapport au mouvement. Je dirais plutôt que je vois l'immobilité comme étant le «silence du mouvement», et non pas comme son «figé». Le mouvement a besoin de l'immobilité, comme le son a besoin du silence, comme les volumes ont besoin de l'espace qui les sépare, et comme un ton saturé a besoin d'un gris-neutre. L'immobilité présente des qualités propres que nous allons examiner.

Dans l'immobilité réside l'idée de durée et même d'*abolition du temps*. L'immobilité suppose une installation dans la durée. Je pense que c'est l'idée d'abolition du temps qui a rencontré mon plus fort désir : ne plus être dans le temps qui passe, le temps n'est plus pris en compte, l'échéance n'existe pas. L'immobilité présente l'avantage de conduire à l'immobilité intérieure, vécue comme le contraire de l'agitation et de la dispersion. Mais l'immobilité en portrait constitue aussi un pas vers la vulnérabilité, nous examinerons ce problème dans le cadre du portrait photographique.

Enfin, l'immobilité constitue une des qualités majeures de l'image, qu'elle soit picturale, gravée, dessinée, ou photographique. On ne peut guère plus reprocher à une image son immobilité qu'on ne peut lui reprocher son *caractère plane*. Encore faut-il noter que cette qualité d'immobilité est perdue lorsqu'on regarde une image fixe aussi rapidement qu'un élément vivant : les qualités intrinsèques de l'image ne sont alors pas exploitées. L'image immobile réclame l'immobilité de son récepteur : une image physique peut alors devenir un objet de contemplation. La notion d'immobilité physique allait jouer un grand rôle dans ma manière d'aborder la photographie<sup>21</sup>, puis dans ma conception du portrait photographique, puisque – dans le projet de portrait qui fait l'objet de cette recherche – elle vient en tête d'une chaîne de concepts opératoires corrélatifs, qui aboutit à la densification de la gravité<sup>22</sup>. Tous sont issus de la notion *d'installation dans la durée* et chacun dépend du précédent : immobilité, non-instantanéité, répétition, familiarisation, sécurité, abandon, gravité, densification.

La contemplation active. Pour revenir concrètement dans l'atelier de peinture, que se passe-t-il dans cette opération qui comporte trois éléments, disposés en triangle : le modèle, l'œuvre en élaboration, le peintre ? La photographie de Sabine Weiss (page suivante) nous montre à la perfection le dispositif pictural comportant un référent (ou modèle). J'aimerais noter dès maintenant qu'en photographie, l'œuvre en élaboration

---

<sup>21</sup> Cette conception de l'immobilité ne concerne que la présente recherche, qui étudie les images *fixes*, et non les images mobiles comme le cinéma et la vidéo.

<sup>22</sup> La *gravité* constitue le but de la recherche de mon projet de portrait photographique. En tant que telles, deux sections entières lui seront consacrées. Il nous suffit de savoir – pour l'instant – qu'il s'agit un état profond de l'être humain, difficilement observable dans la vie courante, de nature *ontologique* plutôt que psychologique.

se fait à l'intérieur d'une *machine*, ce qui complique singulièrement les rapports des trois éléments entre eux. Pour bien marquer cette différence radicale entre les dispositifs dédiés respectivement à la peinture et à la photographie, je nommerai différemment les trois protagonistes de la photographie : le référent, la machine (ou «chambre optique»), l'opérateur.



Image 1.1 Sabine Weiss, *Alberto Giacometti et Annette Arm* (sans date).

Je caractérise l'action du plasticien qui travaille avec un référent en la nommant la *contemplation active*. Cette faculté est née et s'est développée tout au long de mes études de peinture, puis de sculpture. Examinons de quoi elle est constituée. «Contemplation» est emprunté au dérivé latin *contemplatio* «action de considérer attentivement par les yeux et la pensée» (Rey, 1998, p. 869) : c'est exactement le sens que je lui donne, c'est «le regarder en pensant», *simultanément*, un mélange intime du regarder et du faire. Et à contemplation, j'ajoute «active» pour signaler le geste physique de la trace, et aussi, l'aller et retour constant du regard entre l'œuvre en train et le référent. Il s'agit donc de l'intrication d'au moins quatre éléments : la pensée, la perception, l'affection, le geste. La difficulté, c'est d'*accoupler une action à un état de*

*contemplation*, ce qui équivaut à *donner tout en recevant*. C'est cette presque simultanéité, *don-réception*, dans des aller et retour ultras rapides, qui pourrait peut-être caractériser le mieux cette opération.

Plutôt que de recevoir, Deleuze – à propos de l'artiste – parle d'«arracher un bloc de percepts», ce qui marque une action de type volontaire :

Le but de l'art, avec les moyens du matériau, c'est d'arracher le percept aux perceptions d'objet et aux états d'un sujet percevant, d'arracher l'affect aux affections comme passage d'un état à un autre. Extraire un bloc de sensation, un pur être de sensation. Il y faut une méthode, qui varie avec chaque auteur et qui fait partie de l'œuvre [...]. (Deleuze, 1991, p. 158)

Je ne le ressens pourtant pas continûment de cette manière. Oui, on «arrache» quelques fois, mais, *en photographie*, je sens presque physiquement ce flux de photons qui cheminent du référent jusqu'à l'intérieur de ma chambre obscure, et surtout en connexion avec la qualité d'immobilité, je me sens en état d'*accueil* plutôt que d'arrachement. Je suis un «passif actif». À ce titre, on pourrait aussi voir la contemplation active du plasticien comme avoisinant l'«attention flottante» du psychanalyste<sup>23</sup> (Laplanche et Pontalis, 1990, p. 38), en tant qu'équilibre difficile à tenir, dès lors qu'il s'agit de «vouloir ne pas vouloir». Comme le commentent les auteurs, «L'attention flottante pose des problèmes théoriques et pratiques que le terme à lui seul indique déjà dans son apparente contradiction.» (Op. cité, p. 39). Lors d'une conversation avec un psychanalyste, alors que j'exposais ma posture de photographe portraitiste, il lui est apparu des similitudes (ou, plus précisément, des postures *avoisinentes*) entre la posture de l'opérateur photographe et celle de l'analyste, postures qui se trouvent être deux concepts de la psychanalyse : 1. *La neutralité bienveillante* (à l'égard de l'analysé ou du photographié) 2. *L'attention flottante* (qui est un état d'esprit interne) et que j'avais déjà décrite bien avant de connaître ce concept opératoire de la psychanalyse :

---

<sup>23</sup> L'attention flottante, définition : «Manière, dont, selon Freud, l'analyste doit écouter l'analysé : il ne doit privilégier a priori aucun élément du discours de celui-ci, ce qui implique qu'il laisse fonctionner le plus librement possible sa propre activité inconsciente et suspend les motivations qui dirigent habituellement l'attention. Cette recommandation technique constitue le pendant de la règle de libre association proposée à l'analysé.»

En portrait, le photographe se trouve dans un état particulier – apparemment paradoxal et d'ailleurs difficile à réaliser – fait à la fois de tension et de disponibilité : l'outillage et l'attention sont acérés, mais la volonté s'efface pour l'accueil total de ce qui peut survenir. (Funk, 1990)

Lorsque j'objectais à ce médecin que mon dispositif photographique ne poursuit aucun but thérapeutique, il m'a répondu qu'à la base, la psychanalyse non plus. Car elle n'est pas une thérapie, mais une méthode d'investigation de l'âme humaine, qui peut *éventuellement* s'avérer thérapeutique.

Dans le but de respecter la chronologie du récit poïétique, je dois mentionner ici brièvement la naissance d'un rapport à long terme que j'allais entretenir avec Giacometti, en voulant mettre en évidence un fait : l'œuvre de Giacometti n'a pas constitué pour moi un apport extérieur de type «collage», réclamé par un besoin pratique, immédiat, à la façon dont on consulte tel ou tel livre pour combler tel ou tel manque de connaissance. Ou même une découverte subite, comme j'ai découvert d'un seul coup – à la manière d'un dévoilement brusque – d'abord l'existence de l'art, en commençant mes études de peinture, puis l'œuvre de Davidson au moment où je commençais à photographier. Au contraire, Giacometti, artiste majeur du XX<sup>e</sup> siècle, qui a porté la contemplation active à son point d'incandescence, a constitué pour moi une «présence accompagnante» qui perdure depuis près d'une cinquantaine d'années. Il s'agit donc d'une influence indirecte, douce, agissant à des niveaux profonds et par la bande. Vu son importance, nous l'examinerons dans le cadre de mon projet de portrait<sup>24</sup>.

Toujours pour les mêmes raisons chronologiques, je dois mentionner ici mon atelier de sculpture. J'y ai passé neuf ans, soit de 1961 à 1969. C'est dans cette activité de sculpteur que m'est apparu, sur le visage de mes modèles, ce que j'ai nommé depuis la *gravité*, état qui allait devenir un embrayeur majeur de mon projet. Je me propose aussi de l'examiner plus loin, dans le cadre de la *Genèse du projet de portrait photographique*.

---

<sup>24</sup> Giacometti sera examiné au chapitre IV *La genèse du projet*, section 4.2.1 *Le portrait peint, examen d'un peintre : Giacometti et la contemplation active, un processus de densification*.

La contemplation active est pour moi un concept moteur, qui migrera des ateliers de peinture et de sculpture à celui de photographie et qui jouera un rôle important dans mes stratégies du portrait photographique. Nous y reviendrons en temps voulu.

### 1.1.2 Mon rapport avec les machines en général

Pour poursuivre le portrait de l'opérateur avant son projet, il convient maintenant d'examiner un autre élément : ma relation avec le monde des machines et le monde technique en général. Cette relation allait fonder pour moi un rapport particulier avec la photographie, en activant l'aspect «machinique» de la photographie, aspect qui allait se lier intimement au «sensible plastique» acquis durant mes études dans les écoles d'art. La machine *photographique* – que je nommerai dans cette recherche la «chambre optique», sera examinée pour elle-même dans la section suivante. Examinons pour l'instant *la* machine en général. Qu'est-ce qu'une machine ? «En tant que réalité technique, la machine est une construction artificielle qui consiste en "un assemblage de parties déformables avec restauration périodique de mêmes rapports entre les parties".» (Canguilhem, 1967, *La connaissance de la vie*, cité par Sophie Jankélévitch, 2000, in CD-Encyclopedia Universalis, 2000, article : *machine*).

Mon contact avec le monde des machines a commencé très tôt, et justement avec des machines complexes et impénétrables, puisque mon père était technicien radio et qu'enfant, je le regardais pendant des heures souder entre eux des composants mystérieux, dont il m'expliquait le fonctionnement sans se rendre compte que ses connaissances n'étaient pas transmissibles à un enfant, puisque, comme la lumière, l'électricité est une énergie invisible. Comment «comprendre» ce qui se passe dans une lampe radio, dans un transistor, dans une puce électronique ? J'ai donc buté d'emblée sur cette problématique de *l'imperméabilité* (à la compréhension) de la machine complexe. Peut-être est-ce une des raisons qui allait plus tard me faire choisir la machine simple qu'est la chambre optique, avec néanmoins un point commun avec l'électronique paternelle : l'invisibilité de l'énergie utilisée ?

Plus tard, les nécessités matérielles de la vie m'ont conduit à aborder l'univers de la construction métallique. L'aspect manuel de mon état de sculpteur a été alors fortement mis à contribution lorsque j'ai été engagé comme constructeur dans un

atelier de décor de théâtre. J'ai alors appris et pratiqué la soudure autogène, dans le domaine de la construction métallique, une métallurgie plutôt lourde, qui n'avait plus rien à voir avec la fine électronique. L'outillage est puissant, les machines sont brutales, parfois lourdes à manier et dangereuses. Mis à part l'aspect banausique (l'épuisement physique qui occulte le sensible), le jeune sculpteur que j'étais alors a connu la griserie d'une vraie possession de l'espace, avec la possibilité quasi magique du fer assemblé si rapidement par fusion, qui permet le montage rapide de grandes structures, combiné à une très grande résistance. Le commerce intime et de longue durée avec un matériau comme l'acier, ainsi que les outils qui lui sont associés, ont renforcé en moi la «fonction constructeur», en établissant ainsi la jonction qui me manquait entre conception et réalisation dans le domaine du volume. Je n'ai pas fait que construire et utiliser des machines, j'en ai aussi conçu, ce qui me donne une certaine compétence en la matière : en parlant de machine, je sais par l'intérieur de quoi je parle<sup>25</sup>.

#### 1.1.2.1 Nos rapports avec la machine simple, un chapitre à écrire

Cette triple expérience qui est la mienne avec les machines, en tant que concepteur, constructeur et utilisateur, m'a inévitablement amené à réfléchir sur la machine, problématique que j'abordais pourtant en tant qu'*artiste* formé comme plasticien, et non pas en tant qu'*artisan* formé dans tel ou tel métier, comme la menuiserie ou la construction métallique. L'angle d'attaque était donc différent, par le fait que ma formation me donnait une certaine distance permettant la réflexion. Il se trouve que cette réflexion devait trouver plus tard une incarnation dans mon activité de photographe, avec la découverte de la machine simple que constitue une chambre optique. Puis cette réflexion fut mise à contribution plus concrètement encore dans mon activité de pédagogue de la photographie, puisqu'il s'est agi d'explicitier alors la machine au sein d'un système sensible. Je dois préciser que c'est toujours la *différence* entre l'humain et la machine qui m'a intéressé. La recherche d'une *similarité*,

---

<sup>25</sup> Dans le registre monumental, j'ai conçu des dispositifs mécano-scénographiques pour le théâtre. Plus tard, dans un registre plus fin, j'ai conçu et réalisé un agrandisseur automatique de grand format pour un laboratoire commercial de photographie.

humain-machine, bien qu'elle soit très prisée dans certains courants artistiques contemporains<sup>26</sup>, m'apparaît comme beaucoup moins intéressante. Nous vivons aujourd'hui dans une pseudo-familiarité avec des machines si complexes (par «pseudo» je veux dire que cette familiarité reste le plus souvent superficielle, la *panne* est là pour nous le rappeler au cas où nous l'oublierions) et que, paradoxalement, nous ne les percevons peut-être plus comme des «machines», mais comme des partenaires plus ou moins fiables et plus ou moins intelligents.

Cet état de fait, combiné avec mes constatations de pédagogue de la photographie concernant l'attitude des étudiants face à la machine photographique, m'avaient incité, dans les premières esquisses du plan de cette recherche, à consacrer tout un chapitre à l'étude de la machine simple. Je me proposais de réfléchir plutôt sur des machines comme la bicyclette ou la chambre optique, qui sont des exemples type de machines simples, immédiatement saisissables par l'esprit, en opposition à des machines complexes, comme la radio ou l'ordinateur, par exemple, où, même démontée et mise à nu, la machine reste une énigme impénétrable. Mais en commençant une recherche en bibliothèque, je me suis rendu compte que les machines simples sont négligées, et que la littérature disponible porte plutôt sur la cybernétique et l'intelligence artificielle. Cette difficulté dans la recherche même (le fait qu'aucun auteur ne semble s'intéresser à cette question) me semblait aller exactement dans le sens de ce que je souhaitais montrer. À savoir que l'on prend actuellement pour acquise notre relation avec les machines simples, alors que mes constatations d'enseignant de la photographie tendaient à me montrer qu'au contraire, les machines nous causent un certain embarras. Nous le verrons dans la section consacrée à la pédagogie de la photographie. Bien qu'ayant renoncé à développer une telle recherche, je donne tout de même ici, mais brièvement, les quelques idées-clefs qui ont tout de même contribué à l'élaboration de ma recherche.

---

<sup>26</sup> Je pense, par exemple, à : Stelarc, Ascott, de Kerckhove, Kac, Halary, etc. En parlant ici d'une «recherche de similarité», je simplifie beaucoup, je ne souhaite par là qu'indiquer une direction générale.

### 1.1.2.2 Une «œuvre d'homme» versus une œuvre d'art

Notre rapport à la machine est un rapport utilitaire, parfois affectif, parfois aussi esthétique. Rencontrer une machine, entrer en relation avec elle pour l'utiliser, c'est l'appivoiser. Et lorsque ce mouvement d'approche se densifie au point de pouvoir dépanner soi-même la machine, l'utilisateur s'approche alors du créateur de la machine<sup>27</sup>. Le premier problème de la machine est que son créateur n'est plus là, sinon par le truchement – souvent pauvre – du mode d'emploi. *La machine n'est que la trace d'un acte créateur*. «Ce qui réside dans les machines, c'est de la réalité humaine, du geste humain fixé et cristallisé en structures qui fonctionnent.»<sup>28</sup> Mais le fait que *cette trace n'est pas autonome* la différencie radicalement de la trace constituée par l'œuvre d'art, qui elle, ne devrait pas avoir besoin de la présence de son créateur pour se constituer en tant que personne.

L'autre problème de la machine, qui en révèle une face fâcheuse – face qui, pudiquement, est presque toujours absente des discours concernant la machine – est *la panne*. Pour étudier la machine dans une perspective sensible, je pensais partir d'une prémisse empirique. Car je l'ai dûment constaté en tant que pédagogue de la photographie, la machine constitue une cause de trouble pour l'humain *qui ne l'a pas créée*. Le pédagogue devient ainsi l'intercesseur entre la machine et son utilisateur. Et *la panne* me semblait constituer l'indice de choix pour marquer l'absence du créateur – et corrélativement – le désarroi de l'utilisateur. C'est par la panne qu'une machine se différencie radicalement d'une œuvre d'art, à part la fonction d'utilité, bien entendu. C'est ainsi que je pourrais nommer une machine une «œuvre d'homme». Ces liens entre créateur et utilisateur, ou plutôt cette trinité créateur–machine–utilisateur mériterait, selon moi, d'être étudiée de plus près.

---

<sup>27</sup> Il entame ainsi une participation, en entrant dans la création, par le déchiffrement des intentions, voire des fantasmes du créateur de la machine. Faute de quoi, la machine lui restera fondamentalement opaque, tout juste utile, *mais hostile à la première défaillance*.

<sup>28</sup> Simondon, cité dans *Qu'est-ce que la médiologie ? Abécédaire, Médiologie de A à Z*, [http://www.mediologie.org/presentation/abecedaire\\_index.html](http://www.mediologie.org/presentation/abecedaire_index.html)

## 1.2 Une entrée en photographie : découverte de la photographie et de sa machine

Mon but, dans cette section, est de tenter de faire saisir à mon lecteur – hors de toute exagération et littérature – le profond émerveillement d'un jeune plasticien formé en peinture et en sculpture, qui découvre l'image optique. Et de décrire pourquoi et en quoi le fait d'aborder la photographie muni d'un double bagage – un bagage complet de plasticien et un vécu technique – va constituer un élément capital dans sa posture de photographe, en excédant le cadre et les possibilités généralement assignées au seul champ de la photographie. Le cadre, parce qu'en général limité à une production, plutôt qu'à une réflexion sur l'outil ; et les possibilités, par les extensions et enrichissements plastiques que peuvent lui donner un plasticien formé dans le champ des Beaux-Arts. En plus, ce double bagage m'a évité de vivre, en tant que photographe, le «complexe d'artiste» (ou «comment montrer que je suis un artiste», avec toutes les contorsions qui sont corrélatives à ce complexe), et en tant que familier du technique, le «complexe technique», c'est-à-dire le rejet ou l'exacerbation (l'un comme l'autre dissimulant souvent la peur) de la technicité.

Pour bien situer le problème, je dois mentionner que les collègues côtoyés dans ma vie de photographe professionnel n'avaient quasiment aucune formation plastique. Les quelques éléments possédés par certains étaient de type informatif, donc sans commune mesure avec l'ensemble vécu et métabolisé que constitue une formation au sens où je l'entends. Les photographes sortant de l'école de Vevey (Suisse) – pourtant réputée – n'échappaient pas à cette carence. Ce qui d'ailleurs s'explique facilement : la photographie argentique était un véritable *métier* qui exigeait un apprentissage relativement long, incluant des connaissances issues de plusieurs champs (chimie, physique, électricité, optique, géométrie, perspective), une connaissance approfondie des appareils de prise de vue professionnels, incomparablement plus difficiles à maîtriser que les appareils destinés aux amateurs, une pratique des différentes techniques d'éclairage en atelier ainsi qu'une pratique de la prise de vue de terrain. Il restait donc peu de disponibilité pour des formations non directement utiles à l'exercice de cette profession. Cela d'autant plus que ce métier était orienté avant tout vers des perspectives techniques et commerciales, la photographie d'auteur étant rare à

l'époque (voir niée par certains photographes eux-mêmes), et seulement comprise et appréciée par quelques cercles de connaisseurs extrêmement restreints.

J'aimerais insister sur ce point : la force avec laquelle cette découverte m'a saisi est due à une conjonction d'acquis et de vécus bien identifiables, qui peuvent répondre à la question que je posais dans l'introduction à cette section : en abordant la photographie, qu'avais-je à apporter comme dot ? Que pouvais-je offrir venant d'autres mondes ?

### 1.1.2.3 Les éléments qui entreront en jeu dans ma découverte de la photographie

J'en appelle d'abord à ma formation de plasticien, qui m'offrait tout ce qu'il fallait pour appréhender ce médium, nouveau pour moi, avec le maximum d'«intelligence sensible». Les différents éléments formateurs, qui sont importants dans la perspective qui nous occupe, peuvent se résumer ainsi :

Premièrement, l'exercice intensif de la contemplation active, tel que je l'ai décrit dans la section précédente, qui comprend plusieurs volets, dont notamment deux, utilisables fructueusement en photographie : la transposition volume-plan, si l'on parle du dessin ou de la peinture ; la transposition en valeurs de gris des couleurs observées sur le motif, si l'on parle de photographie en noir et blanc.

Deuxièmement, l'acquisition d'une connaissance théorique et pratique de la géométrie dans l'espace et de la perspective normale, deux champs de connaissance qui renforcent singulièrement la perception consciente de l'image optique, et son attrait.

Enfin, la culture plastique, qui ouvre en grand la perception visuelle, qui la fortifie et la développe, tant pour ce qui concerne l'image que pour l'observation directe des référents. La culture plastique pourrait être vue ici comme un«stretching du sensible visuel».

À ces points vécus en commun avec mes compagnons de travail, s'en ajoutent deux autres, propres à mon parcours et déjà examinés plus haut : l'immersion dans l'électronique paternelle et une pratique de la construction métallique (objets et machines de théâtre). Ces deux vécus : un contact quasi naturel de l'enfant avec le monde de l'électronique, et un vécu plus rude du jeune sculpteur avec des machines et

des matériaux lourds se sont ajoutés à ma formation plastique pour constituer cet ensemble – ou alliage «technique-sensible» – avec lequel j'ai abordé la photographie. Je suis persuadé que c'est dans cet intriquement du technique et du sensible qu'il convient de situer la force avec laquelle la photographie m'a touché. Je n'ai compris cet alliage que plus tard, lorsque j'ai enseigné la photographie et que j'ai été confronté à un nombre relativement élevé d'étudiantes et d'étudiants souffrant d'un «complexe technique». Pour faire court, on pourrait simplement parler d'une peur du technique<sup>29</sup>.

Enfin, un dernier facteur a joué son rôle dans mon appréhension de la photographie : la rareté des écrits théoriques existants à l'époque où j'ai opéré le passage de la sculpture à la photographie. Dans une perspective positive, je pourrais dire que là aussi, j'avais le champ libre, les quelques rares écrits disponibles – je pense à Benjamin (1931 et 1936), à Bazin (1945), à Damisch (1963) – en admettant que je les aie connus, n'auraient pas pu m'apporter la substance que je percevais directement dans le phénomène. Mon approche s'est donc fondée résolument sur une perception, la quête du nouveau médium s'est opérée avant tout par l'expérimentation sensible.

Comme une majorité de photographes, j'ai commencé par faire de la photographie en tant qu'amateur. J'utilisais un vieux réflex 35 mm de la première génération, datant juste d'avant la guerre de 39-45. Ce fut mon premier contact avec le verre dépoli et l'image optique native. J'en garde un souvenir émerveillé. J'ai photographié des pièces céramiques et quelques éléments d'architecture. Je m'étais installé un laboratoire de fortune, sur la base des souvenirs que j'avais de quelques séances d'agrandissements faites avec mon père lorsque j'étais enfant. Puis, dans un état d'euphorie qui m'est fortement resté en mémoire, j'ai passé plusieurs semaines à photographier les jardins de Versailles. Ce fut mon premier travail photographique d'une certaine importance, effectué avec un bagage technologique minimal, mais avec ferveur et quelques certitudes visuelles. Le même été 1968, un photographe m'a prêté une chambre 4 x 5", avec tous ses accessoires et de quoi développer des films en feuilles. Lorsque mon

---

<sup>29</sup> Nous examinerons ce problème dans le cadre de la section consacrée à la pédagogie de la photographie, puis dans la perspective du portrait photographique.

regard s'est posé sur ce grand dépoli, j'ai saisi instantanément que je me trouvais en présence de la machine qui me manquait dans mon investigation de la forme plastique. L'image qui était là, devant moi, m'offrait une vision d'une splendeur que je n'aurais jamais pu imaginer auparavant.

La machine photographique m'est apparue comme une conjonction privilégiée du sensible et du technique. C'est une «machine-carrefour», qui peut être vécue sur les deux registres. Pour un plasticien attentif et sensible au technique, la machine photographique est une machine émerveillante. Elle a provoqué en moi une sensation très voisine de celle que m'avait procurée le chalumeau : une sensation de perception décuplée. Dans le cas du chalumeau, j'avais vécu le sentiment d'une puissance presque absolue exercée sur une matière apparemment raide et dure, qui devient molle puis entre en fusion. Dans le cas de la photographie, *une puissance de perception*, dans le sens d'un accroissement inouï de ma perception, par le biais de la projection de l'espace sur une *surface plane et bien délimitée*, et à la portée immédiate de mon œil, ma chambre optique avait la capacité de recueillir tous les photons du monde, tous les photons issus des êtres et des choses dont je voulais affiner l'auscultation, la scrutation, la compréhension.

C'est ainsi que j'ai complètement rejoint – par la sensation – certains pionniers de la photographie, je pense particulièrement à Niépce et à Fox-Talbot. J'ai littéralement vécu la sidération qui les a saisis lorsqu'ils sont parvenus à fixer une image optique sur un support matériel. J'avais bien sûr, comme tout le monde, vu des milliers d'images photographiques, encore que dans l'après-guerre, elles étaient beaucoup moins abondantes qu'aujourd'hui. Mais *je ne les voyais pas* au sens où j'ai pu les voir à partir du moment où je suis devenu moi-même opérateur<sup>30</sup>. Avec, d'une part, la conscience intense du phénomène en jeu, et d'autre part, l'appui d'une machine qui permettait cette prise de conscience, c'est-à-dire avec un système de visée permettant un «toucher visuel», système et sensation que nous étudierons plus loin.

---

<sup>30</sup> Je ne parle pas ici de l'imagerie d'amateur courante, que j'ai – comme tout le monde là aussi – pratiquée depuis l'enfance, mais qui n'a pas grand chose de commun avec la découverte que je tente de communiquer ici.

### 1.3 De la sculpture à la photographie, une migration douce des concepts opératoires

En abordant la photographie, et pour les mêmes raisons qu'en peinture, c'est-à-dire dans le but d'obtenir des résultats bien délimités, *désirés*, je me savais contraint d'acquérir une technique fine de l'imagerie argentique. Les moyens d'action du photographe étant plus discrets et fragiles que ceux du peintre, ce lien à la technique se doit d'être encore plus serré puisqu'il fait complètement corps avec l'expression et le style, et les détermine en grande partie, puisque la trace photographique n'est pas une trace manuelle. Mais corrélativement à cette importance du technique, il faut compter avec un danger accru d'une occultation du sensible par le technique. Il s'agit donc de trouver un nouvel équilibre sensible-technique.

J'ai donc décidé de quitter la sculpture et me former en photographie. Et, tout en poursuivant ma formation, j'ai ouvert en 1970 mon premier atelier de photographie. J'avais pris d'emblée un parti très clair : je ne voulais pas devenir un photographe «complet», capable de couvrir la totalité des champs de l'imagerie commerciale<sup>31</sup>. Non, je resterai un plasticien, je n'opérerai que sur trépied, j'opterai résolument pour une production orientée vers l'immobilité, en continuité avec mon ancienne activité de peintre et de sculpteur. C'est dire que j'optais pour le portrait en atelier, la photo d'objet et d'architecture<sup>32</sup>. Le fil de mon action plastique était ainsi préservé : mon investigation de la forme poursuivait le chemin de la contemplation active. Et, sur le plan de la culture plastique, j'élargissais mon champ avec l'étude des photographes et de leurs œuvres, tout en restant dans la ligne de mon sensible de plasticien.

Il faut le noter, la multidisciplinarité que j'ai vécue est à peu près l'inverse de l'interdisciplinarité qui est en vigueur aujourd'hui dans les arts visuels. Dans ce sens que j'ai étudié et pratiqué un certain nombre de médiums, mais je les ai utilisés

---

<sup>31</sup> Le champ de l'imagerie commerciale est très large.

<sup>32</sup> Je ne devais passer mes examens de photographe «complet» à Vevey qu'en 1977, afin de pouvoir enseigner la photographie.

*successivement*, dans la perspective du Bauhaus et aussi de Greenberg, qui veut que l'on identifie puis que l'on exploite les spécificités de chaque médium<sup>33</sup> :

Ce qu'il fallait manifester et rendre explicite, c'est que non seulement les arts en général, mais chaque art en particulier, avaient d'unique et d'irréductible. [...] Il apparut vite que le domaine propre et unique de chaque art coïncidait avec tout ce que la nature de ce médium avait d'unique. (Greenberg, 1974).

Néanmoins, un mélange, une hybridation, s'effectuent *au sein du sensible de l'opérateur* sans être d'emblée perceptibles par les récepteurs. Le mélange est certainement moins visible qu'une mixité telle qu'elle est pratiquée, par exemple, par Arnulf Rainer<sup>34</sup> qui peint directement sur des photographies, mais la discrétion d'une hybridation ne doit pas nous cacher son importance. Ainsi, Doisneau parle de son maître, un sculpteur-photographe : «Vigneau avait un sens de la lumière très sûr, comme un sculpteur peut l'avoir, parce qu'il sait comment fonctionnent les volumes [...]. Ses éclairages étaient parfois célestes, je veux dire que ce n'étaient pas de petits éclairages avec des touches de lumière gadgets, c'était quelque chose de très ample [...]» (Chevrier, 1983)

#### 1.4 L'enseignement de la photographie

Tout un pan de ma vie de photographe a été occupé, et surtout préoccupé, par l'élaboration d'une pédagogie de la photographie, basée sur une phénoménologie. J'ai été travaillé par le désir de clarifier, de décaper la photographie des couches «doxiques» qui l'enveloppent et en brouillent la compréhension depuis sa naissance, à commencer par les réflexions des inventeurs eux-mêmes, qui, enthousiasmés par le nouveau procédé (on le serait à moins) ont nié ce que je nomme l'«action du photographe». Par exemple, la maison de Fox-Talbot, qui se dessine «elle-même» au fond de la chambre noire, cité par Brunet : «Talbot aime à mettre en relief l'exclusion de tout principe opératoire [...] suggérant comment des paysages se peignent eux-mêmes : "Et je crois que ce bâtiment est le premier qui ait jamais été connu *pour avoir*

---

<sup>33</sup> Sur la question de la spécificité de chaque médium, voir aussi Giacometti (1990, p. 248).

<sup>34</sup> Arnulf Rainer, peintre autrichien né en 1929.

*dessiné sa propre image.*"<sup>35</sup>. Ailleurs encore : "Ceci, je crois, est le premier exemple connu d'une maison ayant peint son propre portrait."» (2000, p.136). Je pose alors, sans me lasser, la question suivante : *qui* a positionné cette chambre optique par rapport à son référent ? L'euphorie et l'émerveillement des débuts ont souvent occulté une réflexion plus objective des divers éléments entrant en jeu dans l'élaboration d'une prise de vue.

L'édification de ce corpus pédagogique, poursuivi pendant vingt-deux ans, s'est constituée en chemin d'intimité avec le phénomène photographique. La conscientisation du phénomène central de l'image optique native<sup>36</sup> – par l'élaboration de démonstrations, de leur affinement, de leur répétition au fil des années – a confirmé, complété et approfondi mes prémisses de base.

Pourtant, l'importance de l'enseignement de la photographie dans ma trajectoire ne m'est apparue que relativement récemment, lorsque j'ai quitté l'enseignement pour commencer à réfléchir sur la présente recherche. J'ai alors pris conscience que la valeur effective de ce corpus pouvait constituer la base d'une réflexion sur ce médium. Une réflexion de plus sur la photographie, pourrait-on m'objecter. Peut-être, mais si je me place dans la perspective et surtout dans l'exigence d'un ancrage théorie-pratique, les recherches ne me semblent pas très abondantes. Je pense en particulier à l'image optique native, qui fera l'objet de la section suivante, et dont il n'existe, à ma connaissance, aucune description faite dans la perspective sensorielle qui est la mienne.

#### 1.4.1 Ma méthode en pédagogie de la photographie, trois éléments

Dans le contexte qui fut le mien, j'ai pu identifier trois éléments entrant dans le jeu pédagogique : les besoins des étudiants et mon désir d'enseignant, ces deux premiers

---

<sup>35</sup> Talbot, *Some Account*, in Newhall, *Essays and Images*, p. 28 (Référence donnée par Brunet, Op. cité).

<sup>36</sup> La chambre optique et son corollaire, l'image optique native, seront examinés en détail dans la section suivante.

éléments étant subordonnés aux possibles de la matière enseignée : que peut la photographie ?

Ma clientèle était composée de deux populations distinctes : l'une formée d'étudiants de l'École Supérieure des Arts Appliqués, désireux d'utiliser la photographie en tant qu'outil documentaire (des architectes, des céramistes, des bijoutiers et des designers) ; l'autre, formée d'étudiants se préparant au concours d'admission de l'École Supérieure des Arts Visuels (l'ex-École des Beaux-Arts), désireux d'aborder la photographie en tant que moyen d'expression plastique.

J'ai recherché des manuels d'enseignement de la photographie portant sur la phénoménologie du procédé (je pense, par exemple, à une approche de la photographie qui aurait pu se situer dans un registre voisin du *Traité des couleurs* (1810-1973) de Goethe, mais sans succès. Si bien que j'ai été contraint de créer de toutes pièces un enseignement que je souhaitais plutôt sensible que théorique. Je voulais avant toute autre chose transmettre à mes étudiants la sensation de cette «folie» qu'est l'image offerte par la lentille convergente et dont on parle pourtant si peu (ce qui est un euphémisme, car je n'ai jamais rien trouvé sur cette question). Je précise que le développement de ce sensible phénoménologique ne m'empêchait pas de rester intraitable sur l'obligation pour mes étudiants de se constituer un socle technologique opérationnel et sûr. Un regard sur ma méthode pédagogique devrait amener un éclairage intéressant sur ma façon d'aborder la présente recherche. Quelles ont été mes principales options pédagogiques ?

- Faire table rase de tout le flou qui encombre (ou encombrait) l'apprentissage de la photographie, retrouver un état d'innocence face à l'image optique fixe enregistrée
- Reconstruire le procédé pas à pas, en remontant toujours le plus en amont possible dans les phénomènes à expliciter
- Débusquer les mixtes, puis expliciter et expérimenter chaque élément une fois qu'il a été «désintriqué»

Faire table rase, c'est tenter d'oublier tout ce que l'on sait ou l'on croit savoir sur tel ou tel médium, en l'occurrence, sur la photographie, c'est faire le vide en soi afin que puissent s'y installer de nouvelles propositions, sans qu'elles doivent entrer en concurrence avec du matériel mental déjà usé. C'est donc permettre à ces nouvelles connaissances sensibles de se déployer librement, sur un territoire vierge.

À partir de ce grand coup de balai, dans ce silence tout neuf, je m'appliquais à montrer un à un (ce qui est déjà «défaire des mixtes», comme on le verra ci-dessous) les phénomènes entrant en jeu dans l'acte photographique. Je conduisais mes démonstrations au moyen d'un banc optique que j'avais conçu, réalisé et dédié à cet usage pédagogique. Il s'agissait d'une très grosse chambre de prise de vue, entièrement démontable, que je reconstruisais sous les yeux de mes étudiants, et dont la fonction de chaque élément était rendue explicite par sa taille et par son ordre d'entrée en scène.

J'ai voulu «débusquer des mixtes». J'entends par là qu'il est important d'identifier des éléments qui se sont mélangés par la fatigue de l'usage – ou par simple ignorance – au point que l'on ne voit plus qu'un seul composé, monolithique ; débusquer un mixte, c'est identifier puis délier un composé. Par exemple, la machine de vision n'est pas obligatoirement la machine d'enregistrement, l'instantané n'est pas constitutif à la photographie, le cadrage n'est pas le point de vue, l'œil humain n'est pas similaire à la chambre optique. Je développerai ici, à titre d'exemple, les deux derniers points : d'abord, le cadrage et le point de vue. Ces deux actions du photographe sont régulièrement mélangées, parce que confondues. Or, il s'agit de deux actions complètement distinctes : le cadrage s'effectue une fois le point de vue trouvé, en déplaçant seulement l'appareil afin de choisir la portion du référent qui, précisément, va entrer dans le cadre ; alors que la recherche du point de vue engage le corps de l'opérateur, et surtout ses jambes, ce qui me fait nommer cette action «la danse du photographe»<sup>37</sup>. Cette action, qui constitue probablement le pouvoir le plus important

---

<sup>37</sup> La danse du photographe. J'ai vu avec intérêt que Rouillé employait une expression voisine en parlant du corps du photographe : «[engagé dans] une danse rituelle dont tous les mouvements (rapprochements, éloignements, genoux au sol, déplacements latéraux, etc.) produisent des effets esthétiques directs.» (2005. p. 299)

de l'opérateur photographe, consiste à se *déplacer* par rapport à un référent, ou à un ensemble de référents, afin de les organiser entre eux, de hiérarchiser les différents plans qui s'étagent en profondeur, de délier les différents éléments de la future image, en évitant – par exemple – les coïncidences fâcheuses, ce qu'un simple cadrage est incapable de faire. Un *recadrage* peut s'effectuer à l'agrandissement (ou aujourd'hui, dans un logiciel de traitement d'image) ; par contre, un autre point de vue est impossible à réaliser à partir d'une image déjà enregistrée, les dés ont été jetés au moment même de la prise de vue.

Un deuxième exemple de mixte à défaire a pour objet la confusion, entretenue par bon nombre de traités de photographie, sur la prétendue similarité entre l'œil humain et la chambre optique. Un examen attentif nous montre au contraire une dizaine de points entrant carrément en opposition les uns avec les autres. De mon point de vue, ce sont précisément les différences, œil humain *versus* machine optique qui sont porteuses d'émerveillement, puisque nous avons cette opportunité de «regarder voir», sous-entendu : de regarder avec nos yeux de chair (mobiles, constamment en mouvement) ce que voit la machine avec son œil de verre (immobile, absolument fixe)<sup>38</sup>. Dans cette perspective de «vision en cascade», la machine est alors perçue comme une «compagne à voir» plutôt que comme un banal intermédiaire.

Défaire des mixtes, nettoyer des notions importantes, clarifier les concepts opératoires sont des opérations qui me semblent aujourd'hui plus importantes que jamais. Car il faut maintenant compter avec non seulement une complexification croissante des chambres optiques, mais aussi avec la perte de la «morphologie signifiante»: les formes d'un appareil de prise de vue n'expriment ni n'expliquent plus ses fonctions, la machine devient presque totalement opaque. Il faut compter, en plus, avec la généralisation de l'automatisation des réglages, qui creuse un fossé de plus en plus profond entre les opérateurs et les phénomènes en jeu, d'une part ; et entre les créateurs de la machine et les opérateurs, d'autre part.

---

<sup>38</sup> *Regarder voir*, j'ai décrit cette opération dans mon tout premier texte sur la photographie (1971, donné dans les Annexes), et je reprends cette idée un peu plus loin dans ce chapitre.

Comment, concrètement, mes options pédagogiques se sont-elles incarnées, puis organisées ? J'ai opté pour une tripartition, qui s'ordonnait ainsi :

- Pour commencer, je mettais l'accent sur l'apprentissage de la visualisation<sup>39</sup> (ou prévisualisation) : comment exercer un regard critique portant sur ce que voit la chambre optique (*je regarde voir*, ou : apprendre à voir, avec mes deux yeux, comment voit la machine, avec son unique œil de verre), et corrélativement, comment organiser (agencer) les divers éléments du référent projetés sur le dépoli ?
- Ensuite, venaient les démonstrations visant à expliciter le phénomène. Que dois-je mettre en évidence, montrer, décrire, pour faire comprendre les bases des phénomènes entrant en jeu dans la photographie, et ainsi en ouvrir l'accès à la compréhension sensible, non exclusivement intellectuelle ?
- Enfin, il fallait s'attaquer à l'acquisition d'une technique. Autrement dit, comment incarner ces connaissances phénoménologiques sur un plan pratique, c'est-à-dire les chiffrer, les quantifier, pour les transformer en un outil opératoire, principalement : apprendre à maîtriser le net et le flou et apprendre à maîtriser la quantité de lumière à admettre dans la chambre optique.

Reprenons ces trois éléments dans l'ordre :

Pour faire court, on pourrait dire qu'en photographie, la visualisation (ou prévisualisation) c'est s'entraîner à *voir ce que voit la chambre optique*, puis c'est prendre toutes les mesures nécessaires afin d'ordonner (ou d'«agencer», comme aimait à le dire Ansel Adams) les différents éléments qui s'inscriront sur la surface sensible. La difficulté réside dans le fait que le procédé opère des transpositions visuelles beaucoup plus importantes qu'on ne le croit généralement. Un bon

---

<sup>39</sup> Visualisation (ou prévisualisation), concept opératoire mis en évidence par Ansel Adams (1902-1984), photographe américain et pédagogue important de la photographie (Principales publications dans le registre pédagogique, regroupées sous le titre *The New Ansel Adams Photography Series : The Camera / Book 1* (1880), *The Negative / Book 2* (1981) ; *The Print / Book 3* (1983) ; *Polaroid Land Photography* (1980).

entraînement permet à l'opérateur de visualiser, à l'œil nu en observation directe devant son sujet, ce que ce sujet va devenir sur un tirage noir et blanc, par exemple. C'est une opération sensorielle et mentale assez complexe, puisqu'elle comporte un grand nombre de *transpositions*. Les principales transpositions sont : volume → plan ; vision binoculaire → vision monoculaire ; vaste angle de champ → champ relativement réduit ; couleurs → noir et blanc. Ce concept opératoire de la visualisation a été mis au point dans les années 1930 par Ansel Adams et quelques autres photographes de son entourage. Je l'avais adapté à mon enseignement, en le simplifiant et surtout, en le systématisant.

J'ai tenté, tout au long de mon parcours d'enseignant, de remonter à la source en montrant les phénomènes pour tenter de court-circuiter les lieux communs, de nettoyer les notions, et les extraire du conformisme ambiant. C'est précisément l'opération que préconise Deleuze dans *Francis Bacon, Logique de la sensation : extraction et isolation*. Dans le contexte de l'ouvrage de Deleuze, il s'agit de sortir de la «figuration-narration», alors qu'ici, il s'agit de sortir de l'usure et de la fatigue des lieux communs. Je le mentionne puisque cette façon d'opérer en pédagogie allait être reprise dans mon projet de portrait.

On le sait, on ne peut apprendre et mémoriser qu'à partir d'une émotion. Comme j'en éprouvais une forte et persistante vis-à-vis des phénomènes entrant en jeu dans la fabrication d'une photographie, mon fil conducteur fut de tenter de transmettre cette émotion, peu importe l'orientation du cours, pratique ou d'expression. Tous mes cours commençaient donc par des démonstrations faites sur le banc optique décrit plus haut. Cette entrée en matière avait le pouvoir de couper net l'aspect immédiatement utile de la photographie pour faire découvrir son être, sa poésie propre.

Puis il fallait bien redescendre dans le monde pratique pour entrer cette fois-ci dans une poésie, c'est-à-dire un faire, c'est-à-dire une technique. C'est alors que les flux se polarisaient. Le cours à vocation documentaire tablait sur la griserie qui peut naître lorsque l'opérateur ressent que son outil le conduit à des réalisations espérées, voire même – et c'est là un des pouvoirs de la photographie documentaire bien comprise – des images *plus explicites et lisibles que le référent lui-même*, observé directement.

Tandis que le cours à vocation artistique se poursuivait sur la voie des découvertes sensibles, à partir des données phénoménologiques. Je différais le moment d'aborder la prise de vue afin de renforcer la conscience sensible du noircissement, en passant par les banlieues de la photographie que sont le cliché-verre et le photogramme. Pour arriver enfin à aborder la problématique de la prise de vue, par des prises assez libres, mais d'une qualité se démarquant nettement d'une production approximative de type amateur.

#### 1.4.2 Confirmations et découvertes, les apports de mes étudiants

Parmi les découvertes que j'ai faites dans mon activité d'enseignant – par le truchement de mes étudiants – j'en ai choisi deux, qui vont nous intéresser dans le cadre de la présente recherche. D'abord, ce que je nomme, en photographie, le pouvoir (ou l'action) de l'opérateur, qui est souvent nié, et aussi, étonnamment, par certains opérateurs eux-mêmes. Or il se trouve que ce pouvoir m'a été confirmé par les travaux de mes étudiants, confirmation qui s'est répétée sur un grand nombre d'années<sup>40</sup>. Ensuite, la découverte chez mes interlocuteurs de la peur du technique, et plus précisément, de la peur de la machine, peur dont je n'avais pas pleine conscience moi-même.

Nous verrons plus en détail dans la deuxième partie de ces Prolégomènes que si le photographe dispose de moyens d'action plus discrets que ceux des plasticiens utilisant la trace manuelle, ces moyens – ou pouvoirs – n'en sont pas moins réels et efficaces. Précisément, parmi mes découvertes d'enseignant de la photographie, celle qui m'a le plus frappé fut l'*extrême diversité* des résultats obtenus, étant entendu que chacun opérait avec un matériel standard, des processus de travail normalisés, et souvent les *mêmes sujets*. Ma surprise se renouvelait de semestre en semestre. Deux éléments supplémentaires renforcent encore la validité du constat : premièrement, le matériel de prise de vue (en prêt) circulait, c'est-à-dire que tel ou tel étudiant pouvait

---

<sup>40</sup> 22 ans.

très bien tomber sur du matériel moins performant (par exemple, un objectif légèrement endommagé) ou inversement (par exemple, un objectif particulièrement performant), à tour de rôle et de manière totalement aléatoire ; deuxièmement, les référents (les sujets) étaient souvent identiques. Je pense par exemple au premier exercice, qui consistait à décrire une portion de rue, dans tous ses aspects plastiques. Comme je n'avais pas autant de sujets que d'étudiants, telle rue était traitée par deux ou trois étudiants durant le même semestre, puis à nouveau, par deux ou trois autres étudiants d'une nouvelle volée. Si bien que tous ces facteurs se permutant entre eux : étudiants, matériel, sujets, météo, lorsque, au bout de quelques mois, le même étudiant obtenait régulièrement de bons résultats, ces résultats ne pouvaient en aucun cas être imputés ni au hasard, ni au matériel, ni au sujet, ni à la météo, mais bien à l'action de l'opérateur. J'ai gardé un souvenir lumineux de certains travaux, qui dépassaient – et c'est une des joies de l'enseignement – ce que j'aurais pu moi-même obtenir, dans des conditions égales.

C'est lors des jugements de travaux, lorsque tous les agrandissements, de même format, placés dans des passe-partout standards (aucune fantaisie n'était tolérée), étaient accrochés côte à côte, que des *lignes personnelles* se dessinaient le plus souvent de manière évidente. On peut parler ici véritablement de *style*. Ce qui m'a confirmé que le pouvoir du photographe, même s'il semble *a priori* limité – du point de vue d'une observation superficielle – est une réalité à prendre en compte<sup>41</sup>.

Le mot «peur», que j'emploie pour décrire l'affect ressenti par les utilisateurs novices de la machine photographique, puis, plus loin dans cette recherche, pour caractériser l'émotion ou de la gêne ressentie par les personnes posant en face de la chambre optique, oscille entre les deux sens proposés par *Le Petit Robert* (CD 2007) : «La peur. 1. Le sens fort : Phénomène psychologique à caractère affectif marqué, qui accompagne la prise de conscience d'un danger réel ou imaginé, d'une menace ; et :

---

<sup>41</sup> Ce fait m'a suffisamment frappé et troublé pour me conduire à établir – en plus des critères expressifs – une liste, située sur le versant technologique, des *choix* et *décisions* qui interviennent tout au long du processus de fabrication d'une image, afin que mes étudiants puissent au besoin prendre conscience de leurs manques. J'en étais arrivé à une vingtaine de points.

2. Le sens affaibli : "La peur de" (suivi d'un nom ou de l'inf.) Souci, désir d'éviter une chose considérée comme désagréable.»

Parallèlement à un apprentissage visuel, j'avais pris d'emblée le parti d'offrir à mes étudiants un socle technique sûr et efficace, puisque selon moi, c'est à ce prix que l'outil peut soutenir les exigences d'expression. Ce qui m'a valu de devoir faire face à ce que j'ai nommé plus haut *la peur* du technique, et corrélativement, *la peur de la machine*. Si bien que j'ai été contraint d'adopter des stratégies de séduction et d'utiliser tout mon enthousiasme pour amener – souvent avec succès – mes étudiants à aborder la technologie photographique de front, afin de s'en faire une alliée plutôt qu'une ennemie. La découverte chez mes étudiants de la peur du technique, que personnellement je n'avais pas éprouvée – on a vu précédemment pourquoi – a mis en évidence pour moi le délicat problème de l'équilibre sensible-technique, et l'a posé tant pour mon travail personnel de photographe que dans mes options pédagogiques. Je dois reconnaître aujourd'hui que, dans le début de cette expérience pédagogique, je n'ai pas toujours été conscient de la force négative que constituait le technique, non seulement pour les étudiants, mais aussi pour moi. Dans mon expérience personnelle, c'est lorsque j'ai découvert le tournage vidéo et son ivresse, avec l'apparition des petites caméras de qualité, très automatisées, que je me suis rendu compte à quel point les couches de contraintes (je pense particulièrement à la prise de vue d'objets en imagerie argentique de grand format) pouvaient abîmer, voire occulter le sensible, et ainsi, saboter la spontanéité et le pur plaisir de faire.

Dans le domaine de l'enseignement, c'est à une étudiante que je dois de m'avoir dessillé les yeux quant à *l'encombrement du technique* dans le processus global de la création photographique. On l'a vu, mes cours commençaient par l'étude de la visualisation. Or, ce point était abordé en début de cours, mais en corrélation avec l'acquisition d'un bagage succinct, destiné à surmonter les tout premiers obstacles techniques. Ce qui revient à dire qu'une grande partie de l'énergie du débutant était détournée de la visualisation pure, occupé qu'il était à porter son attention sur quelques réglages d'ordre technique. C'est alors que cette étudiante, après avoir fait une première fois le travail selon mes indications, l'a refait, mais en utilisant tous les automatismes disponibles sur son appareil personnel. Elle m'a montré son travail, puis

raconté ensuite le plaisir qu'elle avait éprouvé à *voir* (avec l'intensité que confère la *machine à voir* que constitue un appareil de prise de vue), parce que libérée des contraintes techniques, d'autant plus pesantes qu'elles étaient toutes fraîches, donc pas encore *métabolisées*. J'ai donc décidé que cette première bobine serait dorénavant exécutée au moyen de consignes purement visuelles, et que l'on confierait la partie technique aux automatismes des appareils, en acceptant les inévitables bavures et approximations générées par cette manière de faire. Allant plus loin encore, j'ai radicalement supprimé toutes les opérations de laboratoire, en utilisant du film Polaroid diapositif 35 mm noir et blanc. De sorte que les étudiants, en revenant de mission, développaient leur film en 60 secondes dans un petit processeur à manivelle – sans aucune connaissance préalable – puis les projections critiques pouvaient immédiatement commencer. Le succès de cette «suspension du technique» a été remarquable, colorant toute la suite du cours par cette première impulsion purement visuelle, et me permettant même d'implanter beaucoup plus aisément – sur ce territoire déjà sécurisé et attrayant – un bagage technique opérationnel.

Dans le chapitre suivant, et après une introduction concernant la nature de l'image en soi, nous allons «entrer en photographie», c'est-à-dire examiner ce médium par le dedans, dans le but de tenter ce que je nomme une «transfusion» entre poétique et esthétique, autrement dit, tenter d'établir une communication, d'ouvrir un chemin entre le «sensible connaissant» de l'opérateur et le potentiel sensible de la réception.

## CHAPITRE II

### UNE RÉFLEXION EN PHOTOGRAPHIE EN PRISE DIRECTE SUR SON INSTRUMENT : LA CHAMBRE OPTIQUE

Ma question est maintenant la suivante : que peut-on donner à voir – dans une image – qui ne se livre pas à la vision physiologique directe ? Autrement dit, pourquoi regarder une œuvre plutôt que directement son référent ? Question plus délicate encore lorsqu'il s'agit d'une image photographique. Mais avant de parler photographie, voyons d'abord en quoi consiste une image, en général.

#### 2.1 Une approche de l'image en soi

Tisseron<sup>42</sup> donne dans *La médiologie de A à Z* une définition de l'image à la fois sensible et large, et qui résume bien ce que ce psychiatre épris des images expose dans les différents ouvrages qu'il leur a consacrés :

Classiquement, les images se divisent entre «psychiques» et «matérielles». En fait, toutes les images sont des moyens de transport. Une voiture ou un train peuvent être utilisés de cinq façons différentes : pour aller plus vite d'un point à un autre ; pour explorer une région ; pour flâner ; pour le frisson de la vitesse ; ou enfin pour le plaisir d'être emmené avec d'autres. C'est la même chose pour les images. L'image, qui est un moyen de transport, donne accès à un territoire à

---

<sup>42</sup> Serge Tisseron, psychiatre et psychanalyste français contemporain, docteur en psychologie, directeur de recherche à Paris X - Nanterre. Il s'est penché sur les motivations souterraines et souvent inconscientes de l'action de photographier. Il présente – de mon point de vue d'opérateur – deux qualités majeures : sa qualité de psychiatre, qui en fait un homme de terrain, capable de vérifier ses théories par sa pratique, et aussi sa passion pour l'image, principalement l'image photographique, qu'il aime, regarde et analyse avec une acuité, une intelligence et une pertinence que seule la sympathie permet.

explorer qui ne peut l'être qu'au prix d'une série de transformations, à la fois de l'image-territoire et de soi. Toute image est alors appelée à constituer un lien, à la fois de soi à soi et avec les autres, entre corps et mot. [...].(Tisseron *in* Debray, 2000)

Quant à la définition donnée par *Le Robert* (CD, 2007), elle comporte, en tête, cette approximation problématique que l'image traîne partout avec elle : (pour le sens 1) «*Reproduction* visuelle d'un objet sensible.» (c'est moi qui souligne). Ce sens semble être constitutif du mot lui-même, puisque «ce mot vient du latin *imaginem*, accusatif de *imago* "représentation, image", formé d'un radical *im-* que l'on retrouve dans *imitari* "imiter"» (*Le Robert*, encadré «image», CD, 2007). Cette idée de «reproduction» ou d'«imitation» – malheureuse, dans une perspective contemporaine de la perception de l'image – est heureusement rectifiée par certains chercheurs : «Le scientifique, pas plus que le peintre, ne peut *reproduire* ce qu'il voit. Il est dans la nécessité de le *traduire* selon des moyens d'expression déterminés par une pluralité de facteurs, tels que son public, la nature de son objet, celle de son projet et plus généralement sa culture visuelle [...]» (Panese, 2000). Pour ce qui est de l'artiste, je préciserais : la *fonction traductrice* ; soit, traduire ce que l'artiste voit, au moyen de toutes les transpositions offertes par les spécificités de son médium. Ce qui constitue une *production* et non une *reproduction*<sup>43</sup>, puisqu'en fin de compte, il y a le référent, qui reste tel qu'en lui-même, et une image, qui constitue non seulement un objet différent de son référent, mais qui est porteuse, en plus, de toutes ses qualités propres d'image. Nous y reviendrons.

Je redonne la parole à Tisseron, qui, dans son étude :

s'appuie sur les données de la clinique pour montrer qu'il existe, à côté des images qui témoignent des contenus psychiques conscients et inconscients, des images qui sont le reflet des processus psychiques eux-mêmes. [...] Il propose alors, à partir de ces données de la psychanalyse, une nouvelle herméneutique des images, valable à la fois pour les images psychiques et pour les images matérielles. (1995, 4<sup>e</sup> de couverture).

---

<sup>43</sup> Reproduction. À noter que le mot et l'idée de «reproduction» ont un sens extrêmement précis en photographie, mais seulement dans des conditions très délimitées. Nous les examinerons dans le cadre de l'image photographique.

Le but de Tisseron, est «de revisiter les bases du rapport que nous entretenons avec [les images].» (p. 11). Son grand mérite, dans la perspective de ma recherche, est de remonter en amont, c'est-à-dire non seulement par l'étude des images en général, mais aussi par l'étude des images psychiques et matérielles du tout début de la vie humaine. L'essentiel de cet ouvrage tourne autour de l'étude et de l'explicitation des trois fonctions, ou pouvoirs, ou corps de l'image : représentation (ou signification), transformation, contenance (ou enveloppement). J'y reviendrai un peu plus loin. Ensuite, parce que, dans ses nouvelles propositions, Tisseron s'attaque au pouvoir quasi hégémonique de la sémiologie dans le domaine de l'image. Il rejoint ainsi une de mes préoccupations, liées à ma perception des images, à savoir que j'ai toujours perçu que les pouvoirs de l'image sont bien plus riches que ses seules fonctions de représentation et que la sémiologie est ainsi très vite débordée par ce que je nomme «l'offre sensible» d'une image. C'était pour moi une évidence, mais je ne disposais pas de l'outillage conceptuel qui m'aurait permis de partager avec d'autres ma perception, en l'explicitant. Tisseron comble donc là une lacune, tout au moins partiellement. Sa démonstration théorique se clôt avec le chapitre 8, «Les premières traces chez l'enfant et les enjeux de l'image-objet», chapitre qui décrit admirablement bien le (triste) passage du geste pur – avec sa jubilation – à la figuration – avec son ennui. Le chapitre suivant constitue le cœur de son propos. Il propose, à la place de «pouvoirs» ou «fonctions» de l'image, d'utiliser le terme de «corps», qui présenterait l'avantage de décrire ces éléments comme ne pouvant pas se désolidariser entre eux (alors que des fonctions, elles, le peuvent) :

Un corps de *signification*, invisible mais conceptualisable, qui correspond à sa valeur de représentation, indicielle, iconique ou symbolique ;  
 Un corps de *transformation*, qui se traduit dans les pouvoirs de l'image d'unir et de désunir, et qui lance l'être ou l'imagination sur de nouvelles pistes ;  
 Un corps d'*enveloppe*, qui contient les premières expériences corporelles diffuses et les premiers objets psychiques, puis qui contribue à l'illusion de contenir son spectateur ou d'en réunir plusieurs dans un même espace psychique ou mental. (Op. cit., p.190)

Il précise, dans un autre ouvrage (1996 b) : «L'exploration des détails est la voie de la familiarisation avec l'image. Elle permet non seulement de "connaître" celle-ci avec précision, mais surtout d'y entrer et de l'habiter.» (p. 75). «Bref, une image est d'abord

un lieu qui nous contient avant d'être un ensemble éventuel de signes à déchiffrer.» (p. 76).

Dans *La voie occidentale des images et ses quiproquos* (je reviens au dernier chapitre de l'ouvrage précédent), Tisseron dit encore :

Les puissances d'une image ne dépendent pas seulement de son type et de leur utilisateur, mais aussi du rapport qu'entretient chaque culture avec elle. Or, l'Occident a privilégié, très inégalement, deux de ces fonctions au détriment de la troisième. Il a engagé la réflexion sur les images dans la voie exclusive de la représentation ; il a encouragé implicitement leurs fonctions de transformation ; et il a totalement refoulé leurs capacités de contenance. (Tisseron, 1995, p. 173)

Pour expliquer ce choix de l'Occident, Tisseron décrit «la querelle des icônes», qui a vu s'affronter les Églises d'Orient et d'Occident aux VIII<sup>e</sup> et IX<sup>e</sup> siècles sur la valeur à attribuer aux icônes : les iconoclastes contre les iconodoules (ou iconophiles). Pour faire court, les iconoclastes voyaient l'image comme un contenant de la présence et des pouvoirs de ce qu'elle représente, d'où le risque d'idolâtrie, d'où l'interdiction des images. À l'inverse, pour les iconophiles, représentés par le patriarche Nicéphore, l'image n'est qu'une représentation, qui ne contient aucun caractère divin.

La réplique philosophique à la pensée iconoclaste a engagé l'ensemble de la pensée chrétienne, et donc occidentale, dans une conception symbolique de l'image-objet. [...] L'approche développée par Nicéphore a véritablement bloqué la pensée occidentale de l'image en terme d'espace contenant. (Tisseron, 1995, p.175)

Tisseron commente une citation de Martine Joly (1994), en disant :

La grande insuffisance de cette approche [la sémiologie] est d'utiliser un instrument qui n'est pas adapté à sa cible. L'instrument pensé par Peirce concerne en effet les relations internes entre le signifiant de l'image et son référent, alors que le problème principal posé par toute image concerne la relation que son spectateur noue avec elle. (Tisseron, 1996 b, p. 95).

J'ajouterai : ce type d'«oubli» me semble corrélatif avec l'idée habituelle que l'image n'est rien en elle-même. Car l'idée même d'une relation ne peut exister qu'entre deux entités, dûment reconnues comme telles. Plus loin : «La pensée de l'image comme "signe" est globalement dangereuse et insuffisante. Dangereuse, parce qu'elle place l'image à la remorque du mot ; et insuffisante, parce qu'elle ne rend pas compte de ses spécificités propres.» (Op. cit., p. 96)

Le propos de Tisseron est de penser l'image dans son rapport aux processus psychiques, mais avec une conception distincte de celle de Freud, trop «tributaire de l'état des modèles scientifiques disponibles à son époque» : «Lorsqu'une image matérielle est élue comme support d'un processus symbolique, elle est appelée à évoquer les différents pôles du symbole psychique.» (Op. cit., p. 110). Tisseron énumère ensuite les différentes puissances d'évocation d'une image (que l'on pourrait aussi appeler les «pouvoirs» de l'image) :

- une puissance d'évocation émotive (domaine dans lequel l'image est reconnue comme beaucoup plus performante que les mots du langage)
- une puissance d'évocation motrice (une image mobilise en nous des ébauches de conduite motrice)
- une puissance somatocénesthésique (les images peuvent déclencher des réactions végétatives ou viscéro-motrices : accélération ou ralentissement des sécrétions intestinales, élévation ou baisse de la tension artérielle, nausées, vomissements, manifestations du désir sexuel, etc.)
- une puissance d'évocation verbale (nous avons envie de parler des images que nous voyons ou que nous imaginons).

Enfin, dans sa *Conclusion* :

Les nouvelles formes d'images, en nous réconciliant avec les délices de l'imagination intimiste, nous obligent à comprendre l'image non plus comme un ensemble de signes, mais comme un ensemble de relations. Un ensemble où l'équilibre des pouvoirs d'enveloppe et de transformation, dans les images, est la clé de leurs effets sur nous. Entre toute image et son spectateur se tisse un réseau d'opérations symboliques d'adhérences imaginaires qui en font un champ de forces contradictoires. Ce sont les enjeux de ces champs contradictoires que la pensée de l'image comme signe contribue à refouler. La levée de ce refoulement est plus urgente que jamais. À défaut, l'image risque de nous devenir totalement opaque ! (Op. cit., p. 127).

## 2.2 La chambre optique, outil et lieu du sensible de l'opérateur

Cette section est conçue pour être étayée par une démonstration avec du matériel en trois dimensions, ce qui sera fait lors de ma soutenance. Pourtant, puisque dans un premier temps, ce sera au seul texte et aux images de transmettre mon propos, je souhaite que ma description des opérations photographiques laisse transparaître le sensible qui m'anime, et incite mon lecteur à abandonner ses peurs du technique pour s'ouvrir à la beauté de ce processus. Dans la mesure du possible, les explications purement techniques seront présentées dans des encadrés, pour autant qu'elle ne soient pas imbriquées dans des considérations sensibles. L'exposé qui va suivre décrit uniquement le procédé noir et blanc, qui constitue, pourrait-on dire, le procédé «natif» de l'imagerie argentique prise dans son ensemble, la couleur n'étant obtenue qu'au prix de contorsions techniques assez complexes et peu intéressantes dans la perspective phénoménologique qui nous intéresse ici. Mon projet de portrait utilise exclusivement la technique du noir et blanc.

Mon intention, en insistant sur certains aspects techniques et physiques de la photographie, n'est pas d'enseigner à mon lecteur la technique de la prise de vue, ni de lui livrer une compréhension totale des phénomènes entrant en jeu dans l'acte photographique. Je souhaite seulement lui faire connaître le dedans de la chambre optique, qui contient un lieu-clef important de ma poïétique. Je postule que pour faire exister la photographie, *aujourd'hui, et en tant que telle*, c'est au praticien qu'il incombe de tenter ce que j'ai appelé une «transfusion» entre poïétique et esthétique, dans le but de tenter de communiquer à mon récepteur ma sensation-émotion d'opérateur. Je souhaite ainsi combler ce qui m'apparaît aujourd'hui comme une lacune, à savoir le manque d'*une connaissance sensible de l'intimité de la phénoménologie* de la photographie. Je pense qu'une telle connaissance constitue une voie privilégiée, qui pourrait permettre à une esthétique *propre à la photographie*<sup>44</sup> de poursuivre son

---

<sup>44</sup> C'est-à-dire une esthétique débarrassée des *idées* qui peuvent perturber la perception phénoménologique, comme les idées offertes par la sémiotique, l'histoire de l'art, la sociologie de l'art, etc. toutes disciplines précieuses et passionnantes en elles-mêmes mais qui devraient, dans cette opération de perception phénoménologique, être

développement «naturel», en libérant mieux ainsi la puissance dont ce médium est capable.

Disons d'emblée que cette technicité de la photographie est l'une des grandes inconnues de son histoire, singulièrement en France ; cela d'autant plus que le processus d'invention de la photographie a été fréquemment rabattu sur l'archétype anthropologique d'une image naturelle, c'est-à-dire a-technique [...] (Brunet, 2000, p. 19)

Je me demande si Brecht, avec sa théorie de la distanciation – dans laquelle il s'oppose à l'identification de l'acteur à son personnage – ne tentait pas une opération voisine, en répétant à ses spectateurs : «Attention, vous êtes au théâtre et non immergés dans la "réalité"». J'aimerais dire à mon tour aux récepteurs de la photographie : «Prenez garde, vous êtes en photographie ; une image photographique est une *autre réalité* que son référent, même si il existe des liens entre lui et son image».

### 2.2.1 L'image optique native, définition

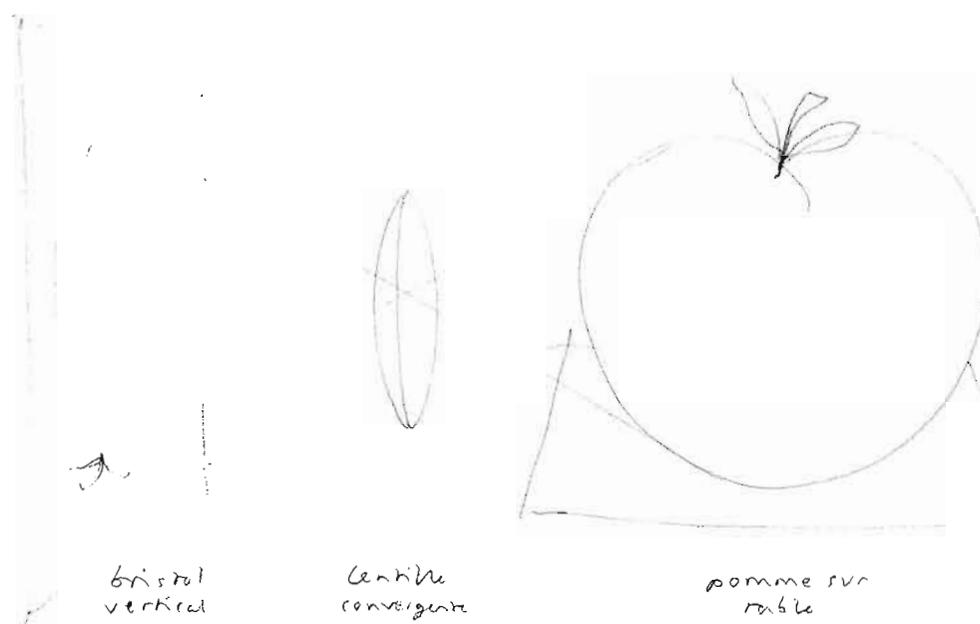


Image 2.1 La lentille convergente génère une image en organisant les photons qui la traversent ; elle opère ainsi une métamorphose spectaculaire : le passage du *volume* au *plan*.

Avant d'aborder la chambre optique, voyons ce que peut une simple lentille convergente.

#### La lentille convergente

Une image optique est l'image d'un objet (un objet qui peut être en deux<sup>45</sup> ou en trois dimensions) formée par une lentille convergente, la lentille se trouvant entre l'objet et l'image. L'image se forme ordinairement sur une surface plane. Pour simplifier, on peut

<sup>45</sup> La photographie d'un document plan constitue un cas particulier, le seul d'ailleurs qui puisse se nommer «reproduction», puisqu'il n'y a pas métamorphose du volume au plan, donc pas d'interprétation perspective. La suite de l'exposé ne tiendra pas compte de ce cas particulier, pour se consacrer uniquement à des référents en trois dimensions.

décrire la lentille convergente comme étant un volume fait de verre optique, issu de l'intersection de deux sphères. Cette lentille a la propriété, par réfraction, de former une image dite «réelle»<sup>46</sup>.

Derrière la banalité de cette définition se cache la merveille qui est au cœur de ma poïétique. Qu'un petit bloc de verre, taillé d'une certaine manière, soit capable de former des images, reste, aujourd'hui encore – pour qui a la chance de le voir, réellement et consciemment – *un évènement émerveillant*, dont la puissance est inversement proportionnelle à la banalité de ses innombrables usages<sup>47</sup>.

Encore une précision, avant d'entrer en matière. Il faut bien voir que nous sommes ici en présence d'une *réalité* physique, de la réalité de *l'application d'un phénomène* (les propriétés de la lentille convergente) et non pas d'une *convention*. Il n'existe pas à ma connaissance d'autre système qu'une chambre obscure munie d'une lentille convergente pour générer une image plane à partir d'un sujet en trois dimensions<sup>48</sup>. Ce qui n'empêche pas certains auteurs comme Damisch par exemple (1963), qui, ne pouvant classer un objet comme étant «naturel», le fait basculer dans le champ du *conventionnel*, du *codé*. Dans l'état actuel de mes connaissances, il m'apparaît tout aussi déraisonnable de déclarer qu'une image optique est une convention, que d'en dire autant à propos de la roue, par exemple. Car tout comme la roue, la lentille convergente est *l'incarnation* d'une loi physique, et comme elle, elle n'a *pas de variation fondamentale possible*. Alors qu'au contraire, *une convention peut subir un nombre illimité de variations*, selon les nécessités et les croyances du moment.

---

<sup>46</sup> En optique géométrique, on distingue une image *réelle* (capable de se *matérialiser* sur un verre dépoli par exemple, donc d'être enregistrée) par opposition à une image *virtuelle*, qui elle, ne peut être *qu'observée* directement à l'oeil.

<sup>47</sup> Des usages de photographie *appliquée*, tels que : photo-souvenir, photographie documentaire, publicitaire, narrative, etc.

<sup>48</sup> En exceptant le *sténopé*, mais qui reste une curiosité marginale de la photographie. Il s'agit d'un simple trou (d'environ 0,5 mm. de diamètre) pratiqué dans la face frontale d'une chambre obscure et qui fonctionne en tant que lentille, donnant une image sans aucune distorsion, mais légèrement floue.

## 2.2.2 La chambre optique, démonstration et considérations sensibles

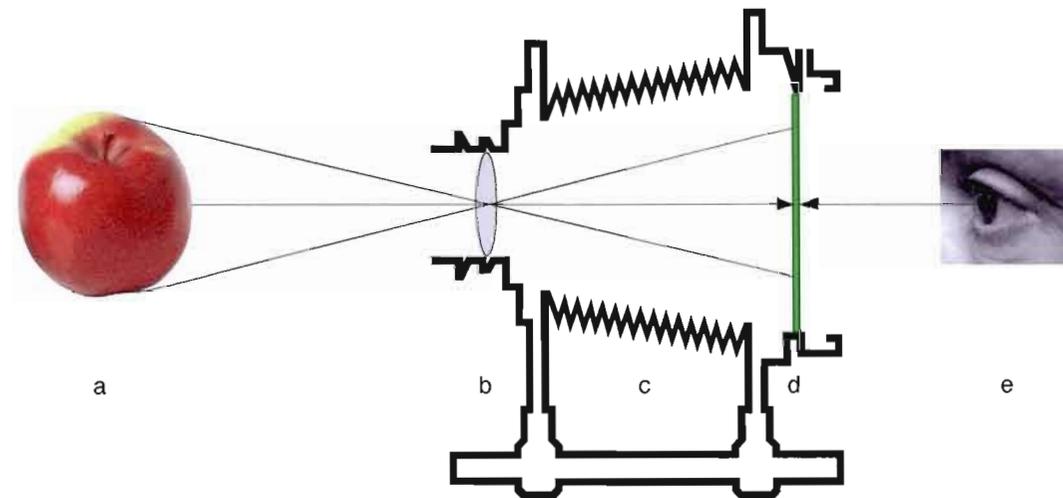


Image 2.2 La chambre optique simple.

### La chambre optique

Comment se présente une chambre optique et quels sont les éléments qui la composent ? Il s'agit d'une machine relativement simple, comportant quatre éléments essentiels<sup>49</sup> : l'objectif (b) figuré ici par une lentille simple, mais en réalité composé de plusieurs lentilles, le verre dépoli (d), le soufflet (c) qui les relie, assurant l'étanchéité à la lumière ambiante, tout en permettant d'ajuster la distance entre l'objectif et le dépoli, et enfin, le film argentique ou le capteur numérique, tous les deux amovibles, pouvant prendre exactement la place du dépoli et sur lesquels va se déposer et s'enregistrer l'empreinte lumineuse émise par le référent (a) figuré ici par une pomme.

<sup>49</sup> J'ai volontairement omis deux autres organes, afin d'alléger l'explication : l'obturateur (qui contrôle la durée d'admission de la lumière) et le diaphragme (qui contrôle la quantité de lumière admise), qui tous deux peuvent être remplacés très simplement. Le premier par un bouchon d'objectif tenu à la main, le second, par un trou découpé dans une feuille de carton noir.

### 2.2.3 Les trois fonctions de la chambre optique

Nous distinguerons dans la chambre optique *trois fonctions distinctes*, qui sont :

- Une machine à former une image
- Une machine de vision
- Une machine d'enregistrement

Les deux premières fonctions ont été utilisées dès l'invention de la lentille convergente, c'est-à-dire dès la fin du Cinquecento. La troisième fonction – l'enregistrement – a été mise au point et utilisée dès 1840, ce qui montre à l'évidence que les deux premières fonctions existent et peuvent être utilisées en totale indépendance de la troisième. La conscience et la manière d'utiliser chacune des trois fonctions peuvent beaucoup varier d'un opérateur à l'autre.



Image 2.3 Les trois fonctions de la chambre optique.

Conventions utilisées dans ce schéma :

- Les fonction délimitées par deux traits verticaux indiquent une fonction dite «automatique», «naturelle», «objective», autrement dit, une fonction dans laquelle le photographe ne peut intervenir que d'une façon *indirecte*.

- Le disque indique au contraire la sphère dans laquelle peut exister une action *directe* de l'opérateur.

Je me propose d'utiliser ces trois fonctions de la chambre optique comme balises, pour conduire une exploration destinée à nous introduire dans l'intimité phénoménologique de la photographie. Nous allons y trouver, parfois intriqués les uns dans les autres, quatre éléments, soit deux supports de l'image : le dépoli puis le film (ou le papier) photographique ; chacun des deux supports se déclinant en deux registres : le sensible et le technique.

### 2.2.3.1 Fonction 1 La machine à former l'image

Le lieu même où peut s'observer l'image formée par l'objectif s'appelle le verre dépoli. Dans la chronologie du processus photographique, c'est le tout premier support de l'image optique. Il s'agit d'une fine lame de verre ordinaire située au fond de la chambre, sur la paroi opposée à l'objectif et dont une face est dépolie, ceci afin d'offrir aux photons en provenance de l'objectif un obstacle matériel destiné à les rendre visibles. L'invisibilité de la lumière est un des paradoxes avec lesquels le photographe doit compter : tant qu'il ne rencontre pas un obstacle matériel, un photon va poursuivre sa course rectiligne absolument incognito (c'est le noir de l'espace intersidéral). Le dépoli est donc le lieu où les photons émanant du référent – après avoir traversé l'objectif – redeviennent visibles. J'ai souvent nommé le dépoli «le Saint des Saints du photographe», puisqu'il constitue le lieu même de mon émerveillement et le fondement de l'acte photographique tel que je le conçois<sup>50</sup>. Je l'ai dit précédemment, c'est la vue de cette image sur un verre dépoli qui a fait de moi un photographe, après que cette sensation se soit multipliée par une sensation antérieure, celle de la pâte photographique découverte sur un tirage. Les deux sensations ont pour point commun d'être issues d'une image optique, seul leur support est différent.

---

<sup>50</sup> Il est à noter que le verre dépoli ne peut pas être vu directement sur un appareil courant 35 mm (même de type reflex), c'est pourquoi il est si largement ignoré aujourd'hui.

Nous reviendrons au verre dépoli et à sa perception par l'opérateur, dans la section intitulée *Je «regarde voir», découverte d'une fonction haptique<sup>51</sup> de l'œil.*

### 2.2.3.2 Fonction 2 La machine à voir, une recherche du point de vue

Cette machine à former les images peut se mouvoir dans l'espace. Elle *doit* se mouvoir, mais elle ne peut pas le faire toute seule : c'est là la tâche de l'opérateur. Cette tâche, qui est aussi un pouvoir, est souvent oubliée par bon nombre de commentateurs de la photographie, à commencer par les inventeurs eux-mêmes (voir Fox-Talbot). J'avais nommé cette action du photographe, à l'intention de mes étudiants : *la danse du photographe*. C'est en grande partie par les *mouvements* qui l'animent dans la *recherche du point de vue* que le photographe *questionne plastiquement* ses sujets, et qu'il *agence* son image.

Ces mouvements peuvent se classer en deux types :

1. Les mouvements *de l'appareil* lui-même (le photographe étant immobile) : haut — bas / gauche — droite ; ces mouvements déterminent uniquement *le cadrage*.
2. Les mouvements *du photographe* avec sa chambre : haut — bas / gauche — droite, mais aussi : avant — arrière ; ce second type de mouvements détermine *les rapports des sujets entre eux*, autrement dit, ces mouvements sont des opérateurs de *l'agencement de l'image*. C'est, par exemple, le seul moyen d'éviter des coïncidences fâcheuses. À savoir – par exemple – une montagne à l'arrière-plan d'une tête, qui, par le jeu de la projection sur un même plan de tous les éléments qui s'étagent dans l'espace, pourrait être perçu comme un chapeau coiffant la tête du portraituré.

Ce dernier type de mouvement, qui s'appelle la recherche du point de vue, constitue le plus fort moyen d'action dont dispose le photographe pour élaborer son image. Car, si

---

<sup>51</sup> Haptique, vient du grec *haptain* « toucher », en allemand *haptisch*, employé d'abord par Riegl (1901), cette notion sera expliquée plus loin, p. 55.

l'on compare les différents éléments situés dans le champ couvert par l'objectif à des *mots*, les mouvements du photographe ne sont rien d'autre que la recherche d'une *syntaxe*<sup>52</sup>. Si je prends l'exemple d'une vue comportant des troncs dans une forêt, les troncs en eux-mêmes constituent un vocabulaire, une série de mots disposés en vrac. Pour en faire une phrase, il s'agit de les mettre en rapport les uns avec les autres, de régler les espaces, de choisir les éléments à mettre en évidence, d'éviter des coïncidences fâcheuses, toutes choses rendues possibles par le *déplacement* de la chambre noire et accessoirement, par le choix d'un objectif (plus ou moins grossissant). Ce qui, on en conviendra, diffère passablement de la composition telle qu'elle peut être pratiquée en peinture ou en architecture, qui elle, ne dépend aucunement d'un référent. Un grand pédagogue de la photographie comme Adams, par exemple, a décortiqué et analysé ce qui se passe dans cette sphère avec une pertinence et une acuité remarquables (Adams, 1982 a, chap. 1 et 1982 b, chap. 7 et 8).

Avant de quitter cette deuxième fonction, je voudrais encore relever un paradoxe et faire une remarque d'ordre historique. D'abord le paradoxe. Le produit final livré est une image fixe, et avec la planéité, l'*immobilité* se trouve être une des plus précieuses qualités de l'image photographique. Or, comme on vient de le voir, l'image a été sinon créée, du moins agencée, ajustée, «syntaxée» au moyen de *mouvements*. Ensuite, la remarque historique. Le poids énorme, l'encombrement et la difficulté opératoire qui affectaient le matériel utilisé par les premiers opérateurs ont conditionné pour une bonne part leur esthétique photographique. Lorsque Delacroix réfléchit sur la photographie, il ne pouvait pas imaginer que ce procédé allait devenir léger, de petit ou de moyen format, et donc extrêmement maniable. On peut l'observer facilement, les premiers commentateurs n'avaient pas conscience de la question de la recherche du point de vue, en tant qu'action et en tant que *pouvoir* du photographe, pour les raisons que je viens d'exposer. Mais il y en a une autre : l'émerveillement qui fut le leur en voyant, comme Fox-Talbot, sa maison s'inscrire «d'elle même» sur la plaque sensible.

---

<sup>52</sup> Une «syntaxe», dans le sens de : «Étude des relations entre les formes élémentaires du discours» (CD Le Petit Robert, 2007).

On voit bien que les premiers opérateurs étaient sous le charme, que la merveille était là, et qu'ils étaient à cent lieues de vouloir ajouter encore quelque chose à la folie de la toute récente invention. J'ai moi-même éprouvé cette sensation «comblante» dans mes débuts, je n'avais réellement plus de place pour d'autres considérations.

#### Une astuce : la visée reflexe

Une explication d'ordre technique est encore nécessaire ici, pour bien saisir l'énorme incidence que l'évolution du matériel a eue dans la formation d'une esthétique de la photographie. La visée réflexe a permis essentiellement de jouir du toucher visuel du verre dépoli avec un confort que n'ont jamais connu les premiers photographes, notamment en présentant une image à l'endroit et suffisamment lumineuse pour pouvoir se passer de voile noir. D'autre part, le faible encombrement et le poids réduit du matériel ont permis d'effectuer des recherches du point de vue sans devoir y engager une dépense physique démesurée.

Dans la chambre ordinaire utilisée en photographie professionnelle (dite aujourd'hui «chambre technique» ou «appareil de grand format», qui correspond *grosso modo* à celle que l'on vient d'examiner) le film ou le capteur numérique viendront prendre – par une opération de glissement – la place exacte du dépoli, ce qui présente l'inconvénient de prendre un certain temps et surtout d'occulter l'image observée par l'opérateur. Un dispositif astucieux, commercialisé dès la fin des années trente<sup>53</sup>, permet de laisser en permanence le film et le dépoli chacun dans un endroit spécifique, un miroir mobile incliné à 45° et situé juste derrière l'objectif renvoyant l'image sur le dépoli (qui lui, est horizontal, formant le plafond de la chambre). Au moment du déclenchement, ce miroir s'escamote en se rabattant contre le dépoli, laissant le faisceau de photons se projeter jusqu'au fond de la chambre, sur la surface photosensible. Dès la vue effectuée, le miroir revient dans sa position inclinée, offrant à nouveau l'image à l'opérateur. Ces appareils sont appelés «reflex mono-objectif». C'est un appareil de ce type que j'utilise

---

<sup>53</sup> Surtout sur des appareils de petit et moyen format. La visée réflexe existe aussi sur des chambres 4x5", mais elle n'a pas modifié l'esthétique de la prise de vue en grand format, vu l'encombrement du dispositif, qui reste tout de même peu mobile.

pour faire mes prises de vues de portrait. En voilà un schéma volontairement très simplifié, qui ne pourra prendre son sens qu'accompagné de la démonstration :

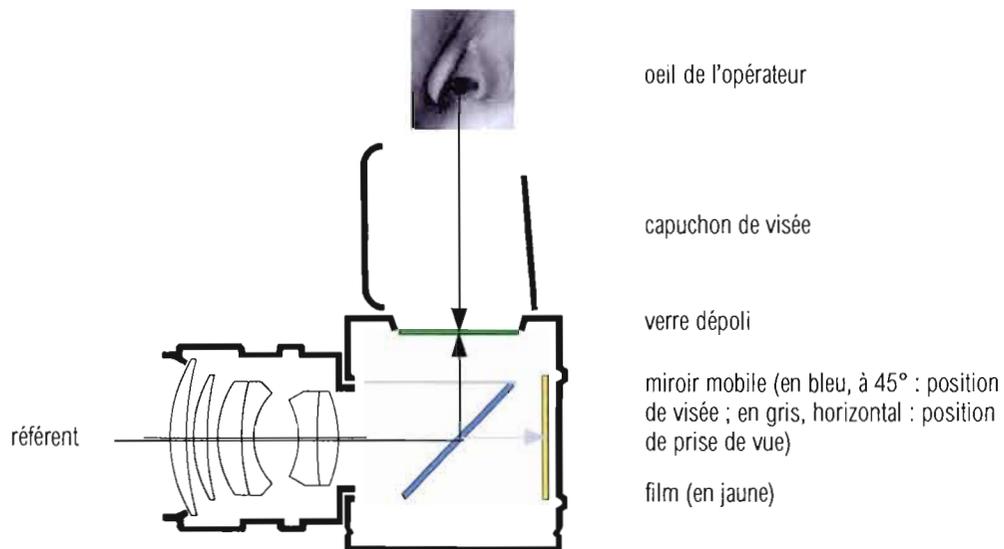


Image 2.4 Appareil de prise de vue de type reflex mono-objectif, coupe schématique.

Sur le plan de la perception, le photographe bénéficie là d'un immense privilège : la visée reflexe a fait de la chambre obscure *une machine à percevoir*<sup>54</sup>. L'opérateur, grâce au verre dépoli, *touche* du regard une *réalité sensible*, l'aspect «vivant» et immédiat qui sera décrit dans la deuxième partie par un de mes photographiés. Le succès constant, depuis son apparition un peu avant la dernière guerre, de ce type de visée, tant dans le cinéma que dans l'imagerie fixe, peut en témoigner.

Sur ce plan du «toucher de l'image», nous sommes aujourd'hui dans une phase régressive, si l'on considère les appareils grand public (dits «compacts»), qui sont

<sup>54</sup> La visée réflexe des appareils de petit et moyen format présente l'avantage, par rapport à la vision directe sur le dépoli d'une chambre de grand format, de pouvoir contempler l'image à l'endroit (dans l'appareil montré ci-dessus, l'image est à l'endroit dans le sens haut-bas, mais non dans le sens gauche-droite).

munis d'un viseur optique<sup>55</sup>, qui lui, *n'a pas de lien direct avec l'image qui se forme sur le film*<sup>56</sup>. Ils ne doivent leur succès qu'à leur prix bas ainsi qu'à leur faible poids et encombrement. Le problème d'un viseur optique, sur le plan sensoriel, est que non seulement il n'a pas de lien direct avec l'image qui se forme sur la surface sensible (sur le plan géométrique, donc du cadrage), *mais qu'il ne forme pas une image réelle avant l'arrivée des photons dans notre œil. C'est là une différence sensorielle et conceptuelle capitale*. Dans un appareil à viseur optique, qu'il soit de type argentique ou numérique, nous observons *le référent*, mais *jamais son image*<sup>57</sup>.

Il est temps maintenant d'aborder la fonction de «machine à enregistrer» les images optiques, fonction qui nous conduira, via le tirage, à la notion de «pâte photographique».

### 2.2.3.3 Fonction 3 La machine à enregistrer l'empreinte

C'est le second prodige, celui qui a émerveillé les inventeurs eux-mêmes, puis tous ceux qui ont posé leur regard sur les premières images. Il faut lire la communication d'Arago<sup>58</sup> à l'Académie des sciences pour se faire une idée de l'heureux vertige qui a saisi les contemporains de l'invention. La manière d'emballer les premiers daguerréotypes en dit long sur la vénération que l'on portait à ces images : petit écrien en cuir doublé de velours rouge sombre, avec fermoir métallique. On est loin des images de magazines foulées aux pieds dans les voitures du métro.

Avant d'aller plus loin dans l'analyse de cette troisième fonction, je voudrais faire une distinction qui est souvent omise : l'empreinte qui nous occupe présentement est une empreinte «*directe*», faite dans la chambre optique en contiguïté avec son référent. La seconde, celle qui suivra, sera exécutée hors la présence du référent, en laboratoire, à

---

<sup>55</sup> Le viseur optique (à ne pas confondre avec la *chambre* optique) est une lunette de Galilée inversée (qui est un système *divergent*, donc incapable de former une image par lui-même, sinon au fond d'une autre chambre obscure : notre œil).

<sup>56</sup> Ou sur le capteur numérique.

<sup>57</sup> On peut remarquer, par exemple, que le référent observé à l'aide d'un viseur optique est toujours net, quelque soit le réglage de la mise au point.

<sup>58</sup> Communication d'Arago à l'Académie des sciences : Paris, le 19 août 1839.

l'aide de la première empreinte, enregistrée sur le film : c'est une empreinte «*indirecte*» (par rapport au référent). L'empreinte directe (il s'agit le plus souvent d'un film négatif) celui-là même qui se trouvait dans l'appareil de prise de vue en contiguïté physique avec le référent, devient à son tour un référent pour l'empreinte indirecte (généralement le papier photosensible). Ce fait revêt, selon moi, une certaine importance lorsqu'on chemine dans une réflexion basée sur les finesses de la phénoménologie photographique. Par exemple, Barthes fait cette confusion dans les pages souvent citées de *La chambre claire* : «La photo est littéralement une émanation du référent. D'un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici ; [...] la photo de l'être disparu vient me toucher comme les rayons différés d'une étoile. Une sorte de lien ombilical relie le corps de la chose photographiée à mon regard : la lumière, quoique impalpable, est bien ici un milieu charnel, une peau que je partage avec celui ou celle qui a été photographié.» (1980, p. 126-127). Hélas, les photons qui ont provoqué le noircissement du précieux papier qu'il avait sous les yeux provenaient d'une simple ampoule électrique, celle-là même qui se trouvait dans l'agrandisseur ou la tireuse du laboratoire, et non directement de sa mère<sup>59</sup>.

J'aimerais maintenant faire un retour sur la perception de l'image optique native sur le dépoli, et examiner cette perception plus attentivement, puisqu'elle constitue pour moi le fondement de l'acte photographique.

#### 2.2.4 Je «regarde voir», découverte d'une fonction haptique de l'œil

Que se passe-t-il lorsque l'opérateur photographe scrute son verre dépoli et active sa perception de l'image optique native ? Il faut d'abord tenter de bien visualiser ce fait : les photons qui frappent le dépoli sont directement issus de l'objectif, sans *aucun relais* intermédiaire, ni processus, ni manipulation d'aucune sorte, et surtout sans l'apport d'aucune autre énergie qu'eux-mêmes. C'est dire que l'image issue d'une lentille convergente contemplée sur un verre dépoli est une «*Ur-image*»<sup>60</sup>, une image *native*

---

<sup>59</sup> La description pourrait être juste s'il s'agissait d'un daguerréotype ou d'une diapositive originale, mais fautive s'il s'agit de l'épreuve sur papier qu'il a devant lui en écrivant ce texte.

<sup>60</sup> *Ur* est un préfixe allemand qui a, *grosso modo*, le sens de «primal».

pourrait-on dire, ou *primale*, ou *crue*<sup>61</sup>, ce qui la met dans un registre radicalement différent des *simulations* opérées par le truchement de l'électronique auxquelles on est habitué aujourd'hui. C'est pourquoi il est important d'insister sur le fait que *le dépoli n'est pas un écran*<sup>62</sup> qui génère une image, mais une simple lame de verre qui ne fait que rendre visible une image qui la traverse. Le dépoli n'est donc qu'une surface d'accueil, *sans rien de spécifique*.

En regardant cette image optique native, je peux dire, *littéralement* : JE REGARDE VOIR LA MACHINE. Mes deux petites chambres noires physiologiques *regardent voir* l'unique œil de verre de la machine, et ce que je contemple là *n'est pas le référent, mais déjà son image* formée par la lentille. Ce rapport entre l'œil, *chambre noire donnée*, et la machine, *chambre noire voulue*, constitue pour moi une excitation visuelle extraordinaire. Car je peux, *de l'extérieur*, observer l'événement majeur qui se joue ici : la *métamorphose* spectaculaire opérée par la lentille convergente, *qui transforme le volume en plan*. Il est nécessaire de décrire précisément de quoi est composée cette contemplation du dépoli. Elle comporte plusieurs strates ou registres :

- Il y a d'abord le bonheur du plasticien – qui est par essence un géomètre, qui possède en lui la géométrie dans l'espace – et qui voit s'opérer sous ses yeux une métamorphose fascinante, effectuée par un «œil» situé hors de lui-même : mon œil peut *voir ce que voit* un autre œil (alors qu'il est impossible de voir ce qui se passe à l'intérieur de notre propre œil)
- Il y a ensuite *la perception même de cette surface* illuminée par les photons en provenance du référent et modulée par l'objectif, l'image optique native. C'est une sensation toujours stimulante, que l'opérateur est seul à percevoir, mais dont il peut espérer offrir un équivalent à ses récepteurs par le

---

<sup>61</sup> Lorsque l'astronome expose sa plaque sous un ciel étoilé, les photons qui frappent sa surface sensible sont *réellement* les photons issus de l'étoile photographiée, ils finissent leur course dans la chambre optique après avoir franchis des distances faramineuses. Il s'agit là, pour moi, de *l'apothéose de la trace*.

<sup>62</sup> Par exemple, les écrans d'appareil de prise de vue numérique, d'ordinateur ou de téléviseur, offrent tous des images *reconstruites* à l'aide d'une *autre énergie*, l'électricité. Les images produites n'ont aucun lien direct avec leur référent.

truchement d'un autre support : le tirage sur papier (qui est l'enregistrement de l'image visualisée sur le dépoli, via le film). Il faut mentionner que la sensation décrite ici peut se mélanger, en tant qu'intérêt, à celui porté au référent, mais qu'elle est *déjà* une autre chose : sa projection lumineuse sur un support plan, le verre dépoli.

- Nous le verrons plus loin avec les analyses très sensibles de Tisseron, l'image optique, en plus d'effectuer la transposition volume – plan, parvient à *matérialiser l'espace* qui sépare les différents sujets réunis dans une même image, espace que Tisseron nomme la «colle» du monde. L'opérateur attentif perçoit cette «matière liante» sur son dépoli : il n'est plus en présence d'un ou de plusieurs sujets devant un fond, mais en présence de *l'unité* d'une *image*.
- Enfin, cette «mise à plat» de plusieurs sujets et de leur fond entre dans une forte résonance, pour moi, avec une notion mise en évidence par Riegl, puis reprise par Worringer, Maldiney et Deleuze : *le «regard haptique»*.

Mais avant d'aborder cette notion du «regard haptique», j'aimerais relever deux choses. D'abord, le fait que cette transposition volume – plan est difficile à réaliser par l'esprit, ce qui explique l'engouement éprouvé pour la chambre optique par les graveurs, les dessinateurs et les peintres, qui l'ont utilisée couramment dès le XVI<sup>e</sup> siècle<sup>63</sup>.

Autre chose, qui concerne aussi le dessin. La confusion qui fait que l'on croit regarder le référent alors que l'on contemple déjà son *image* peut se «débrancher» ou se désactiver d'une façon à peu près similaire à celle qui s'opère dans l'apprentissage du dessin d'observation. En effet, dans les premiers temps, on dessine non ce que l'on *voit*, mais ce que l'on *croit* (c'est la fameuse différence entre les deux hémisphères du cerveau<sup>64</sup>). C'est dire que lorsqu'il dessine une bouteille, par exemple, le débutant va

---

<sup>63</sup> Lorsque j'étais étudiant, l'histoire de l'art restait très discrète sur cet usage de la chambre optique. Pourtant – et je l'ai expérimenté moi-même – un dessin fait à même le dépoli n'est pas encore un chef-d'œuvre. Je veux dire par là que ce mode de procéder ne modifiait en rien le talent de l'opérateur, ni dans le sens d'un accroissement, ni dans le sens d'une diminution.

<sup>64</sup> Voir Edwards (1982).

dessiner un goulot beaucoup trop gros, parce que c'est de là que sort le liquide, c'est donc là que réside l'intérêt que l'on porte généralement à cet objet. Il s'agira d'apprendre, par des exercices répétés, à «écouter» son œil plutôt que son cerveau. Quitte, par la suite, à réapprendre à écouter son sentiment plutôt que son œil, et à fortifier le geste non imitatif. Pour revenir à la photographie, j'ai toujours pensé que l'on devient pleinement photographe, au sens où je l'entends, à partir du moment où l'on perçoit avec une claire conscience la réalité de l'image optique, telle que je viens de la décrire.

#### 2.2.4.1 Un sens haptique de la vue

Examinons maintenant la notion de *regard haptique* et voyons comment les intuitions des historiens d'art et des philosophes peuvent rencontrer la perception de l'opérateur photographe. Cette notion a été formulée d'abord par Riegl dans *Spätromische Kunstindustrie* (2000) à propos de l'art égyptien. Cet ouvrage n'étant pas traduit, je donne la parole à Deleuze :

Riegl l'a ainsi défini [le bas-relief égyptien] : 1/ Le bas-relief opère la connexion la plus rigoureuse de l'œil et de la main, parce qu'il a pour élément *la surface plane* ; celle-ci permet à l'œil de procéder comme le toucher, bien plus, elle lui confère, elle lui ordonne une fonction tactile, ou plutôt *haptique* ; elle assure donc, dans la «volonté d'art» égyptienne, la réunion des deux sens, le toucher et la vue<sup>65</sup>, comme le sol et l'horizon — 2/ C'est une vue frontale et rapprochée, qui prend cette fonction haptique, puisque la forme et le fond sont sur *ce même plan* de la surface, également proches l'un à l'autre et à nous-mêmes — 3/ Ce qui sépare et unit à la fois la forme et le fond, c'est le contour, comme leur limite commune<sup>66</sup>. (Deleuze, 1981 a, p. 79).

Ce que Riegl dit là, à travers Deleuze dans son point 2, décrit très précisément ce qui se passe sur le dépoli : «C'est une vue frontale et rapprochée, qui prend cette fonction haptique, puisque la forme et le fond sont sur *ce même plan* de la surface, également proches l'un à l'autre et à nous-mêmes», c'est-à-dire dans la proximité immédiate de

---

<sup>65</sup> Maldiney (1973, p. 197) précise : «Fond et motif ne sont pas les deux termes mais le moment duel d'une perception une.»

<sup>66</sup> Suivent encore trois autres points à propos du bas-relief égyptien, mais qui concernent moins directement l'image optique.

l'opérateur. Puis, lorsque l'image optique sera enregistrée sur un film et enfin tirée sur papier, elle sera à nouveau contemplée par son récepteur dans une immédiate proximité.

À part celui de Riegl, Deleuze cite deux autres ouvrages qu'il estime importants concernant cette problématique du «toucher visuel» : Worringer, *Abstraction et Einfühlung* (1978, traduction) et Maldiney, *Regard, parole, espace* (1973). Curieusement, aucun de ces quatre auteurs n'a fait le rapprochement entre *le sens haptique de la vue et l'image optique de la photographie*. Alors même que le plus âgé d'entre eux, Riegl, est né dix-neuf ans après l'invention de la photographie, donc dans l'effervescence provoquée par le nouveau médium.

Dans un cours sur la peinture (1981 b), Deleuze se pose la question : «Est-ce qu'il y a un œil haptique en dehors de la peinture ?» ; puis il émet l'hypothèse d'un «troisième œil, l'œil égyptien, haptique», mais qui serait situé dans le système nerveux du peintre. Or, ce troisième œil, cet œil haptique, est – de mon point de vue – complètement incarné par la lentille convergente de la chambre optique, nous offrant une image pouvant être «touchée» à bout portant par notre regard. Je n'entrerai pas dans la voie ouverte par Deleuze, «[qui néglige] provisoirement les critères proposés par Riegl (puis par Worringer, et aujourd'hui par Henri Maldiney) pour prendre un peu de risque nous-mêmes, et nous servir librement de ces notions.» (Deleuze, 1980, p. 614-615) Car les considérations de Deleuze, qui opposent les espaces lisses (l'espace haptique) à l'espace strié (concernant l'espace optique), nous conduiraient trop loin de mon propos. De même, je laisse de côté sa description des autres espaces : l'espace tactile-optique des Grecs, l'espace optique pur de l'art byzantin, enfin le tactile de l'art gothique, et qui sont, en plus, d'un accès assez difficile.

Il est nécessaire, pourtant – et afin d'éviter toute confusion – de relever un problème de vocabulaire. Riegl, et à sa suite Deleuze, opposent *haptique* et *optique*, alors qu'au contraire, je les lie, puisque pour moi c'est l'optique (de la chambre) qui permet l'haptique (de l'œil). Et que c'est précisément ce lien qui intéresse la sensation que je veux décrire : «La vue optique, ce serait la vue éloignée ; au contraire, l'exercice haptique, c'est la vue proche qui saisit la forme et le fond sur le même plan également proche.» (Deleuze, cours cité). Le propre de la chambre optique est justement son

pouvoir de lier le lointain avec le proche, de les lier sur un même plan, et de plus, dans la proximité immédiate du regard de l'opérateur. La difficulté vient du fait que Riegl et Deleuze entendent par «optique» une vision de l'œil, l'«espace optique» désigne pour eux l'espace qui se révèle *devant leurs yeux*, et à grande distance. Alors que moi, en tant que photographe, lorsque je parle d'espace optique, je pense à l'optique géométrique<sup>67</sup>, c'est-à-dire à l'espace situé de part et d'autre de la lentille convergente, elle-même *extérieure à mes yeux*, et dont la résultante, l'image optique, met sur un même plan – et encore plus radicalement que le bas-relief égyptien – toutes les formes qui s'étagent en profondeur dans l'espace du monde. Je peux donc l'affirmer : *mon image optique est une image haptique*.

#### 2.2.5 L'image optique fixe enregistrée

Lorsque l'opérateur estime que le moment est venu de procéder à l'enregistrement de l'image visualisée sur le dépoli, il ferme une «petite porte» (l'obturateur) située derrière ou à l'intérieur de l'objectif, c'est-à-dire qu'il occulte le faisceau de photons en provenance du référent, et sa chambre devient alors vraiment noire. Il peut ainsi y introduire une surface sensible, enfermée dans un châssis. Puis il dévoile la surface sensible, et l'«expose» à la lumière, en ouvrant l'obturateur pendant une durée pré-programmée, extrêmement précise, qui va d'une infime fraction de seconde à plusieurs heures<sup>68</sup>, laissant le faisceau de photons issu du référent – et modulé par l'objectif – imprégner le film.

Que se passe-t-il dans la couche sensible ?

Le noircissement des sels d'argent à l'aide de la lumière était connu depuis quelques siècles, mais ce n'est qu'à partir du moment où l'on a découvert comment stopper ce noircissement que l'on a pu faire le lien entre chambre optique et image optique

<sup>67</sup> L'optique géométrique est une discipline de base pour un photographe. Elle régit tous les problèmes suscités par la lentille convergente : calculs des distances de mise au point et profondeur de champ, des focales, des angles de champ, luminosité des objectifs, etc.

<sup>68</sup> Contrairement à la croyance de beaucoup d'auteurs, l'instantanéité n'est pas constitutive de la photographie, elle n'en est qu'un cas particulier.

enregistrée. On utilise aujourd'hui un support d'acétate transparent, le «film», sur lequel est coulée la couche sensible<sup>69</sup>. Pour faire très court, en photographie argentique, les photons butant sur la couche sensible du film provoquent une *modification* des grains de bromure d'argent dispersés dans la couche de gélatine (qui forme une sorte de trame aléatoire). Cette modification physique sera poursuivie en laboratoire (dans l'obscurité totale) par deux opérations chimiques principales : le *développement*, qui transforme les grains de bromure d'argent exposés à la lumière en grains d'argent métallique, noirs. Et l'opération du *fixage*, qui stoppe définitivement le noircissement et transforme l'ex-surface sensible en une matière stable à la lumière.

Quant à l'image numérique, elle se forme sur un capteur formé de millions de minuscules cellules sensibles à la lumière, formant une espèce de trame géométrique voisine d'une trame d'imprimeur. Les informations électriques générées par la lumière reçue vont transiter par un convertisseur qui les transforme en données numériques, puis par un microprocesseur qui va effectuer une compression, des interprétations et des corrections. Les données sont finalement stockées dans une mémoire amovible, qui peut être ôtée de l'appareil, tout comme un film. Mais à la différence du film argentique, les données inscrites dans le capteur, ainsi que dans la mémoire, peuvent s'effacer complètement, un peu à la manière d'une bande magnétique, et deviennent capables alors de recevoir de nouvelles images. On imagine sans peine le bouleversement que cette différence radicale induit dans la poïétique de l'opérateur : l'irréversibilité est abolie, on peut en tout temps tout recommencer. Mais je ne traiterai pas ici de cette problématique, puisque mon projet de portrait est entièrement exécuté en technique argentique.

Revenons donc au film argentique. La surface sensible *exposée* dans la chambre optique, puis *développée* et fixée, présente des plages très opaques aux endroits qui ont reçu le plus de lumière (un col blanc, par exemple), puisque je le rappelle, la lumière agit par noircissement ; les tons moyens du sujet sont devenus des plages semi-

---

<sup>69</sup> Le film argentique est livrable en bobines ou en feuilles, dans une grande variété de formats.

transparentes, et les noirs profonds des plages transparentes, la particularité d'un noir du sujet étant de ne pas renvoyer de photons, mais de les absorber.

#### L'opération du tirage par contact

Le film, une fois traité et séché, peut être posé directement sur un *papier* sensible (fait de gélatino-bromure d'argent, exactement comme le film, à la différence que le support est opaque au lieu d'être transparent). Ce «sandwich» film–papier est à son tour «exposé» à la lumière, qui peut être une ampoule électrique ordinaire. Par le même phénomène – exactement – que dans la chambre optique, les photons issus de cette ampoule vont traverser les plages transparentes du film et noircir la surface sensible du papier, alors que les plages opaques vont protéger le papier, qui va rester vierge, c'est-à-dire blanc. C'est ce qu'on appelle un tirage par «contact».

Le problème sensible du poète-opérateur, on l'a peut-être pressenti à la lecture de ce qui précède, est de transmettre à son récepteur la sensation haptique éprouvée en contemplant le dépoli. Il a dû surmonter deux étapes : d'abord celle du film, qui constitue une image provisoire inversée en tant que valeurs de gris, et qui doit contenir en puissance toutes les informations plastiques souhaitées par l'opérateur. Puis celle du tirage, qui devra, en plus de montrer certains aspects du référent, présenter une pâte photographique conforme au désir et à la vision de l'opérateur. Qu'est-ce qu'une «pâte photographique» ? Il s'agit d'une notion sensorielle que j'ai créée à l'usage de mes étudiants et que nous allons examiner dans la section suivante.

### 2.3 Une forme stable du toucher visuel : la «pâte photographique» d'un tirage

Ce que je nomme la «pâte photographique» se réfère à l'apparence, à la structure même de la couche sensible du papier photographique, une fois exposé et traité, celui-là même qui constitue le support de l'image finale, appelé le «tirage»<sup>70</sup>. La

---

<sup>70</sup> Le tirage peut être fait par contact, comme nous l'avons vu précédemment, ou par agrandissement, à l'aide d'un appareil qui peut s'assimiler à un projecteur de diapositives, mais qui, généralement, opère en position verticale.

sensation visuelle provoquée par la pâte photographique peut être située – tout comme l'image optique native projetée sur le dépoli – dans le domaine du toucher visuel ou regard haptique<sup>71</sup>. Nous allons d'abord examiner concrètement cette problématique dans le contexte photographique, puis, par analogie, nous ferons intervenir deux auteurs. Deleuze, avec son *Francis Bacon, Logique de la sensation*, et la notion héritée de Riegl, le «regard haptique». Et Tisseron, avec une section du *Mystère de la chambre claire : Un impact émotionnel et sensoriel*, qui entre en résonance avec ma notion de pâte photographique.

En vérifiant le sens du mot «pâte», je constate que l'analogie fonctionne bien, et pour toute sa séquence : «Préparation plus ou moins consistante, à base de farine délayée [...] que l'on consomme après cuisson.» (CD Le Petit Robert, 2007). En photographie, l'eau est remplacée par de la gélatine animale et la farine par des grains de bromure d'argent en suspension dans cette gélatine ; la cuisson devient le développement, c'est-à-dire la réduction du bromure d'argent en argent métallique ; enfin, en photographie, la consommation se fait par l'œil, plus précisément par la *fonction haptique de l'œil*. Cette sensation spécifique, cette saveur, dépendent de l'ensemble de la chaîne de fabrication, depuis les décisions prises sur le terrain, *avant* la prise de vue, jusqu'au tirage final exécuté en laboratoire.

La confusion la plus fréquente, lorsqu'on aborde cette question du «toucher» d'une image photographique, est de penser qu'il s'agit là uniquement d'un problème d'ordre technique. On comprendra mal ce concept de «pâte» si on ne l'envisage pas comme faisant partie d'un *agencement*, pour reprendre l'idée de Deleuze, c'est-à-dire d'un ensemble, d'un composé technico-sensible comportant des impondérables, en aucune façon réductible à une ou même à un ensemble de recettes. Il s'agit là véritablement d'une poétique de la matière photographique, ou de ce que Deleuze pourrait englober dans la notion de «style» :

---

<sup>71</sup> À noter que les deux images ne sont pas de même nature, puisque l'une est observée par transmission et l'autre par réflexion ; l'une est éphémère, l'autre est stable et s'inscrit dans la durée.

Le vrai thème d'une œuvre n'est donc pas le sujet traité, sujet conscient et voulu qui se confond avec ce que les mots désignent, mais les thèmes inconscients, les archétypes involontaires où les mots, mais aussi les couleurs et les sons prennent leur sens et leur vie. L'art est une véritable transmutation de la matière. La matière y est spiritualisée, les milieux physiques y sont dématérialisés, pour réfracter l'essence, c'est-à-dire la qualité du monde originel. *Et ce traitement de la matière ne fait qu'un avec le «style»*. Étant qualité d'un monde, l'essence ne se confond jamais avec un objet, mais au contraire, rapproche deux objets tout à fait différents, dont on s'aperçoit justement qu'ils ont cette qualité dans le milieu révélateur. (Deleuze, 1983, p. 60-61) (c'est moi qui souligne).

Sans parler spécifiquement de photographie, Deleuze fait là une description parfaite de mon idée de pâte photographique, et même de mon idée de l'art en général. La difficulté, dans la description de cette notion, provient du fait que cet agencement fait appel à des éléments de nature différente. D'une part, à une fabrication matérielle, physique, prise en charge par le technique (principalement, le contrôle de la grosseur et de la régularité des grains d'argent). D'autre part, à un sensible qui en ordonne l'esthétique : le rapport des tons entre eux (notion de *contraste*), la répartition des différentes plages de gris (en tant que quantité), les liens plastiques entre les différents éléments qui composent l'image et leur netteté (ou de leur flou) respectifs. Certaines de ces décisions esthétiques devront passer par le technique pour pouvoir être actualisées. Mais c'est le sensible – en tant qu'instance perceptive – qui dirige globalement cette recherche de la «pâte».

Une autre difficulté, dans la description, provient du fait que le contrôle technico-sensible de la pâte commence *avant* la prise de vue et passe par toute la chaîne de fabrication de l'image. Nous sommes là en présence d'une espèce de voyage de la trace de l'image optique, que l'opérateur doit accompagner de tous ses soins. Il s'agit d'abord – nous l'avons vu – d'une transposition à partir du référent, puis d'une translation qui se fait en trois étapes, sur *trois supports* différents : référent → 1. Image optique native, sur le dépoli → 2. Empreinte enregistrée sur le film → 3. Empreinte enregistrée sur le tirage final, sur papier. *La force de la sensation* devrait subsister, tout au moins en partie, entre l'image optique native et l'image finale sur papier. Dans ma manière d'envisager cette problématique, je dirais qu'il s'agit d'obtenir une *équivalence* – on ne parlera jamais ici de similitude ou pire, de reproduction – mais d'une équivalence de sensation entre les deux touchers visuels : celui de la visée – sur le dépoli – et celui de la contemplation de l'image finale – sur le tirage. Les pertes,

inévitables, devraient être compensées par les qualités propres d'une belle pâte photographique<sup>72</sup>.

La question de la pâte photographique est importante dans mon parcours, puisqu'elle est partie constitutive de mon esthétique depuis mon entrée en photographie. Je n'ai jamais fait une photographie sans souci de sa «pâte», ce qui, bien sûr, ne veut pas dire que je l'aie toujours obtenue telle que je la souhaitais. En plus de conférer à l'image une plus grande lisibilité, une pâte fine et bien maîtrisée donne une saveur très particulière à l'image bromure, qui devient non discontinue (sans grain apparent ou avec un grain régulier et fin), suave et savoureuse, c'est-à-dire que l'œil glisse avec bonheur dans son exploration de l'image. Pas de «trou», pas d'«hémorragie»<sup>73</sup>, pas de cassures maladroites ou d'écarts de ton intempestifs, mais un «tricot» bien serré, intéressant partout, qui «soutient le plan» (ou qui «reste dans le plan», selon un principe pictural), sans plages mortes ni encombrantes.

On peut rapprocher cette sensation visuelle de celle provoquée par l'observation de l'image optique native sur le dépoli, vue précédemment. À cette différence près que celle-ci est éphémère, et s'observe par *transmission* (c'est une image qui émet de la lumière) alors que la pâte photographique d'un tirage s'établit dans la durée et s'observe par *réflexion* (c'est une image qui demande la lumière d'une source extérieure pour pouvoir être observée).

### 2.3.1 Première découverte de la «pâte photographique» : une transfiguration

Avant de voir de plus près comment peut s'obtenir, dans la pratique, une pâte photographique conforme au désir de l'opérateur, je dois à nouveau faire une incursion dans mon passé, et examiner mon étonnement lorsque j'ai découvert pour la première fois une belle pâte photographique. C'était au début des années 1960, lorsque, ne parvenant pas à photographier correctement des pièces céramiques avec mon *Kodak*

---

<sup>72</sup> Il faut noter qu'une pâte photographique est plus facile à percevoir – pour un récepteur peu expérimenté – par *comparaison* entre différents tirages juxtaposés, que sur un tirage isolé.

<sup>73</sup> «Trou» et «hémorragie», voir plus loin l'encadré explicatif.

*Haliday*, j'ai confié ce travail au photographe du quartier. Lorsque j'ai été rechercher les tirages (en noir et blanc), je fus sidéré, je n'avais jamais rien vu de pareil : la pâte était si belle, si fine et savoureuse, les matières, non pas seulement «restituées», comme on le dit d'habitude en manière de compliment pour le photographe, mais véritablement *transfigurées*, magnifiées par la photographie. Il y avait là, sous mes yeux, un «*avènement optique*» comme le dit si parfaitement Ortel<sup>74</sup> (2002, p. 255) : l'image de l'émail des pièces était amenée ici à un état d'évidence plastique *que la vision physiologique directe ne peut pas donner*. Là se situe une partie de la réponse à la question que je posais en début des ces Prolégomènes : pourquoi une image, et pourquoi photographier ?

Que s'était-il passé, qu'avait fait ce photographe pour obtenir un tel résultat ? Nous allons examiner ce problème dans un contexte plus large que cette seule prise de vue d'objet. L'obtention d'une certaine pâte photographique est un problème relativement complexe dès lors que l'on sort du champ de la stricte photographie documentaire, et c'est cette complexité que nous allons tenter d'esquisser en décrivant les différents choix qui se présentent à l'opérateur : ceux d'ordre purement physique, et ceux d'ordre plastique, qui eux-mêmes, dépendent des possibles techniques offerts par le métier. Ce sont ces deux ordres de choix qui vont, ensemble, déterminer une esthétique de la pâte photographique, et corrélativement, un *style* de l'opérateur. Néanmoins, la complexité de l'intriquement sensible-technique contraint l'opérateur à une certaine modestie, car malgré tous ses soins, ce toucher peut lui échapper, vu la diversité de nature des composantes entrant en jeu dans cette création.

### 2.3.1.1 L'analogie avec la céramique

En guise d'introduction, un parallèle pourrait être fait avec la matière céramique, qui n'existe que dans un équilibre fragile entre l'émail et son support, le tesson, les deux étant de même nature, mais avec un point de fusion différent, le tesson devant rester

---

<sup>74</sup> Ortel (2002, p. 255) : «Tantôt [l'objet photographié] aura valeur d'événement, tantôt il manifestera son propre avènement optique, tantôt il s'affirmera comme *monument*.»

dur alors que l'émail a fondu. La composition chimique de l'émail, la manière dont il est posé sur le tesson (par giclage ou par trempage), dans quelle épaisseur ; la composition du tesson ; la manière dont est conduite la cuisson, sa température, sa durée et aussi sa chimie, tous ces facteurs entrent en rapport les uns avec les autres de manière extrêmement complexe. Le fruit de cette complexité est un émail parfaitement fondu et lié au tesson, provoquant par sa matière même et sa couleur l'exacte sensation voulue par le céramiste. L'œuvre est à son apogée lorsque cet émail – parfaitement maîtrisé – est posé sur une forme qui puisse en soutenir ou même en exalter l'expression<sup>75</sup>. Les épousailles de l'émail, du tesson et de la forme se situent donc à la fois sur le plan sensible et sur le plan technique, de façon tout aussi inextricable que dans une image photographique ou encore, pour un poète, dans un vers parfaitement réussi, où le sens se mêle complètement à la sonorité et à l'ordonnance des mots.

Revenons à la photographie, en examinant les différents paramètres qui entrent en jeu pour l'obtention d'une pâte photographique conforme au désir de l'opérateur. Afin de baliser cette description, nous allons suivre l'opérateur dans la chronologie de ses actions : avant la prise de vue, pendant, et après.

### 2.3.1.2 Les choix technico-sensibles s'offrant à l'opérateur

Il faut noter qu'une pâte photographique fine est quasi impossible à obtenir sur un film 35 mm. Car il est clair qu'une structure de film, aussi fine soit-elle, si elle est exagérément agrandie, perdra sa finesse d'origine, l'agrandissement portant tout autant sur la structure du film que sur le sujet<sup>76</sup>, et qu'un film 35 mm doit toujours être beaucoup agrandi puisqu'une image au format d'un timbre poste est inutilisable. Autrement dit, et moyennant les précautions physico-chimiques que nous verrons plus

---

<sup>75</sup> En attendant la publication des notes de Philippe Lamberg, on pourra se reporter, entre autres, à son ouvrage *La plastique céramique, Dossier d'argile n° 3*, Camille Virot, Banon, 1987 ; ainsi qu'à l'ouvrage de base de Daniel de Montmollin *La poterie*, Robert Morel, Forcalquier, 1965.

<sup>76</sup> Dans le cas décrit plus haut et qui m'avait tant frappé, le rapport d'agrandissement devait être au maximum de deux fois, c'est-à-dire que l'agrandissement ne devait être que du double de la taille du film, le film étant un 4 x 5", et le tirage un 8 x 10".

bas, plus la taille de l'image formée dans la chambre noire se rapprochera de la taille de l'image finale sur papier, plus la pâte paraîtra fine. Ce phénomène est si perceptible qu'un photographe tchèque important, Sudek<sup>77</sup>, a décidé, à un certain moment de son parcours, de bannir complètement les agrandissements, pour des raisons de sensation visuelle<sup>78</sup> : il ne montrait plus que des contacts, choisissant son format de prise de vue en fonction de la dimension souhaitée du tirage final, puisque par définition, les dimensions de l'un sont rigoureusement égales à l'autre<sup>79</sup>. Nous verrons plus loin l'importance du format de prise de vue dans les portraits de Davidson, et le compromis que j'ai adopté pour mes portraits, compromis entre la finesse de la pâte et le confort opératoire nécessaire à l'exécution de mon projet.

### 2.3.1.3 Quelques choix à faire au moment même de la prise de vue

- Le choix du point de vue, et du cadrage, qui vont déterminer l'étendue, la forme et l'emplacement des différentes plages de gris, qui sont des choix purement esthétiques.
- Le choix de la profondeur de champ, qui détermine l'étendue (en profondeur) de la zone de netteté : une forme floue n'a pas le même toucher qu'une forme nette.
- L'éclairage du référent, en relation avec ses tons propres, qui détermine le contraste natif de l'image.

Un trop fort contraste rompra la continuité de la pâte, son «tricot» ; une plage saturée de blanc (ou «brûlée»), c'est-à-dire l'apparition du blanc pur du papier, provoquera un «trou» dans la surface. Il s'agit aussi d'éviter aussi ce que je nomme une «hémorragie», (que l'on appelle en peinture un «passage») : en photographie, une plage de blanc saturé en bordure d'image, qui «passe» dans la marge, et fait «couler» l'image hors de

<sup>77</sup> Joseph Sudek (1896–1976), photographe tchèque,.

<sup>78</sup> Il existe encore une autre raison au choix de Sudek : le procédé du tirage par contact offre une gamme de gris d'une étendue supérieure à celui d'un agrandissement optique.

<sup>79</sup> Le tirage par contact : voir ma description.

sa surface (normalement délimitée par le cadrage). Inversement, les ombres profondes ne doivent pas «charbonner», c'est-à-dire ne pas «mourir» dans un noir total, mais présenter au contraire une certaine texture, même peu perceptible.

Si l'on est d'accord avec Greenberg (1974) et son souci de qualification et de spécificité de chaque médium, l'idée et surtout la *sensation de surface* sont importantes : une image, pour vivre pleinement sa vie d'image, doit rester dans le *plan*, sans quoi elle devient un vulgaire trompe-l'œil, un simulacre de volume.

#### 2.3.1.4 Après la prise de vue : les choix d'ordre physico-chimiques

Tout comme avec les matières céramiques, il existe toutes sortes de films, de formats différents, d'épaisseurs différentes, de sensibilités spectrales différentes, de sensibilités différentes à la quantité de lumière reçue.

*Grosso modo*, on pourrait dire, pour simplifier, que ces différences *se combinent* à quatre autres facteurs : la durée de l'exposition à la lumière, en relation avec le type du révélateur utilisé et la durée du développement ; et le format de prise de vue, en rapport avec le format de l'image positive finale.

Dernier point à prendre en compte : les caractéristiques des deux objectifs utilisés : l'objectif de prise de vue, et l'objectif d'agrandissement<sup>80</sup>.

En résumé, et pour faire court<sup>81</sup>, une pâte photographique fine, sans grain apparent, s'obtient généralement avec de bons objectifs, extrêmement précis mais pas trop durs, avec un film peu sensible, généreusement exposé et développé brièvement dans un révélateur peu alcalin.

---

<sup>80</sup> L'objectif, avec ses caractéristiques propres, compte pour une bonne part dans la sensorialité d'une image photographique : il peut donner des images précises mais douces (contraste modéré), il peut aussi donner des images dures (contraste fort), il peut donner des images molles, à la limite du flou, etc.

<sup>81</sup> À l'intention de mes étudiants, j'avais recensé un peu plus d'une vingtaine de paramètres entrant en jeu dans la constitution d'une pâte photographique.

Plus la structure formant la pâte photographique sera fine, plus les structures et les matières des sujets photographiés pourront être décrites avec précision, et même, comme nous l'avons vu plus haut, moyennant des décisions plastiques adéquates (éclairage, choix du point de vue de vue, contrôle de la netteté et du flou), il pourra s'opérer une magnification de la matière-structure photographiée. Si bien que le tirage sur papier sera peut-être en mesure de provoquer une sensation visuelle impossible à obtenir en regardant directement le référent.

Revenons maintenant à Tisseron, qui va aborder cette problématique du toucher visuel par le biais d'une autre perspective.

### 2.3.2 La pâte photographique selon Tisseron, ou la «colle» du monde

Tisseron décrit psychanalytiquement la pâte photographique (sans la nommer ainsi) dans une section du *Mystère de la chambre claire : Un impact émotionnel et sensoriel*. Selon lui, il existe au moins deux limites à notre perception du monde : l'opacité des objets et le conformisme de notre vision : «Nous ne voyons du monde que ce qui correspond à nos habitudes ou ce qui nous est immédiatement utile<sup>82</sup>». Tisseron nomme ce conformisme le «vu-suel», en opposition à l'«Un-visible» qui lui sert à désigner l'unité fondamentale du monde, dont la perception nous échappe bien qu'elle nous soit essentielle.

Car sans cette certitude d'unité, chaque fragment nous apparaîtrait sans aucun rapport avec tous les autres (ce qui se produit avec certaines pathologies mentales, et à la prise de drogues). À l'inverse, l'unité invisible du monde peut s'imposer à nous comme une réalité physique. Nous nous sentons alors «pris» dans le monde, enveloppé et porté par lui, en continuité avec chacune de ses parties : ce sont des expériences «esthétiques» ou «mystiques» selon celui qui les vit. Elles montrent que l'«Un-visible» provoque autant un impact émotionnel et sensoriel que visuel,

---

<sup>82</sup> On pense là à Bergson, qui développe ce point de vue dans *La pensée et le mouvant*, 1934, p.149-151.

Il est la vérité de la perception, son fond continu qui nous assure de notre présence au monde. De telles expériences jouent souvent un rôle essentiel dans le désir de prendre une photo. [...] Le geste de photographier efface les frontières entre les objets, le photographe et la «colle» du monde<sup>83</sup>. Il possède aussi le pouvoir de créer l'illusion de cet effacement pour son spectateur. [Sur l'image photographique] le «vu-suel» correspond à la forme nette des objets qui permet de les identifier immédiatement tandis que l'"Un-visible" correspond à la continuité de l'image qui aligne la même trame de points quels que soient les objets représentés. [...] plus les contours ou particularités des objets photographiés s'effacent, plus l'espace qui les contient s'impose comme le sujet essentiel de l'image. Cet espace qui enveloppe dans un même *grain* le proche et le lointain, l'animé et l'inanimé, le vivant et l'inerte, constitue l'"Un-visible" même. Il est la *substance* privilégiée de l'image photographique. (Tisseron, 1996 a, p. 120-121) (C'est moi qui souligne).

Notre perception de toute photo oscille entre deux pôles :

[...] soit nous essayons d'y reconnaître des objets, soit nous nous laissons porter par la *continuité* [C'est moi qui souligne] qu'elle établit dans notre représentation du monde. [...] En photographie, l'objet est *fondamentalement* [c'est Tisseron qui souligne] défonctionnalisé par le fait d'être appelé, dans son apparence connue, à participer d'une organisation de l'espace qui rende visible la continuité du monde. L'apparence des objets sur la photo ne fait pas appel de leur fonction. Elle fait appel de l'espace qui est entre eux et qui les unit. [...] En ce sens, toute photographie participe à une forme de transfiguration de la quotidienneté du monde.

Sans être tout à fait identiques, les considérations de Tisseron sont suffisamment voisines pour entrer fortement en résonance avec ce que je souhaite transmettre avec mon idée de «pâte photographique». Tisseron a ce pouvoir d'explicitier des sensations qui ont animé l'opérateur que je suis. Il existe chez lui une franche adhésion aux qualités offertes par la photographie, qu'il vérifie par ses connaissances de la psyché humaine. Après cette magnifique apologie des pouvoirs de l'image photographique, quelques précisions sont à apporter, en lien avec mon expérience d'opérateur.

«*Grain*» et «*substance*». J'ai souligné ces deux mots. Il est intéressant de voir que le dépoli – précisément la surface même dépolie du verre – comporte un «grain», tout

---

<sup>83</sup> La «colle» du monde. «[La transparence invisible qui entoure les choses] est comme la colle qui tient ensemble les fragments visibles du monde, C'est cette colle que la photographie nous révèle en même temps que la croûte des apparences. En liant les choses visibles à l'espace invisible qui les enveloppe, la photographie révèle la continuité essentielle du monde.»

comme la couche d'argent métallique du tirage photographique. Il existe donc une relation forte, de matière, entre le toucher visuel du dépoli et le toucher visuel du tirage argentique. Mon rôle d'opérateur va consister à reconstruire cette sensation offerte par le dépoli, mais par les moyens propres à l'imagerie argentique, de sorte que le récepteur de l'image puisse, tout au moins en partie, bénéficier du toucher visuel qui affecta l'opérateur lors de la prise de vue.

«Unité» et la «continuité». Je mets l'«unité» et la «continuité» du monde – qui semblent, selon Tisseron, constituer des facteurs essentiels de notre santé mentale – je les mets spontanément en rapport avec la recherche de l'«unité» qui nous préoccupait tant lorsque nous étudions les arts plastiques à la fin des années 1950. Non pas «unité» dans le sens «qui s'oppose au multiple et au divers» (Blay, 2006, p. 804), mais bien dans celui «qui réunit le multiple et le divers dans une même enveloppe.» C'était pour nous un paramètre essentiel. Est-ce que l'aspect thérapeutique – ou en tous cas bienfaisant – de l'art<sup>84</sup> tiendrait, en partie, dans cette qualité ?

*La «colle» du monde.* Là, je suis directement impliqué, et troublé, en me remémorant un de mes échecs en photographie. Cet insuccès nous montrera que la notion de pâte photographique peut se situer bien au-delà d'un problème d'ordre technique. J'avais entrepris un projet de prises de vues d'éléments naturels, dans la ligne de Jones, le photographe-jardinier anglais (Jones, 1998). Je ne parvenais pas à lier mes sujets au fond sur lesquels je les posais. J'ai cherché en vain des fonds durant plusieurs mois. Je qualifiais ces vues ratées de «vues anatomiques», c'est-à-dire bien faites techniquement parlant, mais froidement descriptives et totalement inintéressantes sur le plan sensible. Le net me dérangeait alors, sans que je puisse distinctement identifier la cause de ce malaise. C'était bien que l'image de mon objet était alors *séparée*, sans lien avec le fond, c'est-à-dire le monde. La «colle» n'y était pas, j'étais dans le registre du «vu-suel», et pourtant, la pâte était tout à fait correcte sur le plan technique. Dans ce cas particulier, le problème se situait donc *ailleurs* que dans la texture même de la

---

<sup>84</sup> Quand je pense à un aspect thérapeutique de l'art, je parle là d'une *fonction involontaire*, latérale, et non pas d'un «art thérapeutique» en soi.

pâte. Je n'ai pas trouvé de réponse décisive. La solution n'est pas du côté du flou, ni du grain, car les vues de Jones sont d'une netteté tranchante et sans aucun grain. Une piste qui serait à explorer pourrait être la qualité de jardinier qu'avait ce photographe<sup>85</sup>, et que je n'ai pas : il photographiait sa production, et non pas des légumes achetés au marché. Peut-être photographiait-il sans cesse ses légumes, à longueur de journée (je veux dire : mentalement, sans appareil, mais sous tous les angles, dans tous les agencements possibles, dans toutes les lumières de la journée) ? Et le moment venu de la prise, le gros du travail étant déjà fait, il n'avait qu'à exécuter quelque chose qui s'était déjà accompli au profond de lui-même. C'est possible. La question reste ouverte.

#### 2.4 La sphère d'action de l'opérateur, son dénigrement, son apologie, ses possibles et ses limites

Tisseron, dans *Le mystère de la chambre claire*, apporte une précision qui marque bien l'action du photographe, et qui nous servira d'introduction :

Qui dit "trace" ne dit pas "empreinte". L'empreinte est la marque laissée en creux ou en relief par le contact d'un corps avec une surface. C'est par exemple l'empreinte d'un pas sur le sol. Au contraire, *la trace est moins la marque d'un contact que celle d'une action*. En tant que telle, elle témoigne bien des corps qui ont été mis en contact comme le fait l'empreinte, mais aussi *l'intention du sujet qui l'a réalisée*. La photographie est à la fois la trace du monde – visible ou invisible – objectivé par la lumière et la *trace de la présence au monde d'un sujet* [l'opérateur]. (Tisseron, 1996 a, p. 157) (C'est moi qui souligne)

Une question élémentaire se pose à tout artiste qui aborde un nouveau médium : *que peut ce médium* ? Et, corrélativement : que puis-je faire, en tant que plasticien, avec ce médium, sous-entendu : tel que je suis, en tenant compte de mes qualités et de mes manques, ainsi que des qualités et des manques du médium ? Toutes questions qui se lient aux deux questions de base que je posais en ouvrant ces Prolégomènes : Pourquoi une image plutôt que son référent ? Pourquoi faire de la photographie ?

---

<sup>85</sup> Charles Jones, né en 1866, est présenté comme un jardinier qui a fait de la photographie. On ne connaît presque rien de sa vie, ses images ont été découvertes par hasard à la fin du XX<sup>e</sup> siècle.

Je l'ai dit plus haut, je fais partie de ceux qui croient dans le *pouvoir* des spécificités du médium, quel qu'il soit. Or, la photographie reste, encore aujourd'hui, dans la marge des arts plastiques. Elle est abondamment utilisée, là n'est pas la question. La question est : de quelle manière est-elle utilisée, pour elle-même, c'est-à-dire, pour ses qualités propres ? Ou bien pour montrer ou démontrer quelque chose ? Est-elle toujours «l'humble servante de l'art», comme le prétendait Baudelaire ? Le débat est loin d'être terminé. Nous avons vu ce que peut la machine et comment les éléments examinés précédemment répondent en partie à ces questions : en tant que photographe, je crée une pâte photographique, je crée une sensation visuelle que l'on peut qualifier d'haptique, et cela, au travers d'un *nouvel objet* : une image photographique. L'image photographique et les sensations-émotions qu'elle procure ne se trouvent pas dans la nature, ni même dans le sujet photographié, il faut un humain pour créer cette image. C'est là qu'intervient ce qui, pour certains, constitue le talon d'Achille du médium photographique : l'humain qui crée une photographie le fait par le truchement d'une *machine*. Or, nous venons de le voir, la machine photographique, pour autant que l'on prenne la peine de l'examiner dans l'intimité de sa phénoménologie – puis que l'on sache l'utiliser adéquatement – la machine se révèle une puissante et fascinante génératrice de sensation visuelle : elle nous *offre* son image optique native, puis enregistrée.

La connaissance de l'intimité de la phénoménologie de la chambre optique étant acquise, mon propos, dans cette section, sera d'examiner comment un opérateur perçoit son champ d'action *en* photographie, ce que je nomme *l'action (ou les pouvoirs) du photographe*.

Nous commencerons par les penseurs et les opérateurs qui nient ce pouvoir, pour aller ensuite vers ceux qui l'utilisent en toute connaissance de cause. Puis nous ferons un bilan des *gains* référent-photographie, et aussi – pour être juste – des *pertes* que peut subir le référent en étant montré par la photographie.

Là encore, c'est l'exercice de la pédagogie qui m'a poussé à mettre en évidence – à l'intention de mes étudiants – les pouvoirs du photographe. En retour, ce sont eux, mes étudiants, qui m'ont prouvé l'immense capacité de l'opérateur photographe de transcender à la fois le référent et le matériel utilisé, en me livrant des travaux très

différents les uns des autres, dans une gamme de qualités et de sensibilités qu'il m'aurait été impossible d'imaginer si je ne les avais pas eu physiquement sous les yeux. Ma surprise a perduré pendant vingt-deux ans. Cette vérification de longue durée sur les pouvoirs du photographe m'autorise à faire quelques commentaires à propos des auteurs – et même des opérateurs – qui nient ce pouvoir, depuis les pionniers jusqu'à aujourd'hui.

#### 2.4.1 «Sol fecit»<sup>86</sup>, le sentiment des pionniers

Au fil des mes recherches sur la poétique et la poïétique de la photographie, et bien avant de commencer le présent travail, un élément m'a frappé : le dénigrement de l'action du photographe. Avant d'aborder le versant positif, à savoir : l'apologie de la photographie, par le truchement de l'action du photographe, j'aimerais esquisser ici ce problème du dénigrement. C'est peut-être par Brunet (2000) qu'il faut commencer, car il prend le problème à son tout début, avec les pionniers de la photographie. Plusieurs facteurs vont entrer en jeu pour détourner l'attention des premiers utilisateurs et des premiers récepteurs de la photographie, pour détourner leur attention de l'importance de leur action. Car c'est pour moi une évidence, les premiers utilisateurs et les premiers critiques (Baudelaire en tête) n'ont *pas du tout* perçu la photographie comme un outil *sensible*, doté d'un processus dans lequel l'action de l'opérateur joue un rôle de tout premier plan. La question – pour nous, aujourd'hui – est d'en déterminer les raisons. Il me semble que les premières sections de l'ouvrage de Brunet mettent, tout au moins en partie, cette question en évidence.

Il y a d'abord la conjugaison de deux facteurs cruciaux : la *rapidité du procédé*, comparé à l'immense et parfois fastidieuse besogne du graveur et du dessinateur, rapidité qui se multiplie par son incroyable *précision* quant au rendu des formes et des textures. Brunet n'en parle pas, mais *l'ivresse* générée par ces deux facteurs (je l'ai dit plus haut, j'ai connu cette ivresse) a dû, selon moi, jouer un rôle important dans

---

<sup>86</sup> David Octavius HILL (1802-1870), peintre et photographe anglais, signait ses calotypes : «Sol fecit», littéralement : *le soleil l'a fait* (cité par Brunet, 2000, p. 151)

l'occultation de l'action du photographe, le propre de l'ivresse étant d'abolir une part de la conscience. Ces premiers photographes, subjugués par l'aspect magique de l'image dite «naturelle» (la nature s'inscrit «d'elle-même» sur la plaque sensible), travaillaient sans se rendre compte que le nouveau médium avait ses exigences propres, qu'ils remplissaient pourtant parfaitement en tant qu'opérateurs, mais à leur insu. Les opérations qu'ils menaient leur semblaient probablement dérisoires comparées à celles du graveur ou du dessinateur, comme pourrait le faire penser ce propos de Talbot, cité par Brunet : «Il est si naturel d'associer l'idée de travail avec une exécution d'une grande complexité et de détail sophistiqué que l'on est surpris de voir dépeints les milles fleurons [d'une plante].» (Brunet, 2000, p. 137). «On est surpris», sous-entendu, des deux paramètres que j'ai cité : de la *rapidité* et de la *précision* de l'exécution. Rouillé relève cette nouvelle problématique : «[...] le paradigme de l'enregistrement, de la saisie en une seule fois de la globalité de l'image, se substitue à la temporalité d'un processus de fabrication.» (Rouillé, 2005, p. 35). Il y a aussi le poids et l'encombrement du matériel (que j'ai vécu moi-même avec une chambre 8 x 10"), qui empêchait une action fluide et efficace de la *recherche du point de vue*, qui deviendra l'action-clef du photographe dès 1888<sup>87</sup>.

Mais il y a aussi d'autres raisons à cette occultation de l'action du photographe, moins immédiatement identifiables, et que Brunet met en lumière, comme l'habileté d'Eastman, qui «fonde la popularisation de la photographie sur l'occultation de sa technicité<sup>88</sup>.» (Brunet, 2000, p. 303) «Matérialisation concrète du mythe de l'*image a-technique*, le Kodak faisait de la photographie une magie aux ordres d'un simple désir [...]. Puisque le Kodak était une machine à abolir le travail, n'importe qui désormais était un «kodaker» en puissance.» (Brunet, 2000, p. 237)

En remontant dans le temps, il y a aussi Daguerre, et son prospectus de 1838. Probablement jamais utilisé, mais «qui éclaire le point de vue de Daguerre sur sa découverte [...] présentée dans un argumentaire de camelot» :

---

<sup>87</sup> 1888 est la date de l'avènement de l'appareil portatif léger de Kodak, qui permettait d'opérer sans trépied et sans réglages, avec, pour la première fois également, un film souple, en bobine.

<sup>88</sup> Brunet se réfère au slogan fameux de Kodak : «Appuyez sur le bouton, nous ferons le reste.»

Avec ce procédé, sans aucune notion de dessin, sans aucune connaissance en chimie et en physique, on pourra en quelques minutes prendre des points de vue les plus détaillés, les sites les plus pittoresques, [...] il ne faut que du soin et un peu d'habitude pour réussir parfaitement<sup>89</sup> [...]. Enfin, le daguerréotype n'est pas un instrument qui sert à dessiner la nature, mais un procédé physique et chimique qui lui donne la facilité de *se reproduire d'elle-même*. (C'est moi qui souligne). (Brunet, 2000, p. 50-51)

Ce dernier paragraphe est révélateur du déni de l'action du photographe par les inventeurs eux-mêmes. En Angleterre, le discours est à peu près le même. «Talbot aime à mettre en relief *l'exclusion de tout principe opératoire* [...] suggérant comment des paysages se peignent eux-mêmes» :

Cet appareil [la chambre noire], armé de papier sensible, fut sorti par un après-midi d'été et placé à environ cent pieds d'un bâtiment favorablement éclairé par le soleil. Une heure ou deux plus tard j'ouvris la boîte et je trouvais, dépeinte sur le papier, une représentation très distincte du bâtiment. [...] Et je crois que ce bâtiment est le premier qui ait jamais été connu pour *avoir dessiné sa propre image*. (Talbot, *Some Account, in Newhall, Essays and Images*, p. 28). Cité par Brunet (2000, p. 136).

Plusieurs questions surgissent dans l'esprit d'un opérateur d'aujourd'hui lisant un tel texte : la chambre noire n'étant pas sortie toute seule par un après-midi d'été, qui a décidé de la sortir ? (Décision de passer à l'acte, de faire une image). Qui a décidé de l'endroit où elle devait être placée ? (Recherche du point de vue). Qui a jugé que le bâtiment était «favorablement éclairé par le soleil» ? (Recherche de l'éclairage). Qui a décidé du moment opportun d'«ouvrir la boîte» ? (Contrôle de l'exposition). Pourtant, nous verrons plus loin un photographe contemporain, Baltz<sup>90</sup> commettre le même type de confusion entre une intention consciente et une action (ou une série d'actions) bel et bien effectuée, mais non consciente, reprenant presque mot pour mot le discours dénégateur d'Evans<sup>91</sup>.

---

<sup>89</sup> Il est intéressant de noter que l'argumentaire des publicités actuelles des constructeurs de matériel photographique, en ce début du XXI<sup>e</sup> siècle, est *exactement* semblable à celui de Daguerre.

<sup>90</sup> Lewis Baltz (1945), photographe américain.

<sup>91</sup> Walker Evans (1903-1975), photographe américain.

#### 2.4.1.1 Le dénigrement contemporain de la photographie : le point de vue d'un philosophe et celui d'un photographe

Je ne veux pas trop m'étendre sur la question du dénigrement de la photographie par les auteurs contemporains, et corrélativement, sur leur dénigrement des pouvoirs du photographe, car leur pensée négative m'intéresse beaucoup moins que l'ivresse occultante, mais innocente, des pionniers. Pourtant, à titre de balise, il me semble utile de noter quelques réactions extrêmement négatives, comme celles de Dagognet<sup>92</sup>, relevées par Brunet, puisque cette position pourrait constituer – même sur un mode négatif – un élément dans la recherche «Pourquoi photographier ?» :

Malgré la revalorisation de l'art photographique, l'exemple photographique n'a pas perdu sa puissance négative dans la philosophie de l'image au XX<sup>e</sup> siècle. Ainsi François Dagognet a-t-il fondé dans plusieurs ouvrages une philosophie des «néo-graphies», plus généralement de l'image, sur un paradigme graphique et baudelairien qui rejette avec virulence la photographie hors de la fonction expressive : à la différence de la peinture et de son pouvoir de condensation et de figuration, propédeutique à la science, «la photographie ne peut pas réaliser un tel surplus : elle relève et saisit tout, mais n'obtient précisément qu'un résultat médiocre et appauvrissant.» (Dagognet, 1973, p. 48). L'image authentique est celle qui «diminue ou grossit, mais se garde de nous offrir qu'une plate "reproduction"», un «substitut du réel», qui «loin d'exporter simplement au loin ce qu'il a comme "photographié"», «le redresse, le condense et l'amende.» (Dagognet, 1984, p. 48-49, cité par Brunet, 2000, note de bas de page 1, p. 288)

On y retrouve les poncifs, décidément inoxydables, de «reproduction» et de «substitut du réel».

Baltz, après les vues d'architecture de ses débuts, semble s'être déconnecté de la photographie ; il livre sa manière d'envisager la photographie – ou plutôt de ne pas l'envisager – dans un bref film de la série *Contacts* (Krief, 2000), reprenant les idées formulées par Walker Evans quelque soixante ans plus tôt (Mora, 1989) : volonté de «ne pas avoir de style», de ne «pas montrer son point de vue», le souci de s'effacer, de pratiquer l'«enregistrement pur», toutes intentions irréalisables, de mon point de vue.

---

<sup>92</sup> François Dagognet (1924), médecin et philosophe français.

J'étais à la recherche des choses les plus typiques et j'essayais de les représenter de la façon la plus quotidienne, la plus banale, la moins remarquable. Je tenais beaucoup à ce que mon travail ressemble à celui que n'importe qui aurait pu faire, je ne voulais pas avoir de style, je voulais que ça ait l'air aussi muet, aussi distant, aussi objectif que possible ; mais bien sûr que ce n'était pas objectif. J'ai fait tout mon possible dans ce travail pour ne pas montrer mon point de vue. J'ai essayé de me mettre dans la peau de quelqu'un qui viendrait simplement enregistrer ce qui se passe devant sa caméra. (Krief, 2000)

Pourquoi ce «volontarisme inversé» («je veux ne pas vouloir») est-il irréalisable en photographie ? Baltz le reconnaît d'ailleurs, même s'il s'entête dans son projet : «Mais bien sûr que ce n'était pas objectif».

#### 2.4.1.2 Les choix obligés de l'opérateur

Quels sont donc les choix – incontournables – de l'opérateur (de celui-là même qui croit ne pas faire de choix) ? Il est obligé de choisir, au moins :

- un appareil
- un film et son développement
- le moment de la prise
- le point de vue

À noter que, contrairement au point de vue (qui est, je le rappelle, déterminé par l'emplacement du corps de l'opérateur) le cadrage peut être aléatoire, lorsque l'opérateur choisi de déclencher sans mettre son œil au viseur). Ces quatre choix minimaux, même s'ils sont effectués inconsciemment, *déterminent déjà une esthétique*, un style.

Nier le choix du point de vue est peut-être le point le plus étonnant, puisque forcément, un photographe nous le montre par le simple fait que sa chambre optique ne s'est pas placée toute seule à tels et tels endroits. Et que l'on sait *l'importance extrême*<sup>93</sup>, dans la

---

<sup>93</sup> L'extrême importance du choix du point de vue, qui se joue souvent, dans l'agencement de l'image, à un centimètre près.

plastique et l'expression de l'image photographique, du moindre déplacement de la chambre dans l'une ou l'autre des trois dimensions de l'espace. Même l'appareil d'Evans caché sous sa veste pour ses prises de vues dans le métro de New York était bien tenu par sa main à lui, et non pas celle de son voisin, et pour ce qui est du moment de la prise, c'était bien son propre doigt qui déclenchait l'obturateur. Quant aux cadres, ceux de Baltz étaient soignés à l'extrême ; contrairement à sa croyance, il y avait là une volonté affirmée, déterminant un style immédiatement reconnaissable.

Mais il y a plus : *entre* ces choix, dans les «espaces» subsistant entre eux, il y a tous les impondérables, impossibles à nommer, et qui, se multipliant les uns par les autres, colorent inmanquablement tout travail photographique. La «pâte humaine», tout comme l'eau, parvient à se glisser dans tous les interstices. Je le répète, j'ai maintes fois vérifié ce que j'avance là lors des accrochages de travaux de fin de semestre, dans mon travail d'enseignant : les mêmes sujets, photographiés avec le même matériel, traités dans le même laboratoire selon des protocoles identiques, généraient presque<sup>94</sup> autant de travaux différents qu'il y avait d'étudiants.

En remontant à nouveau dans le temps, à l'époque des premiers pas d'Evans, Mora fait une réflexion en se référant à Kirstein<sup>95</sup>, qui, «le premier, reliera ces images à celles de Brady et Atget, à l'époque primitive de la photo, sorte d'âge d'or ou s'imposait d'abord l'objectivité du rendu du sujet, *sans trace d'art* (c'est moi qui souligne), dans la pureté magique du document.» (Mora, 1989, p. 24). Il faudrait ajouter : «sans trace d'art *apparente*». Penser qu'une image photographique est sans trace d'art est d'une grande naïveté, nous venons de le voir, et Evans – entre autres – a contribué à propager cette confusion. Ce n'est pas parce que l'intervention du photographe est *incluse* dans son image<sup>96</sup> que l'image est «neutre» pour autant. Pour qu'il y ait «trace d'art» en photographie, point n'est besoin d'une élaboration conceptuelle, ou de

---

<sup>94</sup> La nuance est nécessaire, car dans une population étudiante, il y a toujours, en plus des travaux excellents et franchement mauvais, une «zone tiède», ou grise, constituée par des travaux très moyens, qui, ceux-là, peuvent éventuellement se confondre entre eux. Mais ce phénomène n'infirme en rien ma constatation.

<sup>95</sup> Edward Lincoln Kirstein (1907-1996), écrivain et critique américain.

<sup>96</sup> Et non pas *extérieure* à l'image, comme dans les œuvres de la «photographie plasticienne».

fantaisie, d'inventivité, de créativité, voire de contorsions. Une photographie ne semble neutre qu'à un observateur pressé et peu sensible à la chose photographique. Nier l'action du photographe revient pour moi à nier l'action du pianiste, en arguant que chaque touche possède déjà un son déterminé à l'avance, avec – en plus – les notes indiquées sur la partition, qui pourraient figurer le référent du photographe<sup>97</sup>.

Sur le plan de la fonction informative, il faut pourtant reconnaître à l'action du photographe des limites réelles, qui nous conduisent à examiner les limites même du procédé, en nous posant la question : où s'arrête l'action du photographe ? Et quelles sont les pertes que subit un référent lorsqu'il est montré par le biais de la photographie ? Rouillé décrit très bien les limites du dispositif optique, auxquelles est lié l'opérateur :

Les photographes ne sont que des observateurs partiels. Non par manque de compétence ou par excès de subjectivité, mais à cause de la perspective optique qui les attache au sommet d'un cône<sup>98</sup>. L'observateur partiel perçoit et éprouve, reconnaît et sélectionne, mais ne voit jamais qu'en fonction de la place que lui assigne le dispositif dans lequel il s'inscrit. Voir autre chose oblige à occuper une autre place, c'est-à-dire à opter pour un autre dispositif, ou à adapter le sien. (Rouillé, 2005, p. 266-267)

Passons maintenant à l'apologie de l'action du photographe et voyons comment auteurs et critiques la perçoivent et l'expriment.

#### 2.4.2 La reconnaissance de l'action de l'opérateur

Je commence par ma propre définition : *le photographe est un regardeur qui donne à voir*. Le photographe est donc pire qu'un simple voyeur : il insiste, il regarde, carrément et de tout près<sup>99</sup>. Pourtant, il ne se contente pas de *prendre*, car dans l'opération de la photographie, il y a l'idée d'un double don, en ricochet : la chambre optique *offre* à son opérateur une image optique native ; il ne se contente pas de la voir, en passant

---

<sup>97</sup> C'est Ansel Adams qui compare la prise de vue à l'*écriture* musicale, et le tirage à l'*interprétation* d'une pièce de musique. Il le faisait en connaissance de cause, ayant, dans sa jeunesse, commencé une carrière de pianiste.

<sup>98</sup> Le «sommet du cône» constitue le *point de vue*.

<sup>99</sup> Tout près de son *image*, sur le verre dépoli.

(comme un passant), mais il la scrute à bout portant, la regarde et l'agence par le biais d'un certain nombre d'actions que lui permet le procédé. Puis, par la vertu de l'enregistrement, le photographe pourra à son tour – si tout se passe comme il le prévoit – en *offrir* un équivalent aux récepteurs de la photographie.

Pour ouvrir les citations, je choisis un texte de poïétique écrit par Stieglitz<sup>100</sup> dans les premières années d'une photographie libérée du trépied et des chambres lourdes :

Pour obtenir des images de l'appareil à main, il est bon de choisir votre sujet, sans faire attention aux figures, et d'étudier soigneusement les lignes et l'éclairage. Une fois établis ces points, regardez les figures qui passent et attendez le moment où tout est en équilibre, ou autrement dit, satisfait votre œil. Ceci signifie souvent des heures de patience. Mon image «Fifth Avenue, Winter» est le résultat de trois heures de guet pendant une violente bourrasque de neige, le 22 février 1893, à attendre le moment opportun. Ma patience fut justement récompensée. (*in* Goldberg, 1981, p. 216, cité par Brunet, 2000, p. 255)

On notera que Stieglitz travaille en deux temps : il prépare son point de vue et son cadrage, puis il attend une heureuse conjonction des «figures qui passent»<sup>101</sup>. Ce qui veut dire que malgré la légèreté et la mobilité de son appareil, ce sont une partie de ses sujets qui bougent, et non pas lui (bien qu'il ait dû bouger dans un premier temps, pour «étudier soigneusement les lignes et l'éclairage». Sa description opératoire me semble pourtant contenir encore un arrière-goût des chambres lourdes posées sur un trépied.

J'aimerais relever ici l'apaisement qu'éprouve un opérateur lorsqu'un critique et théoricien de la photographie, comme Philippe Ortel, parvient à décrire parfaitement les opérations qui constituent le champ d'action du photographe. Il le fait en réponse à une lithographie de Daumier intitulée *La patience est la vertu des ânes*, «nous montrant deux bourgeois attendant passivement devant une chambre noire en action»<sup>102</sup>. Je rends hommage ici à la pertinence et à la précision de sa description :

---

<sup>100</sup> Stieglitz (1864-1946), photographe américain d'origine allemande, collectionneur, éditeur et galeriste, dont le rôle fut important non seulement dans la sphère de la photographie, mais dans celle de la peinture.

<sup>101</sup> Ce que Robert Doisneau, photographe français (1912-1994) a abondamment pratiqué dans le milieu du XX<sup>e</sup> siècle, avec lui aussi un appareil de moyen-format.

<sup>102</sup> Daumier, *La patience est la vertu des ânes*, 1840, *in* Rouillé (1989, p. 20)

En réalité, le divorce entre l'artiste et la vue enregistrée est moins prononcé qu'on a pu le dire, car le réglage suppose, lui aussi, *une intervention forte de l'opérateur dans l'image* (c'est moi qui souligne). Entre les gestes inauguraux permettant la prise de vue (choix du point de vue<sup>103</sup>, installation de l'appareil) et l'organisation de l'espace dans l'image, une continuité existe, par exemple, puisque l'orientation de la vue, la distance à laquelle le modèle est pris et sa position topographique dépendent du repère constitué par la place du photographe et de son appareil. En d'autres termes, la vue réglée implique autant le corps de l'artiste que la vue peinte et dessinée, puisqu'elle est issue du positionnement réciproque de l'opérateur et de son modèle (le peintre de plein-air ajoute à ce réglage le travail graphique de la figuration). L'esthétique du réglage réorganise autour des corps ce que la peinture organise autour de la main. Dans sa lithographie, Daumier, comme beaucoup de ses contemporains, ne retient des procédures que leur aspect mécanique et automatique. Pour beaucoup, abolir la main c'est faire perdre à l'image de sa spiritualité car, dotée d'une motricité fine, elle met directement en contact deux intelligences : celle de la nature dont elle saisit les moindres linéaments, et celle de l'artiste capable de faire surgir ces formes idéales sur la toile. Elle a l'acuité de nos facultés et paraît donc vouée à idéaliser d'emblée ce qu'elle représente. Mais la photographie est aussi capable d'adresse : la motricité du corps de l'opérateur, augmentée, à la fin du siècle, par des appareils portables et guidée par l'action discriminante du regard, est aussi source de signifiante. (Ortel, 2002, p. 108, note 3)

Rouillé (2005) livre aussi des pages très pertinentes concernant la reconnaissance de l'action du photographe, plus spécialement sur la problématique de la recherche du point de vue, qu'il décrit et analyse très finement. Il l'annonce déjà dès la page 88 : «Un même bâtiment, matériellement invariable, rentrera en variations infinies en fonction des points, forcément immatériels, à partir desquels il sera vu, et des choix esthétiques, tout aussi immatériels, qui présideront à la réalisation de l'image.». Plus loin dans l'ouvrage, il développe sa notion de visée, vue comme une «entité incorporelle» :

[...] photographier une ville ne se limite pas à reproduire des bâtiments, des passants ou des scènes de rue. La ville existe bien matériellement, on peut en parcourir l'espace, en étudier le plan, en admirer les édifices. Mais cette ville matérielle n'est accessible au regard, ou à la photographie, qu'au travers de points et d'angles de vue, qui eux, sont immatériels. Chaque parcours dans la ville déroule une infinité de visées éphémères, qui se défont avec le mouvement, qui changent avec les perspectives, qui varient avec les points de vue. Immatérielles, ces visées ne sont pas des choses, n'appartiennent pas à la ville, mais viennent s'attribuer à elle pour la démultiplier, pour la faire entrer en

---

<sup>103</sup> On remarquera qu'Ortel ne confond pas le cadrage avec le point de vue.

variations infinies. Une même ville (matérielle) recèle autant de villes (virtuelles) que de visées, de points de vue, de perspectives, de parcours. Les clichés<sup>104</sup> photographiques ne sont pas la reproduction de fragments de la ville matérielle, mais des actualisations (finies) de ces villes virtuelles (infinies). [...] Le photographe ne rencontre jamais les choses qu'au travers de visées, qu'au fil de parcours, et qu'au sein d'un système gouverné par la perspective géométrique. [...] L'étendue du réel excède les choses et les corps qui ne s'inscrivent jamais dans l'image indépendamment d'incorporels (problèmes, flux, affects, sensations, intensités, etc.) Indéfectiblement liées aux choses matérielles (à la Terre), les images photographiques captent autant «les forces d'un Cosmos énergétique, informel et immatériel<sup>105</sup>». (Rouillé, 2005, p. 263-265)

On rejoint là, ou en tout cas, on approche les visions de Tisseron concernant la «colle» du monde.

Plus loin, Rouillé donne sa version de l'«événement de la saisie photographique» :

Le regard et le corps du photographe entrecroisent ses intérêts présents et son passé sédimenté. Quant à ses images, elles mobilisent d'autres éléments stockés dans sa mémoire : ses savoir-faire et ses compétences photographiques, les myriades d'images qu'il a déjà vues, ainsi que les schémas formels et esthétiques qu'il a assimilés. La saisie tente un ajustement, aussi rapide que complexe et improbable, entre trois temporalités hétérogènes : le passé singulier, à la fois particulier et collectif, du photographe ; le présent de l'état de chose ; et le futur des usages supposés de l'image. Le caractère improbable du projet même de la saisie – faire coïncider en un instant ces temporalités hétérogènes – crée chez le photographe une tension qui provoque un véritable appel à sa mémoire, et qui le projette dans les strates de son passé. Certains de ses souvenirs sont alors réactivés, sa perception est stimulée et orientée, et son corps requis dans une véritable danse rituelle dont tous les mouvements (rapprochements, éloignements, genou au sol, déplacements latéraux, etc.) produisent des effets esthétiques directs. (Rouillé, 2005, p. 298-299)

Deux remarques sont à faire. D'abord, à propos de «la saisie [qui] tente un ajustement, aussi *rapide* que complexe». Non, on ne le répétera jamais assez, l'instantanéité qui fascine tant dans la photographie, *n'est pas constitutive de son procédé*. Par exemple, l'imagerie en grand format et en lumière faible, tant en prise de vue d'architecture que d'objet ou en astronomie, nécessite encore aujourd'hui de longs temps de pose.

---

<sup>104</sup> «Cliché». Je déplore ce mot, malheureux à mon sens, par le fait de sa possible connotation péjorative, lorsqu'il est utilisé pour désigner une prise de vue photographique.

<sup>105</sup> Rouillé cite Deleuze, *Mille plateaux*, p. 422-423.

Toutes les opérations que décrit si bien Rouillé peuvent *aussi* se situer dans une durée. La deuxième remarque concerne la «danse rituelle» du photographe, qui rencontre une de mes expressions, à laquelle je tiens beaucoup. J'étais donc heureux de la retrouver dans l'écriture d'un théoricien de la photographie. Je l'ai imaginée dès le début de mon enseignement, pour tenter d'indiquer à mes étudiants la *nécessité* de bouger (dans les trois plans : hauteur, largeur, profondeur) dans le but d'appréhender un sujet en circulant dans l'espace qui l'entoure et lui faire ainsi donner tous ses possibles<sup>106</sup>.

#### 2.4.3 Référent-image photographique, les différences, les pertes et les gains

Il faut d'abord rappeler un point qui aura son importance dans la suite de cette recherche : la principale qualité du référent photographique, dans son rôle de sujet, est sa *présence physique*.

Le référent va déposer une *trace* sur la surface sensible. Cette trace est tellement *différente* de son référent qu'il vaut la peine, pour s'y retrouver, de dresser une liste de ces différences, qui peuvent aussi être des *pertes* sur le plan informatif-descriptif. Sur le plan du sensible, les gains d'une image par rapport à son référent sont nombreux<sup>107</sup>, mais paradoxalement, certains de ces gains sont directement issus de ce qui pourrait être considéré comme des «pertes». Il serait donc intéressant de se demander quelles sont les pertes que peut subir un référent lorsqu'il est montré par la photographie, puis d'établir une relation entre ces pertes et des gains éventuels. Dans le but de clarifier au mieux cette problématique, j'ai établi ci-dessous un tableau comparatif, qui sera commenté plus bas :

*Voir tableau page suivante*

---

<sup>106</sup> À cela près que je n'inclusais pas cette danse dans un «rituel», je nommais simplement cette action : la «danse du photographe».

<sup>107</sup> Les gains offerts par l'image photographique seront examinés dans le cadre de la problématique du portrait.

Tableau comparatif		
<i>Les pertes référent-trace photographique</i>		
<i>référent</i>	<i>ronde-bosse</i>	<i>image photo</i>
<b>Les différences ou pertes partielles</b>		
VOLUME et espace	pas de perte	PLAN = perte de la 3e dimension
vaste angle de champ	—	angle de champ relativement réduit (cadrage)
couleur	modification importante par le <i>changement de matière</i> , et éventuellement, par le passage à la monochromie	
mouvement	immobilité	
toucher	modification importante par le <i>changement de matière</i>	littéralement : perte totale, mais le «toucher visuel» vient prendre le relais
<b>Les pertes totales</b>		
ouïe	perte totale	
goût	perte totale	
odorat	perte totale	

Ce tableau est volontairement élémentaire. Nous allons l'affiner en examinant pour commencer la liste des différences ou pertes partielles. Dans la première colonne, à gauche, figurent les offres habituelles du (ou des) référent. En tête vient la métamorphose majeure opérée par la lentille convergente : le référent offre son VOLUME<sup>108</sup>, qui devient une image optique PLANE. Il y a donc perte du volume, mais gain – nous l'avons vu précédemment – par la sensation oculaire haptique que peut procurer cette mise à plat. Mais en plus, la vision binoculaire devient une vision monoculaire, il y a donc perte de la sensation d'espace<sup>109</sup>, mais gain du point de vue de l'imager, qui lui, en choisissant l'image, a choisi d'œuvrer dans les deux dimensions ; la planéité de l'image n'est pas une perte ou une contrainte, elle constitue au contraire la qualité même de son territoire d'élection. Greenberg a fait de la planéité un paramètre essentiel de l'image peinte, que l'on peut sans peine, par analogie, utiliser pour l'image photographique : «[...] la planéité inéluctable du support [de la peinture]. [...] Seule la planéité est unique et propre à cet art. [...] La planéité, la bi-dimensionnalité, était la seule condition que la peinture ne partageait avec aucun autre art.» (Greenberg, 1974, p. 34).

Le vaste *angle de champ* offert par l'œil humain<sup>110</sup> devient un angle de champ relativement réduit – par le cadre – ce qui constitue une perte sur le plan documentaire, mais un gain de puissance sur le plan de l'expression, puisque l'on concentre l'attention sur une plage déterminée, et surtout on l'isole, on la sort du monde.

Dans le cas de la photographie en noir et blanc, la *couleur* est traduite dans une gamme de gris. De même que pour l'angle de champ, ce qui pourrait constituer une perte sur le plan documentaire devient un gain de différenciation sur le plan de

---

<sup>108</sup> À l'exception des référents plans, qui constituent un cas particulier. La photographie d'un *référent plan* est appelée «reproduction», ce qui indique que, moyennant certaines précautions, on n'opère pas là une métamorphose volume-plan, avec génération «automatique» d'un système perspectif, mais bien que l'on effectue une *traduction plan-plan*.

<sup>109</sup> L'imagerie stéréoscopique, des plus anciens stéréoscopes en bois jusqu'au cinéma Imax, en passant par le View Master, reste marginale, parce que peu convaincante. Pourquoi ? De même que l'on attend pas de l'eau qu'elle soit sèche, on n'attend probablement pas de l'image qu'elle contienne de l'espace.

<sup>110</sup> En réalité, notre œil possède un champ net de seulement 2° d'angle, ce qui est extrêmement réduit. C'est le cerveau qui prend le relai en réunissant des vues successives prise par l'œil à un rythme d'environ 1/16 de seconde, ce qui nous donne l'*illusion* de bénéficier d'un champ net d'environ 50°.

l'expression puisque cette transposition d'un sujet en valeurs de gris opère une distanciation qui peut contribuer à éviter la confusion référent – image. Il constitue ainsi un antidote à la tentation mimétique. Et surtout, cette transposition nous délivre, par exemple dans le portrait, d'une information encombrante. Dans le cas d'une photographie en couleur, il faut relever qu'il s'agit *toujours* d'une *traduction* : tant les matières colorées que leur support sont différents de ceux du référent. Il n'y a donc pas «captation» au sens naïf du terme, mais déconstruction, analyse, puis reconstruction, avec d'*autres matériaux*. Ce qui rend – par exemple – la «reproduction» d'œuvres peintes littéralement impossible. Dans le meilleur des cas, on pourrait parler d'une restitution acceptable.

Le *mouvement* a un statut particulier, puisque beaucoup de référents sont des objets immobiles. Dans ce cas, nous l'avons vu, c'est au photographe qu'il appartient de bouger pour créer ses points de vue. Dans le cas de référents vivants et mobiles, le passage du mouvement à l'immobilité a été perçu comme un gain magistral par des chercheurs comme Muybridge<sup>111</sup> et Marey<sup>112</sup> et à leur suite, par tous les opérateurs et les utilisateurs de l'imagerie scientifique. Mais il reste bien sûr des sujets pour lesquels le mouvement constitue un paramètre important. La perte du mouvement, qui pourrait être perçu comme une perte sur le plan *documentaire* devient un *gain de puissance* dans une recherche comme mon projet de portrait, par exemple, où cette immobilité devient un véritable levier, un paramètre essentiel de la recherche. Et qui la différencie radicalement d'une observation qui serait conduite à l'œil nu.

Le *toucher* a lui aussi un statut particulier, puisque, nous l'avons vu plus haut, il peut s'assimiler à une sensation visuelle particulière, mise en évidence par Riegl à propos du bas-relief égyptien, et que la projection de l'image optique sur un plan incarne – selon moi – à la perfection. Je propose donc de ne pas parler ici d'une perte, mais plutôt d'un *déplacement* du toucher, qui passe du tactile pur à l'haptique visuel.

---

<sup>111</sup> Edward Muybridge (1830-1904), photographe américain, né en Grande-Bretagne, maître de l'instantanéité en photographie.

<sup>112</sup> Étienne-Jules Marey (1830-1904), médecin et physiologiste français, venu à la photographie instantanée sous l'influence de Muybridge, dans un but d'analyse des mouvements.

Vient ensuite la liste des pertes *totales* : l'ouïe, le goût et l'odorat. Le statut de ces pertes totales est particulièrement intéressant, parce que très tranché : non, une image photographique ne transmet aucun son issu du référent, ni aucune saveur gustative, pas plus qu'une sensation olfactive. Quittant le pur plan informatif et descriptif, et prenant en compte l'aspect expressif et sensible d'une image photographique, il me paraît intéressant de se poser la question : s'agit-il vraiment de pertes ? Je prends l'exemple du portrait, déjà esquissé succinctement à propos de la «perte» de la couleur, que la transposition en noir et blanc transforme en «gain». Est-ce qu'un portrait qui transmettrait au récepteur le son de la voix ou les divers bruits émis par le référent serait plus fort – au sens de l'expression photographique – que celui que nous transmet son portrait photographique ? Ma réponse est : oui, d'une manière générale (ce serait le portrait filmé), mais non, au sens de l'expression purement photographique. La voix vient du dedans physique, mais livre aussi quelque chose d'un dedans psychique très intime. Si je prends un exemple extrême, la voix d'un proche décédé peut être insupportable. Ce qui montre bien que le son constitue en soi une force, dans un portrait. Mais justement, le son, en fonction de sa force propre, pourrait occulter des fonctions purement plastiques, qui elles, *réclament un plus grand effort perceptif*. Dans le cas de mon projet de portrait, par exemple, la voix constituerait un obstacle, un «brouillage» encore pire que la couleur, nous détournant de la recherche, qui veut se situer résolument dans le seul registre plastique. Car compter sur le seul registre plastique constitue en soi une force, par la mise en évidence de certains éléments, les séparant et les isolant de l'ensemble des sensations offertes par le monde.

Nous allons poursuivre cette réflexion sur la photographie en nous demandant, dans la prochaine section, dans quelle relation l'opérateur peut se situer par rapport au médium photographique : utiliser la photographie pour montrer un référent ou utiliser un référent pour faire de la photographie ?

## 2.5 Utiliser la photographie ou faire de la photographie ?

La photographie, un moyen ou une fin ? Une photographie utile ou inutile ? Intéressée ou désintéressée ? C'est un débat qui agite la photographie dans ses tréfonds depuis toujours. Mais il est loin d'être vain, et il m'intéresse – entre autres – pour deux raisons.

D'abord, il constitue en lui-même un indicateur sur la nature extrêmement complexe, ambiguë et riche de ce médium. Deuxièmement, il touche directement à la question – qui me paraît en veilleuse aujourd'hui – de l'ontologie de la photographie. C'est précisément l'être même de la photographie qui m'importe, depuis mes tout débuts d'opérateur photographe.

Après avoir examiné l'intimité du phénomène dans la section précédente, nous sommes peut-être mieux en mesure d'aborder la question qui ouvrait ces Prolégomènes, à savoir : pourquoi photographier ? Question que je pourrais reformuler plus précisément ainsi : *Utiliser la photographie pour montrer le référent ou utiliser le référent pour faire une photographie ?* Pour ouvrir le débat, je donne les classifications des différents modes de photographier de deux théoriciens de la photographie, avant de proposer mon mode propre, en tant qu'opérateur. Ce qui nous permettra de situer déjà mon projet parmi les différents modes ou formes que peut prendre la photographie.

Baqué (1998), pour délimiter son champ d'investigation, la «photographie plasticienne», identifie plusieurs types de photographie : la photographie dite «créative» (Jean-Claude Lemagny) ; la photographie de reportage ; la photographie appliquée ; la photographie qu'utilisent les artistes (non-photographes). Rouillé (2005), propose, lui, une classification intéressante, mais relativement compliquée : il parle de la «photographie des artistes», qui n'a pas pour principe de reproduire le visible, mais celui de rendre visible quelque chose du monde, qui n'est pas nécessairement de l'ordre du visible (question voisine de la mienne sans pourtant être semblable, puisque la mienne table sur les différences entre image rétinienne *versus* image de la chambre optique). Cette «photographie des artistes» n'a selon lui, aucun point commun avec la «photographie des photographes» qui elle, reste polarisée sur la question de la représentation : soit qu'elle s'efforce à la reproduction littérale (c'est la «photographie-document»), soit qu'elle s'en écarte (c'est la «photographie-expression»), soit qu'elle les transforme délibérément (c'est la «photographie artistique»). Il est à noter que dans les classifications de Rouillé ne figure pas l'«alliage» (pour reprendre un terme qu'il utilise ailleurs) : «Beaux-Arts traditionnels–métier de la photographie», «alliage» qui justement est le mien. Omission qui suffirait pour justifier un autre découpage.

Je poserais donc le problème autrement : il existe – pour un opérateur – au moins deux grandes façons d'aborder la photographie : *l'utiliser*, à des fins autres qu'elle-même, c'est-à-dire en tant qu'outil, le plus généralement dans ses *applications* descriptives, documentaires, narratives, ou encore en mixte avec un autre médium ; c'est la fonction la plus largement connue et utilisée. Ou bien *faire* de la photographie, en s'appuyant sur «l'intimité de sa phénoménologie», c'est-à-dire en activant ses spécificités propres, en étant conscient de son esthétique non interchangeable avec d'autres médiums. La photographie n'est plus alors un moyen, mais peut devenir une fin. [Dans la pratique courante photographique, ces deux approches, non antinomiques, peuvent se mélanger dans des proportions variables.] Parmi le grand nombre de modes d'opérer en photographie, qui constituent autant de postures différentes vis-à-vis du médium, j'ai choisi d'examiner les deux extrêmes : une première, située sur le versant de l'utile : les fonctions informatives et descriptives de la photographie. À l'opposé, nous examinerons ce que l'on peut nommer *la photographie pure*, située sur le versant de l'«inutile», c'est-à-dire la photographie en tant qu'œuvre ayant une autonomie propre par rapport à son référent : bien qu'ayant obligatoirement un référent, c'est elle-même qui devient le sujet de la contemplation du récepteur. Je postule qu'un troisième mode est possible, qui *tente de capter une force résultant de la poussée symétrique des fonctions descriptives et du «faire photographique»* ; ce mode est celui que j'utilise dans ma pratique photographique. À ce titre, il sera repris et développé dans le corps même de la recherche consacré à mon projet de portrait.

### 2.5.1 La force et les dangers des fonctions informatives de la photographie

Je connais la fonction informative par le dedans, puisque mon mandat, en tant que photographe d'objet, était un mandat descriptif. Mes clients, des confrères artistes pour la plupart, attendaient de moi que je montre *leur* production, et non pas que *je me* montre au travers des objets photographiés. Ce qui n'ôte d'ailleurs pas au photographe d'objet le fait d'avoir un style, c'est-à-dire des stratégies opératoires générant une esthétique qui lui soit propre, mais cette esthétique constitue une espèce de «coloration», qui se doit de rester en retrait. J'ai pratiqué ce type de vues durant une vingtaine d'années. Je serais donc bien mal placé pour dénigrer la fonction informative

de la photographie, je lui accorde au contraire plein droit de cité, même si je lui reconnais des dangers.

#### 2.5.1.1 Le pouvoir occultant de la fonction informative : l'image transparente

Nous avons examiné les limites de l'action du photographe, qui reste tributaire – dans la description informative – des limites imposées par son point de vue (au sens photographique). Mais il y a plus grave encore que les limites dans la description : l'intense pouvoir de monstration de la photographie comporte une face d'ombre que l'on pourrait nommer le *pouvoir occultant* de la fonction informative, «L'éloge du document et la dénégation de la valeur artistique étant les deux faces d'une même posture.» (Rouillé, 2005, p. 266). En effet, la sensation et l'«effet de réel» offerts par l'image photographique peuvent être si forts que la photographie en tant que telle en devient inexistante. C'est ce que certains auteurs, dont Rouillé, nomment l'«image transparente».

Le problème que j'ai choisi d'exposer ici est celui de cette tendance à la primauté que peut prendre le référent par rapport à l'image qui le montre, dans l'esprit de l'opérateur moyen comme dans celui des récepteurs en général. Je fais ce choix en photographe troublé, préoccupé par le peu de cas qui est fait de l'image photographique pour elle-même. J'ai un contentieux à régler avec cette problématique, car c'est l'être même de la photographie qui est en jeu. Il s'agit plutôt d'un monologue que d'une théorisation à proprement parler. Je tente de m'expliquer à moi-même ce phénomène de l'image «transparente», c'est-à-dire de l'image qui disparaît presque complètement au profit de son référent, que Rouillé décrit comme étant «l'indiscernabilité de l'écart entre l'image et la chose [le référent]» (2005, p. 89).

Barthes (1980) a participé à cette dénégation : «[dans la photographie] une pipe y est toujours une pipe, intraitablement» (p. 17) ; «Quelle que soit sa manière, une photo est toujours invisible, ce n'est pas elle qu'on voit.» (p. 18) ; «Moi, je ne voyais que le référent» (p. 19) ; à propos d'une photographie de Kertész (*La ballade du violoniste*, 1921) «[...] je perçois le référent (ici, la photographie se dépasse vraiment elle-même : n'est-ce pas la seule preuve de son art ? S'annuler comme *medium*, n'être plus un

signe, mais la chose même ?)» (p. 77) ; «La voyance du photographe ne consiste pas à "voir" mais à se trouver là.»<sup>113</sup> (p. 80).

J'avais tenté de montrer, dans un essai intitulé *La réalité de l'image photographique ou le mythe du filet à papillons* (2001, schéma 4, p. 21), écrit lors d'un séminaire, de quelle manière le mental du récepteur fait en quelque sorte ricochet sur l'image. L'idée de ricochet suppose une «incapacité à pénétrer dans», comme le galet lancé à fleur d'eau : il ne se mouille même pas, il n'utilise l'eau que comme un tremplin pour chaque nouveau bond. Lorsque l'image est confondue avec le référent, elle ne peut pas avoir un statut d'existant dans la conscience du récepteur, en tant qu'*œuvre* ayant une vie et des qualités propres. Rouillé mentionne ce problème à plusieurs reprises, en citant par exemple l'émission de télévision *Une minute pour une image*, réalisée en 1983 par Agnès Varda avec le *Centre national de la photographie*<sup>114</sup>, qui désigne à la perfection ce dont je veux parler :

[Cette émission d'Agnès Varda] a eu le mérite de mettre en évidence le dire d'une série de personnalités, humbles ou éminentes, cultivées ou non, invitées à monologuer pendant une minute à propos d'une photographie. En dépit de la diversité des invités et des images, il est apparu au fil des émissions que ce dire était en fait assez homogène, au moins dans sa façon de *traverser les images comme si elles étaient transparentes*. Ce dire commun se situait au-delà des images, de leur substance et de leurs formes, dans le registre du «c'est ceci ou c'est cela» de l'identification et de la nomination de leur référent. Dirigé vers l'image, ce dire restait paradoxalement muet sur elle, et pour l'essentiel, *totallement polarisé par la chose figurée*. Le dire suscité par l'émission *Une minute pour une image* était ainsi curieusement indifférent à l'image, ou plutôt impuissant à en parler. (Rouillé, 2005, p. 83-84) (C'est moi qui souligne)

La fonction informative se situe du côté de *l'utilisation*, on y trouve une posture qui n'engage pas obligatoirement l'opérateur dans une intimité sensible avec le phénomène. Le plus souvent d'ailleurs, il peut tout ignorer du procédé et des phénomènes entrant en jeu, sans aucun inconvénient pour le résultat escompté.

---

<sup>113</sup> Cette dernière citation constitue d'ailleurs une franche dénégation concernant *l'action du photographe*.

<sup>114</sup> Malheureusement et malgré mes recherches, je n'ai pas pu avoir accès directement à cette émission.

C'est une position incarnée par certains photographes, comme Baltz (déjà cité lorsque nous avons examiné un problème voisin, celui de l'action du photographe) :

Je ne me suis jamais considéré comme un photographe. Je n'ai même jamais aimé vraiment la photographie [...] J'ai fait des photos parce que la photo était le moyen le plus simple et le plus direct d'enregistrer quelque chose. C'était une forme de notation visuelle, qui bien sûr a depuis été remplacée par d'autres moyens, par la vidéo, par exemple. Mais à cette époque, c'était probablement la façon la plus simple et je dirais, la moins prétentieuse de travailler. N'importe qui peut faire des photos, ce qui est difficile, c'est de les penser, de les organiser, d'essayer de les utiliser en les montrant d'une certaine façon pour qu'un sens se construise à partir d'elles ; c'est là que le travail commence vraiment. [...] (Krief, 2000)

Un autre exemple, plus fréquent, me semble être celui de l'agent immobilier qui fait quelques vues d'une maison à vendre ; lui non plus n'est pas engagé dans un processus photographique. Il lui faut uniquement des résultats descriptifs concrets et immédiatement utilisables. Mais – et c'est là où cette problématique commence à devenir intéressante – malgré une volonté descriptive affirmée de l'opérateur, la photographie ne délivrera jamais un duplicata de son référent, mais *toujours* une transposition et une interprétation : la « machine à capter le réel » n'existe pas. Comment donc se fait-il que le produit final soit tout de même utilisable, alors que l'opérateur n'est que rarement conscient des phénomènes en jeu, et que sa « reproduction » soit souvent si faible ? Examinons par qui et comment sont opérées transposition et interprétation.

Dans ce cas précis de l'agent immobilier, tant la transposition que l'interprétation sont *automatisées*, c'est-à-dire que l'opérateur va se reposer entièrement sur les deux acteurs situés aux deux extrémités du processus. L'un en amont de lui : le *concepteur de la machine* de prise de vue. L'autre en aval, le *récepteur*, en l'occurrence, le client potentiel. Le concepteur va tout mettre en œuvre pour dégager au maximum l'opérateur de tous les problèmes techniques (principalement la mise au point, l'exposition et la balance des couleurs), lui laissant uniquement le choix du point de vue, choix d'ailleurs capital, nous l'avons vu. Le concepteur de la machine va s'arranger pour que le ciel soit restitué par un bleu (*peu importe lequel*, pourvu que la sensation visuelle se situe dans le registre des bleus, afin que le récepteur puisse faire une interprétation automatique « ciel »), de la même manière, l'herbe devra se situer

dans le registre des verts, les tuiles dans le registre des rouges. L'opérateur n'interviendra ni dans l'ajustement des tons, ni dans celui de la densité générale de l'image, ni dans celui du contraste, ni dans celui de la netteté. Le fameux slogan de Kodak «appuyez sur le bouton, nous ferons le reste.», qui date de 1888, est, et sera, toujours d'actualité.

La réception de ce type de photographie pourrait poser des problèmes si les récepteurs eux-mêmes étaient pourvus d'une certaine sensibilité critique. Heureusement pour les opérateurs, cette sensibilité critique me paraît plutôt discrète : le récepteur moyen est bon prince, il refait les transpositions et interprétations à l'inverse, la plupart du temps sans plus s'en apercevoir que l'opérateur. Il le fait même parfois si bien qu'il croit avoir le référent sous son regard, alors qu'il regarde une image. Je reprends l'exemple de l'agent immobilier, mais cette fois dans la perspective de son client. L'intérêt du client étant totalement focalisé sur le référent, en l'occurrence le choix d'une maison, son esprit va faire «ricochet» sur l'image en tant que telle, pour aller directement au référent qui a généré l'image, la maison.

Dans ces deux exemples, l'opérateur s'est résolument situé sur le versant *utile* de la photographie. Dans cette fonction *intéressée* (elle poursuit un but, extra-photographique), l'action de l'opérateur reste *extérieure* au procédé. La perception du récepteur peut alors faire «ricochet» sur l'image photographique en tant que telle, et sur le dispositif qui l'a générée, et passer immédiatement à la fonction informative de l'image. Je préciserais, pour terminer, qu'il n'y a pas, selon moi, un lien direct entre les qualités intrinsèques d'une image photographique – qualités qui pourraient faire d'elle une œuvre à part entière – et le fait que cette image peut rester invisible pour son récepteur. Les images de Baltz (celles de sa première période), par exemple, sont des images offrant des qualités indépendamment de leur sujet, mais le photographe lui-même ne veut pas les reconnaître comme telles.

### 2.5.2 La photographie pure, en tant qu'œuvre indépendante de son référent

Merleau-Ponty le disait à propos de la peinture : «Elle ne célèbre jamais d'autres énigmes que la visibilité» (1964, p. 26). En photographie, la célébration de l'énigme de l'image optique est possible. Si l'on regarde du côté des opérateurs mettant en œuvre

leur «intuition phénoménologique», on trouvera des artistes qui possèdent *une vision* de leur procédé, qui l'«inventent» un peu à chaque fois, et surtout qui composent de manière sensible avec le phénomène<sup>115</sup>. Parce qu'ils se situent dans l'intimité de leur médium, ils en pressentent les possibles, ils en attendent des résultats *qui leur sont spécifiques*, par exemple, le «toucher visuel» de la «pâte photographique» que nous avons vus précédemment. Ce que je veux examiner ici n'est pas la connaissance technique, c'est la *connaissance sensible implicite* que l'artiste opérateur peut avoir de son médium, c'est-à-dire une connaissance due à une pratique réflexive, mais réflexive dans le sens de la sensation, une cohabitation qui l'a travaillé et façonné dans son tréfonds à la manière dont l'eau façonne une roche calcaire. Cette connaissance sensible implicite constitue le *territoire* d'où vont naître des intuitions proprement photographiques. Un exemple pris dans un autre médium pourra peut-être éclairer ce problème.

J'ai déjà cité l'exemple de la céramique à propos de la pâte photographique ; on retrouve la connaissance du médium liée à la même attente lorsqu'un céramiste crée un émail : il ne «peint» pas sa pièce d'argile en bleu ou en rouge. *Il crée une matière*, porteuse non seulement d'une couleur, mais aussi d'un double «toucher» : physique, au sens littéral de «palpable au doigt», mais aussi un «toucher visuel», provoqué par un accord entre la pénétration de l'émail par la lumière et la composition de sa structure interne. Le tout entrant à son tour en relation avec la forme de la pièce. La création de *matière* de l'artiste céramiste excède donc largement la seule recherche d'une couleur, et *a fortiori*, la recherche d'une fonction pratique.

### 2.5.1.2 Trois exemples magistraux en photographie : Callahan, Grauerholz, Sudek

En matière de connaissance sensible et d'intuition phénoménologique du médium photographique, une grande partie de l'œuvre de Joseph Sudek me paraît constituer

---

<sup>115</sup> En paraphrasant Passeron, on pourrait dire : «avec le phénomène perçu comme étant une véritable personne», et j'ajouterais : un véritable interlocuteur. Idée qui se rapproche de celle que formule Deleuze : «L'œuvre d'art est un être de sensation, et rien d'autre : elle existe en soi.» (Deleuze, 1991, p. 155)

un exemple magistral de la photographie utilisée pour elle-même, sans autre but extrinsèque<sup>116</sup>. L'œuvre d'Harry Callahan<sup>117</sup> est un autre exemple de ce type de quête.



Image 2.5 Harry Callahan, *Eleanor and Barbara, Chicago, 1953*.

On pourrait commencer à parler de cette photographie en se posant la question : ces rails et ces pavés du premier plan sont-ils aussi intéressants que la mère qui pose avec son enfant, presque à l'arrière-plan ? Non, sur le plan du pur sujet, dit «réel» : si je me trouvais dans l'espace physique que montre cette image, et avec les mêmes protagonistes, je préférerais sans doute converser avec cette femme et cet enfant plutôt qu'avec les rails ou les pavés. Mais en présence de cette image photographique, je peux répondre : oui, sans aucun doute, sur le plan plastique, *tout*, dans cette image, me parle et m'intéresse. Car toutes les textures et matières qui la composent sont

---

<sup>116</sup> Joseph Sudek (1896-1976), photographe tchèque.

<sup>117</sup> Harry Callahan (1912-1999), photographe américain.

travaillées avec le même soin, ont la même saveur, formant un tissu d'une magnifique unité<sup>118</sup>. *Chaque élément est devenu image*, parcelle d'un certain gris. Et ce fait, multiplié par la qualité que lui a conférée l'opérateur (qualité d'agencement, autant que de gamme de gris et de toucher visuel) la propulse au niveau d'une pure œuvre plastique.

Plus près de nous, l'ouvrage contemporain *Aporia*, d'Angela Grauerholz<sup>119</sup>, (1995) est un magnifique exemple d'intuition spécifiquement photographique, d'une sensibilité raffinée.



Image 2.6 Angela Grauerholz, *Aporia*, 1995.

---

<sup>118</sup> Le problème, ici, sur cette page, est celui d'une *reproduction* de piètre qualité. Il faudrait bien sûr avoir accès à une bonne reproduction ou à une épreuve bromure originale, pour pouvoir goûter la transfiguration dont il est question.

<sup>119</sup> Angela Grauerholz est photographe et professeure au Département de Design de l'UQAM.

Quelques remarques à propos de l'image de Grauerholz que j'ai choisi de montrer ici. Il y a d'abord un problème d'ordre technique : par le jeu d'une double reproduction (celle qui permet de passer de l'épreuve originale au livre, puis celle de ma numérisation, qui permet de transporter cette image ici), il y a, à chaque étape, une perte de la pâte photographique en tant que qualité. Cette remarque est valable pour toutes les images des photographes contenues dans cette recherche. Mais lorsqu'on est en présence d'une œuvre comme *Aporia*, jouant sur les impondérables de la pâte photographique (gris très proches, usage fréquent de flous d'intensités différentes), avec cette extrême sensibilité au médium, celle justement qui a provoqué mon choix, la perte de la beauté de cette gamme de gris si particulière est de nature à déstabiliser l'œuvre et à en rendre difficile la communication. Car ici, comme dans l'exemple de Callahan, ce n'est pas ce paysage semi-ferroviaire qui est intéressant en lui-même, mais bien la manière dont il est traité. Ou plus précisément, c'est l'intriquement profond des qualités du référent et des qualités de l'opératrice qui opèrent un charme. Ce qui nous conduit à ma deuxième remarque, qui concerne une perte de *quantité*. À l'exception d'un minuscule texte placé tout à la fin de l'ouvrage, *Aporia* ne comporte que des images<sup>120</sup>. Le récepteur est donc immergé dans une suite d'images, dont la sensation provoquée par l'ensemble est très différente d'une présentation isolée, comme c'est le cas ici.

La photographie se situe – dans ces exemples – sur le versant de *l'inutile*. Elle est *désintéressée*. Elle montre, certes, mais ce qu'elle montre et la manière dont elle le montre *excèdent* le sens et même la forme de son référent. Il s'agit là de ce que je nomme l'«offre sensible» d'une photographie, de cet apport spécifique qui ne peut être confondu avec une tentative de duplication. C'est dans ce sens que j'ai souvent comparé la photographie à la chanson : il leur faut à toutes les deux obligatoirement un référent, ce référent est bien partie constitutive de la photographie ou de la chanson, mais il n'est pas primordial, il peut (ou plutôt, *il doit*) passer à l'arrière-plan. Le référent

---

<sup>120</sup> Il s'agit d'images non numérotées, rendues précieuses aussi par le format relativement petit par rapport à la page, qui laisse autour de chaque image une zone vierge, qui n'est rien d'autre qu'un silence visuel, en l'occurrence très important pour préserver le murmure de ces images.

constitue bien l'ossature (ou le support) du «rêve photographique», mais pas son essence.

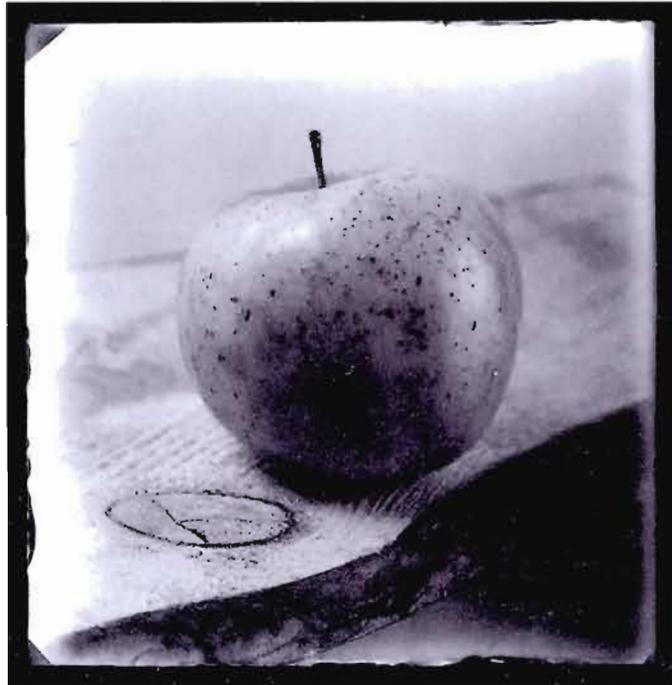


Image 2.7 Joseph Sudek, *Pomme dans l'atelier*, 1973.

Si j'achète *Pomme dans l'atelier*, de Sudek, je n'achète ni une pomme, ni un document montrant une pomme, mais bien une photographie de Sudek. Sudek aurait pu nous dire : «J'ai en effet utilisé une pomme pour faire cette image, mais *maintenant, ce que vous avez là sous les yeux, c'est une image*. D'ailleurs, vous voyez très bien les bords effrangés de ma plaque photographique : c'est à dessein que je les ai laissés apparaître, dans le but de créer une claire distanciation d'avec mon référent. Vous devriez percevoir aussi ma "pâte photographique", que je veux fine, savoureuse au "toucher visuel". Par sa qualité même, elle *unifie* les différents éléments qui composent cette image, qui forme comme un tissu serré, sans plage morte, et qui possède le

pouvoir de matérialiser *l'espace* même qui séparait ces différents éléments<sup>121</sup>. Ainsi, cette image photographique se constitue en tant qu'entité indépendante, qui n'a plus que des liens ténus avec son référent»<sup>122</sup>.

Ce qui anime ici Sudek, c'est son émerveillement, non devant une pomme, mais devant la photographie, qui est capable de produire – *sous sa conduite* – l'image d'une pomme. Il s'agit bien ici de *l'utilisation du référent* pour faire une photographie, et non pas de *l'utilisation de la photographie* pour montrer le référent.

Mon hypothèse est qu'une double posture est possible, à savoir : un mode de faire qui implique l'intriquement intime des deux versants – fonction descriptive et «sensible photographique». Pour autant que chacune soit poussée suffisamment loin, l'œuvre photographique a des chances d'être ainsi propulsée dans une sphère d'autonomie, capable de lui donner le *statut d'œuvre*, d'une importance égale à celle de son référent. On pourrait décrire ce mode comme étant la *tentative de capter une force résultant de la poussée symétrique des fonctions descriptives et du «faire photographique»*. Ou, dit autrement : ce que je montre égale en importance et en force *la manière* dont je le montre. Avec en plus, l'espérance (purement empirique) de la participation d'un phénomène étonnant, connu en physique sous le terme d'«effet eutectique» : l'addition des deux éléments excède leur somme. L'opération qui permet la captation de cette force est ce que j'ai souvent nommé la «densification» de l'image photographique, notion que l'on retrouvera, elle aussi, dans les deux plans, sensible et technique.

---

<sup>121</sup> Voir 2.3.2 *La pâte photographique selon Tisseron, ou la «colle» du monde*.

<sup>122</sup> Cette intervention de Sudek n'est pas une citation. Étant purement imaginaire, elle ne se réfère à aucun texte.

UN PROJET DE PORTRAIT PHOTOGRAPHIQUE

## CHAPITRE III

### LA PROBLÉMATIQUE DU PORTRAIT EN SOI, TOUS MÉDIUMS CONFONDUS

«Le désir qu'ont les humains de se contempler par le truchement de leur propre image semble faire partie des impulsions les plus anciennes de l'humanité, et l'art du portrait individuel compte parmi les activités artistiques les plus universellement présentes de tous les temps.» (Francastel, 1969, p. 9). Et encore, «[...] le plaisir de contempler ses traits tels qu'ils apparaissent à l'autre a, de tout temps, constitué un puissant facteur de succès pour ce genre d'art, un des plus stables de l'histoire du monde.» (Francastel, 2000, CD).

Cette section constitue une étude succincte autour du portrait *en soi, tous médiums confondus*. Elle a pour but de faire un *survol* de cette problématique, sans aucune prétention à l'exhaustivité, uniquement dans la perspective d'une introduction à mon projet. Afin de bien clarifier cette investigation, il m'a semblé indispensable de différencier ici les points de vues : celui de l'opérateur – le point de vue poïétique – et celui des récepteurs, – le point de vue esthétique. Il faut aussi noter dès maintenant que le portrait dont il sera question tout au long de cette recherche est le portrait *posé, en atelier*, à l'exclusion (en dessin) du croquis de voyage, (en peinture) de la pochade, (en photographie) du reportage.

Nous commencerons cette recherche par l'examen du mot «portrait», dont l'histoire et l'étymologie sont plus riches d'informations que les définitions. Puis, dans une perspective poïétique, nous examinerons ce que j'ai nommé des «embrayeurs»<sup>123</sup>, c'est-à-dire les concepts opératoires mis en œuvre par l'opérateur chaque fois qu'il y a portrait, *toute autre considération mise à part*, c'est-à-dire sans tenir compte des particularités de chaque médium, ni de chaque auteur.

Après l'examen des embrayeurs, nous irons voir plus avant les *désirs* de la réception et ceux de l'opérateur, et enfin nous examinerons les *gains* d'un portrait (par rapport à l'examen visuel direct du référent)<sup>124</sup>. Je dois noter que je n'ai jamais vu traitées nulle part ces questions des gains et des pertes. Ce sont pourtant ces éléments – les désirs, les gains et les pertes – qui pourraient constituer une réponse générale à la question : pourquoi faire du portrait ? Et plus spécifiquement, à la question majeure qui lui est corrélative et qui va sous-tendre toute une part de la recherche : *Que peut-on donner à voir qui ne se montre pas dans la vision physiologique directe ?* Il s'agit d'ailleurs là d'une question que l'on pourrait se poser avec profit à propos de *toutes les images comportant un référent*. Quant aux problématiques plus spécifiquement liées aux différents médiums utilisés dans le genre du portrait, elles seront examinées dans le chapitre suivant.

---

<sup>123</sup> Anne Cauquelin parle d'«embrayeurs» dans *L'art contemporain* (1992, p. 63)

<sup>124</sup> Pour la questions des «pertes», nous l'avons déjà examinée dans les Prolégomènes, section 2.4.3 *Référent—image photographique, les différences, les pertes et les gains*.

### 3.1 «Pourtraire» : qu'entend-on par «portrait»?



Image 3.1 Homme, portrait du Fayoum, 1<sup>er</sup> siècle ap. J.-C.

Pommier, dans l'*Introduction* de son ouvrage *Théorie du portrait* (1998), s'interroge sur la signification du mot «portrait», tout en soulevant une question étrange et intéressante à propos des dictionnaires :

L'Académie française, enfin, dans son premier dictionnaire, en 1694, ratifie l'usage établi : «Image, ressemblance d'une personne, par le moyen du pinceau, du burin, du crayon.» Nous en sommes toujours au même point. Ces énoncés dans leur clarté, leur simplicité, leur évidence, semblent exclure débat et controverse : si le portrait est bien l'image de l'homme au naturel, quelle place reste-t-il, au-delà des recettes d'atelier sur les moyens propres à garantir la ressemblance, à une théorie du portrait ? Mais les dictionnaires seraient-ils un piège pour la pensée, et leur fonction réductrice les conduirait-elle à éliminer arbitrairement la complexité de la réalité, pour n'en donner qu'une interprétation accessible et agréable au plus grand nombre de lecteurs ? Définir le portrait, comme le font Richelet et Furetière, n'est-ce pas dire, au fond, ce que la moyenne des usagers désirent entendre, ceux que les Italiens désignent du terme de *non intenditi*, ceux qui ne connaissent pas, les non-spécialistes, ceux qui

veulent cette «image ressemblante» ? La définition, dans sa limite même, est problématique. (Pommier, 1998, p. 17-18)

On éprouve, effectivement, une insuffisance et – corrélativement – un malaise lorsque l'on consulte l'article «Portrait» dans les différents dictionnaires. Pascale Dubus (1998), dans sa critique de l'ouvrage de Pommier, va encore plus loin, disant, à propos du portrait, qu'«il faut souligner le caractère extrêmement retors de l'objet étudié». Ce malaise s'aggrave encore lorsqu'il s'agit du champ photographique, car aucun mot nouveau n'a été créé depuis l'invention de la photographie pour désigner l'opération qui consiste à faire une prise de vue de visage. Les dictionnaires ne mentionnent d'ailleurs pas la photographie dans la liste des médiums utilisés pour faire du portrait<sup>125</sup>. Cette omission surprenante pourrait constituer un indicateur de l'embarras qu'a introduite la photographie dans le champ du portrait, nous aurons l'occasion de voir ce problème de plus près ultérieurement.

J'ai consulté un certain nombre de dictionnaires<sup>126</sup>, qui tentent de cerner le problème en utilisant des mots et des idées récurrents. J'en ai fait un inventaire, en le complétant par les lieux communs les plus fréquemment utilisés tournant autour de l'idée de «ressemblance» (mot de loin le plus utilisé)<sup>127</sup>.

Mais comme souvent lorsqu'il y a malaise, il est bon de chercher du côté de l'étymologie et de l'histoire du mot. C'est Alain Rey et son *Robert historique de la langue française* qui vont nous éclairer le plus finement :

PORTRAIT n.m., d'abord *portret* (vers 1175), et aussi *portraict* au XVI<sup>e</sup> s., *portrait* (XIII<sup>e</sup> s.), est la substantivation du participe passé masculin de PORTRAIRE v. tr. (vers 1130). Ce verbe, avec la variante *pourtraire* (XIV<sup>e</sup> s.) est formé de *pour*<sup>128</sup>

---

<sup>125</sup> À l'exception du Petit Larousse.

<sup>126</sup> CD *Hachette Livre* (1997) ; CD *Encyclopedia Universalis* (2000) ; *Petit Littré* (1959) ; *Robert Quotidien* (1996) ; *Bloch et Wartburg* (1950).

<sup>127</sup> Les mots et les idées tournant autour de l'idée de *ressemblance* : copie ; description ; duplicata ; fac-similé ; fidélité ; identification ; mémoire ; imitation-*mimesis* ; naturel ; réalisme ; réplique ; représentation ; reproduction ; restitution. Soit en tout quinze mots, qui sont classés ici par ordre alphabétique, donc sans égard à la fréquence de leur usage.

<sup>128</sup> *Pour*, préfixe à valeur intensive «[...] indique que l'action exprimée par le verbe est menée à son terme, jusqu'à sa limite extrême.» (REY, 1998, p. 2885)

employé comme préfixe à valeur intensive, et de *traire*<sup>129</sup> «tirer», pris dans son ancien sens spécial de «dessiner» (v. 1160) qu'a aussi le verbe *tirer*. Le verbe exprime l'idée de dessiner, de représenter le visage de qqn, sa personne et, par analogie, de le dépeindre avec des mots. (Rey, 1998, p. 2857)

Revenons à Pommier, qui se questionne sur les origines du portrait :

Deux passages de l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien ont fixé la doctrine canonique sur les origines de la peinture, qui apparaissent confondues avec celles du portrait. Au chapitre XV du livre XXXV, Pline l'Ancien évoque quelques traditions, égyptiennes et grecques, sur ce thème ; sans se prononcer lui-même clairement, il conclut prudemment : «Tous reconnaissent qu'il [le principe de la peinture] a consisté à tracer, grâce à des lignes, le contour d'une ombre humaine» ; c'est la thèse de la *circumductio umbrae*, de la circonscription de l'ombre. L'homme aurait donc remarqué son ombre portée et en aurait fixé les contours : la peinture commence donc par l'observation d'un phénomène naturel qui amène l'homme à capter sa propre forme par un trait. (Pommier, 1998, p. 18)

La même légende, avec quelques variantes, est reprise par Quintilien, Alberti, Vinci, Vasari, Félibien. «Deux ans plus tard [que Félibien], c'est Charles Perrault qui, dans son poème *La peinture*, donne son expression la plus achevée au mythe de l'invention de la peinture et du portrait par une jeune fille amoureuse.» (Op. cit. p.19). Voyant l'ombre de son amant projetée sur le mur par une chandelle, elle en trace le contour pour garder la mémoire de celui qui va disparaître. «[...] le portrait est [ici] signe d'une absence, expression d'une nostalgie, réponse à la mort. L'histoire que nous transmet Perrault, sous forme d'une pastorale apparemment très conventionnelle, est une belle et triste histoire : celle de la destinée humaine. Le portrait naît sous le signe d'une mémoire tragique.» (Op. cit. p.20).

Le fait que le destin du portrait soit depuis toujours lié au phénomène de la *trace* ne peut que frapper le photographe que je suis, et le conforter dans sa conviction que la photographie est bien *le* médium dont la force de la trace éclipse *radicalement*<sup>130</sup> tous les autres lorsqu'il s'agit de portrait<sup>131</sup>. Quant au versant tragique, nous verrons dans

---

<sup>129</sup> *Traire*. Il est intéressant de noter – sans aller trop dans le détail – que quelques sens anciens de *traire* : «arracher (qqch)» ; «faire sortir (d'un contenant)» ; «ressembler à» ; «tracer (une ligne)» (REY, 1998, p. 3878), ont un rapport avec le portrait.

<sup>130</sup> *Radicalement*, dans son sens étymologique : «à la racine».

<sup>131</sup> Je reviendrai sur cette spécificité de la trace lorsque nous nous pencherons sur le problème du portrait photographique.

une autre section que je l'ai vécu moi aussi, et qu'il a constitué un embrayeur personnel, mais dans un sens différent de celui qu'évoque la légende. C'est-à-dire visant non pas à une remémoration du mort, mais à une prise de contact accrue d'avec les vivants et l'interrogation grave qui les lie.

### 3.2 Identification des «embrayeurs», tous médiums confondus

Anne Cauquelin (2002, p. 63) emploie le terme d'«embrayeur» comme titre d'un chapitre (mais sans lien avec la problématique du portrait). Cette idée et ce mot m'ont paru convenir à ce que je voulais exprimer ici, à ceci près que j'emploie le mot en laissant de côté ses sens linguistiques techniques, qui traduisent («mal», selon Rey, 1998, p.1215), de l'anglais : «changement de vitesse», pour l'utiliser plus simplement dans son acception mécanique, dans le sens du *Robert Quotidien* (1996, p. 637) «sens 2. v. intransitif. *Établir la communication entre un moteur et la machine qu'il doit mouvoir.*» Pour employer un exemple simple : ma voiture est immobile, à l'arrêt, le moteur tourne. Je débraye, je passe la première vitesse, puis *j'embraye* doucement : la voiture démarre, c'est-à-dire que la rotation du moteur est transmise progressivement aux roues. Je pourrais ainsi utiliser cette métaphore pour décrire que, quelque part en moi, le moteur tourne (mon projet est là, potentiellement prêt) ; surviennent un ou des «embrayeurs», et le projet démarre.

J'ai consacré à cette recherche du temps et de l'attention, y mettant en œuvre la même pulsion épistémologique qui m'a animé durant mes années d'enseignement. De la même manière que dans mon activité pédagogique, l'essentiel de mon travail a consisté ici à *débusquer des mixtes*, c'est-à-dire à défaire des confusions<sup>132</sup>, souvent formées par des notions intriquées les unes dans les autres. Et aussi, plus simplement, à redéfinir des notions fatiguées par l'usage ; puis à reconstruire des procédures dans la *perspective empirique* qui est celle d'un opérateur.

---

<sup>132</sup> Par exemple, la confusion si répandue entre le cadrage et la recherche du point de vue.

Après avoir passé en revue les définitions «Portrait» de quelques dictionnaires, Galiene Francastel (2000, CD article «Portrait») renonce à une définition globale :

Quant à la fidélité ou à la ressemblance, elle est largement infirmée de nos jours par la conception du portrait moderne, et elle l'a été d'ailleurs maintes fois, également, à des époques plus anciennes. *Il vaut donc sans doute mieux s'abstenir de chercher une formule globale, valable pour tous les temps et pour tous les styles* [c'est moi qui souligne]. Car, suivant la civilisation dans laquelle il s'insère et qu'il contribue à créer, le portrait assume des fonctions qui diffèrent profondément, de même que se modifie sa nature, suivant les milieux sociaux au service desquels il se met.

Je comprends que Francastel – dans une perspective de la réception – se refuse à chercher «une formule globale». Encore que nous verrons, dans la section suivante, qu'il est possible de dégager des constantes qui présentent un grand intérêt, même autour de la notion tant usée de «ressemblance». Mais dans la perspective poétique, qui est la mienne dans la présente section, j'éprouve le désir de non pas trouver une «formule», mais de tenter d'extraire, d'isoler un, ou même plusieurs paramètres ou concepts opératoires, capables de caractériser le portrait *en soi*, en toute indépendance : des types d'opérateurs, des médiums, des fonctions attendues du portrait, des contextes géographiques, historiques et sociaux ; en toute indépendance même du mode adopté par l'opérateur : répondre aux demandes de la réception ou formuler lui-même ses propres demandes. Ce questionnement – qui doit être vu comme une hypothèse de travail – est directement relié à ma posture de toujours et corrélativement, à la nature de mon travail, qui sont résolument *anhistoriques*. J'ai pu ainsi identifier quatre «embrayeurs» ou concepts instaurateurs, qui permettent l'opération du portrait telle que je l'entends, c'est-à-dire se référant exclusivement au *portrait posé, en atelier*. Ils en constituent les conditions *sine qua non*. Enfin, dernier point préliminaire : je n'ai pas connaissance que ce type de recherche taxinomique ait déjà été effectuée par un *opérateur*.

Mais qu'est-ce, *avant tout*, qu'un portrait, du point de vue de la poétique ? Si j'étais sommé de répondre très brièvement, je dirais : c'est une *quête de visible*. Dans les premiers portraits «réalistes» qui sont parvenus jusqu'à nous, c'est-à-dire les portraits

peints du Fayoum<sup>133</sup>, quelle qu'ait pu être la demande de la réception, il s'est agi de *donner à voir*. Et de donner à voir ce qui reste pour nous une énigme difficile à déchiffrer : le visage de l'Autre.

Les bras et les mains servent à prendre et à tenir, les jambes à se déplacer. Mais le visage n'existe que comme surface de communication. L'assemblage incroyablement complexe des muscles qui commandent les mimiques n'a pas d'autre fonction que de permettre à chaque visage de témoigner pour un autre visage. Le visage de chaque humain n'existe, du point de vue de la vision, que pour un autre. Il est à la fois pour chacun l'attestation d'une présence humaine et son énigme impénétrable. [...] Sitôt qu'il cesse d'être confondu avec soi pour être rapporté à une autre personne, le visage de l'autre devient une forêt d'indices à déchiffrer. (Tisseron, 1996 a, p.103)



Image 3.2 Portrait du Fayoum, *Eirène*, première moitié du 1<sup>er</sup> siècle ap. J.-C.

---

<sup>133</sup> Le Fayoum est une région située à l'Est du désert de Lybie. Les portraits du Fayoum (du I<sup>er</sup> au IV<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.) constituent le plus vaste corpus de peintures antiques connu à ce jour.

Le rôle de l'opérateur est avant tout de *rendre le visible lisible*. Il s'agit pour lui d'explorer intensément le «paysage du visage» et d'en actualiser les découvertes dans un médium. On peut même aller plus loin, et se poser la question : *que peut-on donner à voir qui n'apparaît pas dans la vision physiologique directe*, celle de tous les jours ? Ce qui renvoie à ma question : pourquoi faire du portrait ?

Les embrayeurs que j'ai pu identifier sont à la fois les déterminants, mais aussi les conditions *sine qua non* dans lesquelles va pouvoir s'actualiser cette quête de visible. Ils sont au nombre de quatre, et font appel, respectivement, à des notions d'*échelle*, de *distance*, de *posture* et de *durée*.

1. L'idée de portrait, telle que je la conçois, suppose d'abord une *relation singulière* entre deux protagonistes seulement : le référent et l'opérateur. Cette relation singulière est faite d'une *notion d'échelle*, qui suppose la relation d'*une* personne avec *une* autre personne. Dans une vision élargie de la notion de portrait, le référent peut être *un* objet (mais non un groupe d'objets), ou *un* élément végétal (mais non un paysage), etc.

En réponse à la remarque d'une lectrice – à propos de la notion d'échelle – qui me disait qu'un arbre est aussi constitué d'un ensemble, je pourrais préciser que ma notion de *relation singulière* d'un individu avec un autre individu ne suppose pas que l'on soit parvenu à en isoler *un seul* élément, ce qui est bien sûr utopique puisque chaque élément en contiendra toujours d'autres plus petits, etc. Encore que la définition d'*individu* précise bien qu'il s'agit d'un «être organisé vivant d'une existence propre et qui ne saurait être divisé sans perdre ses caractères distinctifs, sans être détruit.» (Antidote, 2005). Le critère de relation singulière pourrait se définir comme étant le sentiment éprouvé par l'opérateur face à un ensemble organisé formant une entité se situant dans une certaine *échelle de réciprocité* avec lui. En précisant bien que cette échelle de réciprocité ne porte pas uniquement sur une question de dimensions, mais d'organisation interne capable de lui donner un statut d'être ou de chose. Autrement dit, dans cette relation singulière, l'opérateur ne se sent ni dominant, ni dominé (par exemple, par une grande quantité de référents) : il est face à *une* chose ou *un* être vivant, qui est là, dans le monde, au même titre que lui. Il m'est arrivé de faire le portrait d'un sapin centenaire, isolé dans un pâturage. Le fait d'être face à cet être

vivant beaucoup plus grand que moi ne modifiait en rien mon sentiment de relation singulière avec lui.

2. Une relation, pour être singulière, doit s'opérer dans une *proximité* physique. Le travail en atelier permet cette proximité. Il s'agit là d'une notion de *distance*. Depardon<sup>134</sup> parle de cette notion de distance à plusieurs reprises dans son ouvrage *Errance* (2000). Par exemple, à la page 132 : «chacun a la sienne» (sous-entendu : chaque photographe a sa distance à lui). Il est vrai que je ressens fortement «ma » distance : celle précisément que permet l'échelle d'un atelier, qui de plus, offre une proximité incluse dans un espace fermé et protégé. Cette courte distance est aussi le fait d'un opérateur très myope qui doit œuvrer de tout près pour y voir quelque chose. À noter qu'il n'y a rien, dans l'opération du portrait – aucune personne, ni aucun objet – entre les deux protagonistes qui se font face, à l'exception du portrait photographique, dont nous devons étudier dans le détail le rôle de l'élément médiateur : la chambre optique.

3. L'idée du portrait posé suppose l'*immobilité*, qui constitue une notion de *posture*. Ce «silence du mouvement» forme peut-être le lien le plus fort entre tous les portraits, quels qu'ils soient.

4. Enfin, dernier embrayeur, la *répétition*, qui suppose une notion de *durée*. Passeron a saisi par le dedans ce qui fait la valeur de la répétition en art. Il décrit le geste du sculpteur qui taille à la râpe un bloc de craie. Afin d'arriver en douceur à la forme exacte souhaitée, les coups de râpe doivent se répéter, de plus en plus finement.

Il en va de même dans tous les cas où la brutalité serait fâcheuse : on arrive à ses fins par insistance répétitive, [...] [mouvements répétitifs] d'autant plus faciles à conduire, à maîtriser et à stopper en temps voulu, qu'ils sont, [...] plus rigoureusement identiques. (p.75). Cette répétition est au cœur de la création. Je veux dire qu'elle en est le rythme cardiaque. (p.77). 4. La "répétition avant" [faite des deux modèles poétiques achevés] celui de la répétition préparatoire, qui parvient non sans difficulté à la perfection (relative) de l'événement préparé, et celui de la reprise interminable, à travers une longue suite d'œuvres, d'un modèle premier, d'un "schéma dynamique" (Bergson), entrevus lors d'une émotion

---

<sup>134</sup> Raymond Depardon (1942), photographe français contemporain.

*initiale*. (p.81). Et l'on peut dire, avec Deleuze (1968), que cette répétition-là est "vêtue" : en elle bat le sang de la différence, et elle n'est répétition que par son besoin d'autre chose. En tant que réitération acharnée d'une conduite qui se refuse à l'échec, elle s'éclaire d'utopie, elle valorise sa fin dernière, elle perfectionne ses résultats - elle n'est jamais la punition du projet humain par l'absurde répétition dont Sisyphe subit le destin. (p. 82). (Passeron, 1989).

Voilà donc posés les paramètres qui, du point de vue de la poïétique, permettent l'opération du portrait. L'embryon d'un dispositif minimal – dispositif au sens conceptuel du terme – est donc prêt. Il convient maintenant d'examiner de plus près quels sont les désirs, les attentes, les demandes et les besoins de la *réception*, en portrait, tous médiums confondus.

### **3.3 Les désirs, attentes, demandes et besoins de la réception, en portrait, tous médiums confondus**

Les désirs, attentes, demandes et besoins de la *réception*, en portrait, tous médiums confondus, peuvent se diviser en deux grands flux principaux. D'abord, les désirs liés à l'idée de ressemblance littérale, étrangère à toute tentative d'investigation ou de transformation. C'est l'idée même de *duplicata*. Mais dès que l'on quitte cette position restrictive de l'illusion du double identique – par ailleurs impossible à réaliser – un champ immense s'ouvre à l'opérateur comme à la réception. On se trouve alors en présence de ce que j'appelle l'idée de «ressemblance élargie». Pourquoi travailler prioritairement sur l'idée de *ressemblance*, même «élargie» ? Pourquoi cette idée parmi tant d'autres qui circulent à propos du portrait ?

Il existe au moins deux raisons à mon choix de l'idée de ressemblance. La première, chronologiquement, veut que dès le début de mes études en arts plastiques, cette idée de ressemblance constituait l'énorme lieu commun contre lequel les jeunes et impertinents étudiants que nous étions alors partaient en guerre. Nous voulions tout, sauf la ressemblance. Klee, Rothko et Giacometti, pour ne citer qu'eux, étaient alors à leur apogée. On connaît bien la phrase fameuse de Klee : «Ne pas rendre le visible, mais rendre visible» (1964, p. 34) ; on voit sans peine la dissemblance entre les peintures de Rothko et l'idée de ressemblance ; quant à Giacometti, nous aurons l'occasion de nous pencher sur sa conception extrêmement singulière de la ressemblance, qui n'a vraiment rien à voir avec le lieu commun généralement véhiculé

par la doxa. Pourtant – et c'est là que ça devient intéressant – lorsque nous parvenions à la ressemblance, même sans la chercher (et par des moyens que j'expliciterais plus loin), on sentait sourdre une sensation de satisfaction, *comme si une jonction s'était opérée avec le référent*. C'est une expérience inoubliable, probablement incommunicable, et c'est peut-être là que gît une bonne partie du mystère de la *mimesis*, entendue *dans un sens très large*.

C'est Gadamer dans son analyse de la *mimesis* d'Aristote, qui me semble le plus proche de ce ressenti personnel, qui l'explique en partie, en en parlant comme d'une *reconnaissance*<sup>135</sup>,

Car lorsque je reconnais quelqu'un ou quelque chose, alors je vois cette personne ou cette chose *libérée de sa contingence présente, aussi bien que de sa contingence passée*. Reconnaissance, cela implique qu'on voit ce qu'on a vu sous son *aspect permanent et essentiel*. On est plus troublé en le voyant par les circonstances contingentes qui ont fait que je l'ai vu une fois et qui font que je le revois une autre fois. C'est en cela que réside la reconnaissance comme telle, ce qui la rend efficace dans *la joie que provoque l'imitation*. Ce qui *devient visible* dans l'imitation, c'est donc bien précisément *l'essence véritable de la chose*. On est ainsi très éloigné de toute théorie naturaliste, mais aussi de tout classicisme. [...] Mais il y a davantage encore dans la reconnaissance. L'universel y devient non seulement visible, comme forme permanente purifiée pour ainsi dire de toutes les contingences de sa rencontre, la reconnaissance implique également qu'on s'y reconnaisse aussi en quelque sorte soi-même. Toute reconnaissance fait faire l'expérience d'une familiarité grandissante et toutes nos expériences du monde sont en fin de compte des formes nous permettant de construire notre familiarité avec ce monde<sup>136</sup>. L'art, quel qu'il soit (et la doctrine aristotélicienne semble le dire d'une manière on ne peut plus juste), est une forme de reconnaissance à laquelle on recourt pour approfondir la connaissance qu'on a de soi (*Selbsterkenntnis*) et par là aussi, la familiarité avec le monde. (Gadamer, 1992, p.121).

Et aujourd'hui, dans le projet de portrait photographique qui nous occupera dès le chapitre III, nous verrons que je mets tout en œuvre pour éviter la ressemblance au sens littéral, c'est-à-dire que j'évite de mettre en évidence les traits de caractère

---

<sup>135</sup> Les soulèvements sont de moi.

<sup>136</sup> Cette idée de «familiarité avec le monde» est à rapprocher des processus de «familiarisation» décrits par Tisseron, notions qui font partie de ma «chaîne» de concepts opératoires en portrait, nous le verrons au point 5.3.2 *Une poétique commune*.

spécifiques de mes référents, pour des raisons qui seront explicitées en temps voulu. Pourtant, obstinément, *la ressemblance est là*, elle me rattrape ; je dirais même : avec une force accrue par rapport à des portraitistes qui eux, fondent leur action sur la ressemblance. C'est en partie ce mystère qui m'a poussé à m'intéresser à la figure de la ressemblance, dont les deux aspects : banalité extrême et mystère profond semblent aux antipodes l'un de l'autre.

La deuxième raison – corrélative d'ailleurs à la première – est que l'idée de ressemblance, utilisée pour caractériser le portrait, est celle qui revient prioritairement et sans exception dans toutes les définitions du portrait, dans tous les dictionnaires. Si l'on accorde une certaine réalité à l'hypothèse de Pommier concernant les dictionnaires, il se pourrait que l'idée de *ressemblance* soit vraiment «ce que la moyenne des usagers [désire] entendre, ceux que les Italiens désignent du terme de *non intendenti*, ceux qui ne connaissent pas, les non-spécialistes, ceux qui veulent cette "image ressemblante"». Mais il me semble que c'est aller un peu vite. Car ce qui apparaît ici comme un lieu commun fatigué pourrait être vu aussi comme un désir profond de l'humain (qui s'ajoute à la sensation de l'opérateur décrite plus haut) : la petite fille veut *ressembler* à sa mère, le petit garçon veut *ressembler* à son père, à un gendarme, à un conducteur d'autobus, Icare veut *ressembler* à un oiseau, etc. Cet acte d'une recherche de la ressemblance, qui est l'acte d'imiter lui-même, semble être constitutif de l'être humain. Déjà Aristote, dans sa Poétique, le disait : «Imiter est en effet, dès leur enfance, une tendance naturelle aux hommes – et ils se différencient des autres animaux en ce qu'ils sont des êtres forts enclins à imiter et qu'ils commencent à apprendre avec l'imitation –, comme la tendance commune à tous, de prendre plaisir aux représentations [...]. » (Aristote, 1990. p. 88).

Dans le but de mieux cerner l'idée de ressemblance et d'en percevoir peut-être les aspects positifs, je l'ai utilisé comme «concept rassembleur», qui chapeaute les deux flux, déjà mentionnés, des désirs de la réception :

1. Les désirs liés à l'idée de ressemblance *littérale*, étrangère à toute idée d'investigation ou de transformation. Pourtant, dès que l'on quitte l'illusion restrictive de *duplicata* – par ailleurs impossible à réaliser – un champ immense s'ouvre tant à l'opérateur qu'à la réception :

2. Les désirs liés à l'idée de ressemblance *élargie*, idée qui permet d'examiner la ressemblance en s'ouvrant à l'investigation et à la transformation, mais surtout qui ouvre sur ce que j'appellerais les *gains*, sous-entendu : que peut offrir un portrait par rapport à son référent ?

En effectuant cette recherche d'une ressemblance élargie, je me suis aperçu qu'elle pourrait se décliner en quatre volets, dont un concerne mon projet de portrait, me permettant ainsi de le situer déjà dans un ensemble ordonné. Examinons pour commencer de quoi est fait le désir de ressemblance *littérale*.

### 3.3.1 Les désirs liés à l'idée de ressemblance littérale

La richesse même du vocabulaire englobé par cette notion de ressemblance<sup>137</sup> littérale annonce d'emblée l'intérêt profond et ancien qui lui est lié. Dans le but d'affiner cet examen et de voir un peu plus clairement ce que recouvrent ces mots si souvent utilisés dans le domaine des arts figuratifs, je les ai divisés en deux familles. À noter que ces choix et regroupements sont empiriques, subjectifs, et qu'ils ne se réfèrent à rien d'autre qu'à ma poétique personnelle, avec de temps à autre une connexion à des auteurs ou d'autres artistes.

Je pars de l'idée la plus littérale de la ressemblance, idée naïve dans le domaine des arts plastiques, non seulement irréalisable, mais aussi idée qui peut détruire *l'idée même d'image ou de sculpture*, puisqu'il y aurait alors «indiscernabilité de l'écart entre l'image et la chose [le référent]», ce que Rouillé nomme très judicieusement la «transparence de l'image» (2005, p. 89)<sup>138</sup>. Il est vrai qu'une excellente description du référent *par* l'image fait oublier l'image, surtout, en photographie. Puisque l'image est

---

<sup>137</sup> Je rappelle pour mémoire la moisson faite dans différents dictionnaires [section E0], dans l'ordre alphabétique : copie ; description ; duplicata ; fac-similé ; fidélité ; identification ; imitation-*mimesis* ; mémoire ; naturel ; réalisme ; réplique ; représentation ; reproduction ; ressemblance ; restitution. En cherchant bien, on en trouve encore deux, que je n'ai pas retenu en raison de leur connotation franchement péjorative : pastiche et simulacre.

<sup>138</sup> Voir aussi Op. cité, p. 83-84. Pour ce qui est de la photographie, le problème de la transparence de l'image pourrait même en constituer le problème majeur.

confondue avec le référent, elle n'a pas de véritable existence en elle-même, en tant qu'œuvre ayant une existence propre.

Bertillon, au XIX<sup>e</sup> siècle a rêvé, dans le domaine de l'identification judiciaire par le portrait photographique, d'une image qui reste absolument transparente et ne puisse montrer *que* le référent. Ce désir de réalisme intégral semble avoir été aussi celui de Cromwell, donnant une injonction à son portraitiste Peter Lely : «Je veux que vous mettiez toute votre habileté à me peindre véritablement comme je suis, et sans me flatter, en marquant ma rugosité, mes boutons, mes verrues, comme vous me voyez, sinon je ne vous paierai pas un sou.»<sup>139</sup> (cité par Pommier, 1998, p. 427)

Les mots qui me semblent le mieux décrire ce «niveau zéro» du portrait pourraient être : description ; duplicata ; fac-similé ; fidélité ; identification ; réalisme ; réplique ; reproduction. Une seconde famille pourrait réunir des mots qui, tout en restant dans l'idée d'une ressemblance littérale, supposent une plus grande *complexité* : copie ; imitation-*mimesis* ; mémoire ; naturel ; représentation ; restitution. Il n'est peut-être pas de notion plus complexe que la *mimesis* dans toute l'esthétique générale. D'Aristote à Jean-Marie Schaeffer, cette question suscite et nourrit une réflexion qui semble inépuisable. J'ai choisi de me pencher sur cette question par le biais de la ressemblance, mais *en photographe* et seulement lorsqu'il sera question de portrait *photographique*. Nous allons ici examiner les notions de *copie*, de *mémoire*, de *naturel* et de *restitution*.

La notion de «copie» joua un rôle important dans la formation des plasticiens jusqu'au tournant des années 1970. Elle mérite donc une attention particulière, en raison même de sa disparition dans la formation des plasticiens contemporains. Un examen superficiel pourrait facilement reléguer l'acte de copie à l'histoire de l'art et inciter à le percevoir aujourd'hui comme une curiosité largement dépassée. Pourtant, lorsqu'on sait qu'un artiste comme Giacometti, apparemment très peu porté sur le duplicata, a

---

<sup>139</sup> Horace Walpole, *Anecdotes of Painting in England*, t. III, Londres, 1782, p. 26-36.

consacré une grande partie de son temps à la copie<sup>140</sup>, ce fait nous montre qu'il y a là, dans l'acte de copie, bien autre chose qu'une *mimesis* bornée. «J'ai copié depuis toujours, depuis l'enfance, absolument tout ce qui me tombait sous la main ; tableaux et sculptures de toutes les époques, et peu à peu, j'ai été intéressé ou attiré à peu près par tout ce qu'on a fait.» (Giacometti, 1990, p. 243). Tisseron éclaire cette question en psychanalyste, mettant la copie dans une perspective de *transformation*.

La remémoration est une des fonctions du portrait les plus anciennes et parmi les plus importantes. «Le portrait est fait pour *garder* l'image en l'absence de la personne, que cette absence soit l'éloignement ou la mort.» (Nancy, 2000, p. 53). Sans les images de nos enfants, nous aurions oublié leur visage.

S'il est un lieu commun éculé, c'est bien l'idée de «naturel» en portrait. Que ce soit dans le portrait de l'Antiquité, dans le portrait commercial à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, ou encore dans le portrait pratiqué aujourd'hui par les amateurs photographes, le désir de «naturel» est un désir quasi universel de la réception, voire une demande à caractère obsessionnel. Elle rejoint l'idée de *duplicata*, ou de clone, qui respire, entend et parle. Ou – pour serrer de plus près encore de la réalité psychique de l'humain, on pourrait postuler, comme Tisseron le fait à propos des albums de famille (1996 a, notamment p. 132 et 148), que ce pseudo-désir de «naturel» est en réalité un vêtement destiné à cacher la réalité tragique de chacun, ou les rapports défectueux entretenus entre les divers membres d'une famille, par exemple. L'idée de «naturel» en portrait pourrait être illustrée par *la louange comparative* faite avec le vivant que résume très bien Gunthert en nous énumérant les principaux lieux communs qui ont de tout temps accompagné le portrait :

Depuis Pétrone (disant des personnages d'Apelle qu'ils étaient dessinés avec tant d'exactitude "que l'on eût cru que le peintre avait trouvé le secret de les animer") ou Vasari (décrivant avec enthousiasme un tableau de Raphaël : "La chair palpite, on sent le souffle et le pouls qui bat dans ses figures dont

---

<sup>140</sup> Voir notamment : Giacometti (1990), *Notes sur les copies*, p. 95-98. Un ouvrage, consulté à la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de Genève dans les années 1970, rassemblait ses copies (dessins). Il ne m'a pas été possible d'en retrouver la référence. Certains de ces dessins ont été montrés dans l'exposition *Alberto Giacometti, le dessin à l'œuvre*, organisée par le Centre Pompidou (Paris, 2001).

l'animation même est perceptible") le procédé se déploie toujours selon le même principe : pour exprimer la perfection d'une représentation plastique ou picturale, le commentaire suggère la notion d'une animation, d'un *mouvement* quelconque qui est à la fois l'un des éléments qui échappent par définition aux arts en question, et l'un des traits les plus élémentaires par lesquels se donne à reconnaître le vivant. (Gunthert, 1997, sans foliotage, c'est moi qui souligne)

Ce commentaire de Gunthert m'intéresse d'autant plus qu'il accompagne mon idée de *pertes* (vues dans les Prolégomènes), en nommant un des éléments – le mouvement – qui distingue le référent de son image. Oui, l'image est *moins* que le référent, mais nous verrons aussi qu'elle peut être *plus*. Ou que ces *moins* peuvent devenir des *plus*. C'est donc dire de l'image qu'elle est *autre*. Ce décalage, si banalisé, et cette différence, tant niée (je parle là d'une négation très intériorisée, rarement exprimée), sont à la base de mon projet. C'est pourquoi j'ai classé le «naturel» dans cette famille qui suppose une plus grande complexité. Car selon moi, le «désir de naturel» dissimule, sous son apparente banalité, des faces cachées que je tente de déjouer dans mon projet. L'«allure naturelle» pourrait bien constituer le meilleur vêtement destiné à dissimuler une réalité profonde du référent, celle-là même que le portrait serait à même de donner.

Pour être à même de restituer quelque chose, il faut l'avoir pris préalablement quelque part. C'est en ce sens que l'idée de *restitution* peut se rapprocher de l'idée de *transformation* ou de *transposition*, car pourquoi prendre quelque chose si c'est pour le restituer tel quel ? Un céramiste me parlait souvent, à propos des pièces que je devais photographier, de «restitution» : restitution de l'espace, impossible dans une image<sup>141</sup>, ce qui le contrariait beaucoup ; restitution de la couleur, non pas impossible, mais simplement improbable en photographie, par le changement de matière colorée<sup>142</sup>. Restait la restitution des *formes* et du «toucher» des *textures* mêmes de la matière, toutes deux non seulement possibles, mais bien plus : parfois *magnifiées* et

---

<sup>141</sup> L'expression «une image 3D» constitue, de mon point de vue, un raccourci de langage aberrant, puisqu'en réalité, il s'agit d'une *simulation* de la troisième dimension, le propre d'une image étant de constituer une *surface* et non un volume.

<sup>142</sup> Par exemple, un émail céramique – en tant que matière – n'a rien à voir avec un copulant chromogène utilisé dans une couche photosensible.

*transfigurées* par la photographie. L'opération de la photographie était ainsi justifiée par un *gain*. L'idée de *restitution* permet donc une différenciation que l'idée de *capture* ne permet pas, capture donnant une idée de saisie globale sans transformation<sup>143</sup>.

### 3.3.2 Les désirs liés à l'idée de ressemblance élargie

Les désirs liés à l'idée de ressemblance *élargie* peuvent se décliner en quatre registres : une idée de ressemblance «*renforcée*» ; une idée de ressemblance «*interne*», de nature psychologique ; une idée de ressemblance «*externe*» ; une idée de ressemblance «*interne*», de nature *ontologique*.

Il faut noter d'emblée que toutes ces ressemblances ont un point commun : *l'amplification* (ou accentuation). Là encore, Aristote avait bien indiqué cette *amplification du beau* : «Puisque la tragédie est imitation d'hommes meilleurs que nous, il faut imiter les bons portraitistes ; car ceux-ci, pour restituer la forme propre, tout en composant des portraits ressemblants, peignent en plus beau.» (Aristote, 1990, p. 108). On part bien d'un référent, mais le mandat (donné par la réception ou par l'artiste lui-même) commande l'amplification de *tel ou tel aspect*, profond ou de surface, en priorité par rapport à l'ensemble des possibles offerts par le référent, ou encore l'ajout – on pourrait dire «en surimpression» – d'un modèle extrinsèque.

#### 3.3.2.1 Une idée de ressemblance «*renforcée*»

Dans une *re-présentation*, destinée à *renforcer* la présence du référent, «le préfixe "re" [importe alors] dans le terme, non plus une valeur de substitution, mais celle d'une intensité.» (Marin, 1993, p. 11). Pourquoi un orateur politique, prenons par exemple Mao Tsé Tung, doit-il se produire devant un agrandissement géant de sa propre effigie, puisqu'il est déjà là en personne ? Un esprit pratique serait tenté de répondre : pour que la totalité de la foule puisse le contempler aisément. Cette explication ne serait valable, selon moi, que s'il s'agissait d'une image vidéo directe, en temps réel, qui peut

---

<sup>143</sup> D'où le titre de mon essai (2001), *La réalité de l'image photographique ou le mythe du filet à papillons*, le filet à papillons incarnant ici l'idée de capture intégrale (matière, couleur et forme).

alors être comparée au micro destiné à amplifier la parole. Mais dès lors que l'on a affaire à une image *fixe enregistrée*, le problème se pose différemment. La question qui pourrait établir une comparaison valable serait alors : pourquoi passer – de la même manière qu'une musique de fond – et en surimpression au discours en direct, la bande sonore en boucle de la voix de l'orateur ? La réponse serait alors : pour créer un effet *incantatoire*. Une *présence accentuée*, de par sa rupture avec la perception quotidienne routinière et habituelle, peut en effet créer un effet incantatoire, voire injonctif. Une ressemblance renforcée peut ainsi devenir un facteur de pouvoir.

### 3.3.2.2 Une idée de ressemblance «interne»

La recherche d'une ressemblance «interne», menée dans le sens d'une *investigation psychologique*, peut se présenter sous plusieurs formes : soit dans des études de cas, dans une visée *thérapeutique* ou à fin de diagnostic, comme elle a pu avoir lieu à la Salpêtrière sous Charcot, par les photographes Régnard puis Londe (Rouillé, 2005, p.145). Soit une *recherche de caractère*, dans une visée *artistique*. C'est la piste la plus communément suivie par les photographes portraitistes<sup>144</sup>. J'en donne ci-dessous un exemple.

(voir image page suivante)

---

<sup>144</sup> En sculpture, mais comme exemple extrême – quittant la sculpture au sens où je l'entends pour entrer dans la pure description – on pourrait citer, comme curiosité, la tentative délirante de Messerschmidt, au XVIII<sup>e</sup> siècle (citée par Kris, 1978), qui montre tout un répertoire d'expressions outrées, voire de grimaces, travaillées dans un registre résolument anecdotique. Le Musée de Louvre a acquis récemment une des soixante-neuf «Têtes de caractère» que Messerschmidt excécuta dans les années 1770, «Homme de mauvaise humeur» (buste en plomb).

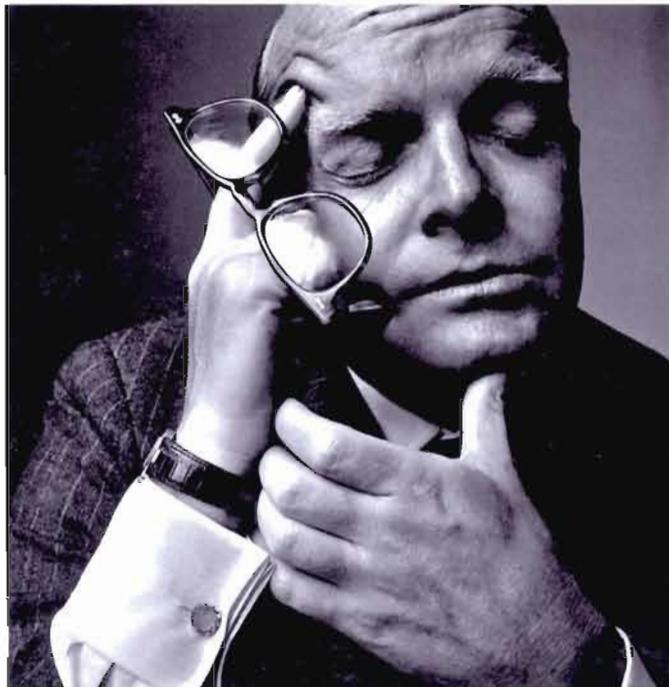


Image 3.3 Une recherche de caractère en photographie : Irving Penn, *Portrait de Capote*, 1965.

J'ai choisi à dessein un portrait de Penn très maniéré, qui montre – si l'on peut dire – comment cacher une personne. Les accessoires signant la «personnalité» du référent sont montrés avec force au premier plan : poignet de chemise, bouton de manchette, montre et lunettes. À noter que la main gauche remplit une surface dans l'image presque égale à celle du visage. La recherche d'une ressemblance interne pourrait enfin prendre l'aspect d'une *cure thérapeutique*, par une espèce de mise à nu (photothérapie), que certaines personnes m'ont soupçonné – à tort – de pratiquer, dans le cadre de mon projet de portrait photographique.

### 3.3.2.3 Une idée de ressemblance «externe»

Une ressemblance «externe», dans un sens *sociologique*, est une recherche faisant appel à *d'autres modèles ou archétypes que le référent*. Elle peut prendre au moins deux aspects. Celui d'une opération de *renforcement-consolidation* de l'identité sociale, dont un des exemples les plus frappants, tant en qualité qu'en quantité, est

constitué par le travail hors du commun de Sander<sup>145</sup>, dans le premier tiers du siècle dernier : *Hommes du XX<sup>e</sup> siècle* (2002).



Image 3.4 August Sander, *Portrait de Raoul Hausmann*, Berlin, 1928.

La ressemblance externe peut prendre aussi l'aspect d'une opération de *transformation* du référent destinée à l'améliorer (la *théorie du défaut atténué*, mentionné par Pommier, Op. cité)

#### 3.3.2.4 Une idée de ressemblance «interne», de nature ontologique

Enfin, pour clore cet inventaire, j'ai identifié mon projet de portrait photographique comme étant une recherche de ressemblance «*interne*» et profonde, commune à tous

---

<sup>145</sup> August Sander (1876-1964), photographe allemand.

les humains, non psychologique, mais *ontologique*. Nous l'examinerons au chapitre V. Je donne ci-dessous l'exemple de la vue majeure de la session de 1994.



Image 3.5 Marie Larivée, Montréal, samedi 25 juin 1994, vue majeure.

Il est intéressant de constater que toutes ces tentatives de «ressemblances élargies» peuvent constituer des *gains* par rapport au référent, qui deviennent les *qualités* mêmes du portrait. On quitte donc ici la seule notion de *duplicata* dans un but de remémoration pour entrer dans le domaine plus riche de l'interprétation *consciente* et *volontaire*, de la mise en évidence de certains aspects profonds ou superficiels contenus par le référent. Il faut rappeler inlassablement que dans tout acte de copie, en arts plastiques, il y a *obligatoirement reconstruction*, donc *interprétation*, même si la

croissance qui anime l'opérateur ou le récepteur est, respectivement, de faire ou de contempler un duplicata ; l'interprétation est alors inconsciente<sup>146</sup>.

Nous sommes ainsi prêts à rejoindre un ensemble d'idées, de fonctions et de concepts du portrait que j'ai réuni sous l'appellation générale de *gains*, ensemble qui devrait répondre à la question : que contient, que peut offrir le portrait qui ne soit pas contenu dans son référent, ou encore, qui soit contenu dans le référent, mais *non révélé* par son observation directe ?

### 3.4 Les gains en portrait, par rapport au référent (inventaire)

J'ai donc identifié les gains, que j'ai regroupés en six grandes catégories, qui constituent, en corrélation avec les désirs examinés ci-dessus, six qualités du portrait qui permettent de répondre à la question : pourquoi un portrait plutôt que le référent lui-même ?

- Une idée de *contemplation* : le désir de tout humain de se contempler lui-même ; je rattache immédiatement cette notion à une autre, voisine, qui fait elle aussi partie des gains (qui prendra toute son ampleur et sa force avec l'arrivée de la photographie) : le désir de pouvoir contempler un autre visage que le sien<sup>147</sup> en toute impunité et aussi longtemps qu'on le désire. Toute contemplation suppose une idée d'*immobilité* et de *permanence*.
- Une idée de *permanence*, qui se lie à la notion de durée, donc de *mémoire*.
- Une idée d'*addition* : l'opérateur s'ajoute au référent (Baudelaire). Cette addition peut paraître, selon les cas, minime ou encombrante, elle existe *toujours*. Elle se complexifie encore par une troisième présence : celle de l'*œuvre* en tant que sculpture, dessin, peinture ou photographie.

---

<sup>146</sup> Ma remarque est toujours d'actualité : on retrouve constamment en photographie, *aujourd'hui*, cette négation de l'interprétation par les opérateurs eux-mêmes. C'est un non-sens qui semble généralement admis (voir par exemple, dans la série de DVD *Contacts*, le film consacré à Lewis Baltz, dans le volume 2, *Le renouveau de la photographie contemporaine*, 2000).

<sup>147</sup> En évitant d'oublier que l'*image* du visage, alors observée, n'est plus *le* visage, dit «réel».

- Une idée d'*amplification* quantitative : le référent peut être agrandi en tant que dimension, mais aussi en tant que rayonnement, en tant que charge d'affect, en tant que *densification* de la *présence* (Duras, 1987). C'est une idée voisine de la re-présentation de Marin.
- Une idée de *transformation* qualitative : le désir d'*idéalisation* (Pommier) ou encore de *transfiguration* (Tisseron). Inversement, qui n'a pas été surpris, après l'attente devant une cabine de photomaton, de se découvrir, sur la bande encore humide délivrée par la machine, une tête patibulaire ?
- Une idée d'*autonomie* : les *pouvoirs du portrait* (pouvoirs que le référent ne possède pas nécessairement, ou dans des quantités et des agencements différents, ou encore, invisibles dans l'observation physiologique directe) (Wilde, 1986).

À noter que tous ces points font aussi partie des «désirs» de la réception, puisqu'ils sont *attendus*, avec des variables selon les époques et les qualités des protagonistes.

#### 3.4.1 La contemplation

Examinons d'abord la contemplation en tant qu'elle-même, puis nous verrons ce qu'elle suppose (ou implique). J'en précise le sens : «Contemplation (vers 1174) est emprunté au dérivé latin *contemplatio* «action de considérer attentivement par les yeux et la pensée», (Rey, 1998, p. 869).

Si je place l'idée de contemplation en tête de liste, c'est que je la considère comme primordiale. La *quête de visible*, dont je parlais dans la section précédente, doit pouvoir être contemplée ; c'est une évidence, mais qui doit être rappelée. Nous allons voir que la contemplation d'un portrait peut se décliner en plusieurs plans.

Tisseron (1996 a), met en évidence, dans une section intitulée *La monstruosité apprivoisée par la photographie*, la possibilité qu'ont désormais les médecins de regarder des pathologies (dans son exemple, d'horribles lésions cutanées) hors de la présence du patient. Ils ont ainsi, la honte étant contagieuse, la possibilité de se soustraire à «la honte que leur inspiraient les malades honteux» (p. 23-24). Le cas décrit par Tisseron est extrême, mais il éclaire toute une part de la pratique de la

réception de l'image. Il est impossible d'imaginer Proust contempler pendant des heures – et à bout portant – le visage d'une personne vivante, en chair et en os, qui l'intéresse, comme il l'a fait abondamment avec les portraits photographiques, portraits qu'il sollicitait, collectionnait, échangeait. De plus, une image offre la *possibilité de juxtaposition*. Juxtaper un portrait à côté d'un autre portrait, de la même personne, mais portraiturée par un autre opérateur, ou par le même opérateur, mais à un autre moment, ou encore, juxtaposer les images de deux personnes différentes, etc. C'est un privilège énorme, dont aujourd'hui – par cause de saturation – on n'a plus toujours une conscience claire, et que Malraux avait exploité en juxtaposant toutes sortes d'œuvres plastiques dans son *Musée imaginaire* (1965).

Voyons maintenant de plus près ce que Proust nomme la «rencontre prolongée», permise par la photographie. Brassai nous parle de Proust et de sa passion pour les portraits photographiques :

On dirait parfois que, pour Proust, la possession d'une photographie est plus chère que l'original. C'est ce qu'exprime le narrateur devant le portrait de la duchesse de Guermantes : "Cette photographie, c'était comme une rencontre de plus ajoutée à celles que j'avais déjà faites de Mme de Guermantes ; bien mieux, une *rencontre prolongée*, comme si, par un brusque progrès dans nos relations, elle s'était arrêtée auprès de moi, en chapeau de jardin, et m'avait laissé pour la première fois regarder à loisir ce gras de joue, ce tournant de nuque, ce coin de sourcil (jusque-là voilé pour moi *par la rapidité de son passage* [c'est moi qui souligne], l'étourdissement de mes impressions, l'inconsistance du souvenir) ; et leur contemplation, autant que celle de la gorge et des bras d'une femme que je n'aurais jamais vue qu'en robe montante, m'était une voluptueuse découverte, une faveur. Ces lignes qu'il me semblait presque défendu de regarder, je pourrais les étudier là comme dans un traité de la seule géométrie qui eût de la valeur pour moi.<sup>148</sup>" Ainsi Proust proclame-t-il encore une fois la vertu irremplaçable des photos qu'il a mis toute sa vie tant d'ardeur à collectionner. (1997, p. 111).

Pour ce qui est de l'autocontemplation, il faut mentionner la métaphore du miroir appliquée à l'image, en partie erronée, nous le verrons plus loin en photographie. Contempler son portrait, c'est-à-dire contempler une image ou une ronde-bosse n'a pas grand-chose à voir avec la contemplation de soi dans un miroir. Pour plusieurs

---

<sup>148</sup> Proust, *Le côté de Guermantes*.

raisons. D'abord, l'image ou la ronde-bosse nous montre notre visage tel que les autres le voient, à savoir : à *l'endroit*. Cette «découverte d'extériorité» constitue peut-être un choc aussi grand que celui dû à la découverte du miroir par le petit enfant. En photographie, ce choc peut être tout aussi gênant et inconfortable que l'audition de sa propre voix enregistrée. Deuxième point : une image – comme nous l'avons vu dans les *Prolégomènes*, est un objet à deux dimensions, soit la résultante de la projection d'un volume sur un *plan*. Même si cette métamorphose est devenue si banale qu'on ne la perçoit même plus en tant que telle, elle reste importante, pour un récepteur conscient et sensible. Troisième point : un portrait dessiné, peint, photographié ou sculpté est *fixe*. Plus moyen de tergiverser, de ramener une mèche de cheveux sur le front, plus moyen de tourner légèrement la tête de trois quarts comme on le ferait volontiers devant un miroir sans même y penser, afin de se «fabriquer» une image de soi plus avantageuse.

Je peux à ce propos rapporter une expérience personnelle qui m'avait beaucoup troublé. Je suivais un cours de cinéma. Les participants se sont mutuellement filmés, tout semblait se dérouler correctement. Las, la semaine suivante, lorsque nous avons visionné les rushes et que je me suis vu en image mobile enregistrée, j'ai éprouvé le choc terrible de constater où m'avait conduit ma hantise du coiffeur : la masse formée par mes cheveux m'apparût alors comme monstrueuse, écrasant complètement mon visage qui apparaissait sur le petit écran de la table de montage comme une sphère minuscule. Le lendemain matin, j'étais le premier assis sur le fauteuil du barbier. *Et pourtant, je contrôlais souvent le volume de mes cheveux dans le miroir*. Je suppose que je parvenais à me persuader moi-même que tout allait pour le mieux et que je pouvais une fois de plus reporter la séance honnie.

#### 3.4.2 La permanence

L'idée de contemplation suppose une idée de *permanence* : impossible de contempler l'éphémère, la contemplation est une action qui réclame la durée. Des photographes comme Marey et Muybridge ont transformé l'éphémère en permanence de manière spectaculaire, permettant la contemplation – par exemple, et pour la première fois – du galop de cheval. Un dictionnaire des synonymes récent, de style Thésaurus (*Antidote*, 2005) propose deux champs pour permanence : «stabilité» et «solidité». C'est bien ce

que nous demandons au portrait, à part l'ouverture sur d'autres registres, que ne donnerait pas la vision physiologique directe.

À quoi s'oppose la permanence ? En premier lieu, à la *mort*. Et aussi à l'*oubli*, qui est une petite mort, une mort provisoire, parfois réparable. Le masque mortuaire (obtenu par moulage), examiné longuement par Héran (2002), est vraiment l'ultime portrait. Il y a quelque chose de pathétique dans ce désir de retenir, d'empêcher la disparition des formes d'un visage. Face à l'absolue puissance de la mort, ces tentatives paraissent dérisoires. Héran cite Léautaud, qui assiste au travail de Bourdelle moulant le visage de la dépouille de Charles-Louis Philippe<sup>149</sup>. Il s'agit pour l'opérateur de lutter contre l'affaissement des chairs, qui détruit le volume initial. C'est effrayant et – encore une fois – dérisoire, mais le fait qu'on ait fait appel à un grand sculpteur témoigne de l'extrême intérêt que l'on porte à cette opération : ou l'opération est parfaitement conduite – avec talent, si l'on peut dire –, ou les formes du défunt sont perdues à tout jamais.

Toujours dans le registre de la mort, qui vient dévaster puis dissoudre les formes et les volumes du vivant, Héran parle de Ferdinand Hodler<sup>150</sup>, qui tente une opération bouleversante, en dessinant Valentine, sa jeune compagne, tout au long de son agonie, jour après jour. J'avais vu à Genève une exposition montrant la totalité des dessins de cette série, dont la vision est presque insoutenable. Tisseron nous donne ici une clef, que j'applique à Hodler. De toute évidence, Hodler a tenté là une *introjection*, c'est-à-dire une sorte de *métabolisation* du drame qui se jouait non seulement sous ses yeux, mais au dedans de lui-même. Dans un pareil cas, *il doit y avoir assimilation*, sans quoi le survivant risque la folie ou l'effondrement psychique. Il s'agit bien là d'une *quête de visible*, se multipliant par une quête de *l'invisible*, c'est-à-dire d'une tentative aussi vaine que compréhensible de questionner l'inexplicable monstruosité de la maladie et de la mort. Hodler a mené cette quête en grand plasticien qu'il était, avec un instrument qu'il

---

<sup>149</sup> Charles-Louis Philippe (1874-1909), romancier français.

<sup>150</sup> Ferdinand Hodler (1853-1918), peintre suisse.

avait parfaitement affûté, le dessin. Cette scrutation active des formes de sa compagne malade l'a probablement sauvé.

Pour clore à propos de la permanence, je citerais une phrase de Claudel, nouée et forte dans sa concision, dans laquelle il dit, à propos de la photographie : «Nous avons braqué sur la durée un œil qui l'a rendue durable.» (1946, p. 191).

### 3.4.3 L'addition

«Un portrait est un modèle compliqué d'un artiste» (Baudelaire, 1949, p. 172). Cette addition peut paraître – selon les cas – presque imperceptible, ou au contraire encombrante, mais elle existe *toujours*. Tant du point de vue de l'opérateur que de celui de la réception, cette idée est constamment vérifiable : tout portrait est aussi un autoportrait. Mais la réalité du portrait est encore plus complexe qu'une simple addition, ce que suggère d'ailleurs Baudelaire en parlant de «complication» : tout portrait suppose une *triple présence* : la présence *plastique* d'une œuvre en tant que *sculpture, peinture, dessin, ou photographie*, la présence du *référént* en tant que *personne*, et la présence de *l'opérateur*, en tant que *style*. Du coup – en tout cas du point de vue de l'opérateur – le versant sommaire de l'idée de *mimesis* s'en trouve ébranlée. Il faut toute la pénétration de la réflexion de Gadamer – vue plus haut<sup>151</sup> – pour lui redonner un sens.

(voir image page suivante)

---

<sup>151</sup> Voir la citation de Gadamer, in 3.3 *Les désirs, attentes, demandes et besoins de la réception, en portrait, tous médiums confondus*.



Image 13.6 Henri Cartier-Bresson, *Giacometti*, Paris, 1961.

#### 3.4.4 L'amplification

Une idée d'*amplification*, de nature *quantitative* : le référent peut être agrandi en tant que dimension, mais aussi en tant que rayonnement, en tant que charge d'affect, en tant que *densification* de la *présence*. Cette idée de densification de la présence fait partie des concepts opératoires utilisés dans mon projet. En tant que tels, ils seront développés au chapitre V. L'idée d'amplification (ici d'existence) est esquissée par Marguerite Duras (1987, chap. 13 *Les photographies*) : «À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, on allait se faire photographier chez le photographe du village comme dans *L'Amant*, les habitants de Vinh Long le faisaient – cela *pour exister davantage*.» (C'est moi qui souligne).

#### 3.4.5 La transformation

L'idée de transformation, elle, est de nature *qualitative* : elle comprend le désir d'idéalisation, désir en partie incarné par la «théorie du défaut atténué» (Pommier, 1998). Francastel (1969) parle d'un portrait qui présente ce que *devrait* être le

portraiture. Elle en parle à propos d'un roi de l'Égypte ancienne, mais le sens de ce conditionnel est loin d'être épuisé aujourd'hui. Pommier cite :

[...] un de ces minuscules grands moments qui justifient l'écriture de l'histoire de l'art. Le 12 juillet 1624, Van Dick, âgé alors de vingt-cinq ans, et à mi-parcours de son long séjour en Italie, consigne dans son carnet d'esquisses le compte-rendu qu'il fait, à Palerme, à la doyenne des artistes italiens, l'illustre portraitiste Sofonisba Anguisciola [...], alors âgée de quatre-vingt seize ans et presque aveugle ; comme il se met à esquisser son portrait, elle lui conseille de ne pas laisser tomber la lumière de trop haut, qui risquerait alors de durcir l'ombre de ses rides. Bouleversant dialogue, qui est en fait une discrète mise en pratique de la *théorie du défaut atténué* [...]. (Pommier, 1998, p. 14)

Tout portraitiste commercial est confronté à ce désir d'une idéalisation de l'image qu'il va produire à partir du visage de son référent, au point que dans l'âge d'or du portrait photographique, des opticiens ont construit des *objectifs à portrait*, dont l'opérateur pouvait à loisir augmenter ou diminuer le degré de flou selon le désir ou l'âge de son client ou de sa cliente. Les opérateurs plus pauvres se contentaient d'enduire la face frontale d'un objectif normal avec un peu de salive étalée au doigt.

#### 3.4.6 Autonomie

Comme l'indique très justement Gunthert (1997) «[...] le très ancien motif, de Pygmalion [jusqu']au *Portrait de Dorian Gray*, prête vie à la représentation.» Mon hypothèse est qu'un portrait-entité qui est (aussi) le référent, qui en a certains pouvoirs, en possède de toute façon *encore un de plus* : celui de n'avoir pas la parole ni aucun des sens qui nous relie au monde. Le silence est d'or, dit le proverbe. Un vivant sans appareil sensoriel est un monstre inquiétant. Pommier cite Plutarque<sup>152</sup>

Un familier d'Alexandre, Cassandre, qui était terrorisé par le souverain, se trouvant brusquement après la mort de celui-ci face à sa statue à Delphes, est pris d'une terreur panique et saisi d'un «tremblement convulsif». La tradition rapportée par Plutarque contient en germe l'idée que le portrait n'est pas seulement signe de reconnaissance, mais *présence* même de son modèle auquel il se substitue. Pour Cassandre qui l'a connu, le portrait d'Alexandre n'est

---

<sup>152</sup> Plutarque, *Vie d'Alexandre le Grand*, 74, 6.

pas seulement une image ressemblante d'Alexandre, mais Alexandre *en personne*. (Pommier, 1998, p. 25, c'est moi qui souligne).

C'est bien ainsi que fonctionne l'effigie de l'Empereur posée dans les salles de tous les tribunaux de l'Empire romain : ce n'est pas le juge qui effraie et qui écrase l'accusé de son autorité, mais bien la *présence* «réelle» de l'Empereur dans son portrait, «[qui] est le siège d'une force mystérieuse, mais évidente.»

Mais il y a plus rassurant – en termes d'autonomie – que les utilisations du portrait en termes de pouvoir. Souriau (cité par Passeron, 1996, p. 29) nous donne une admirable sensation de ce que peut être concrètement l'autonomie d'une œuvre d'art, par le truchement d'une toute petite histoire, qui vaut aussi pleinement pour le portrait : «Un de mes amis est au piano. J'attends. Voici les trois premières mesures de la *Pathétique*. Bien que la porte ne se soit pas ouverte, quelqu'un est entré. Nous sommes trois ici : mon ami ; moi ; et la *Pathétique*.»

## CHAPITRE IV

### LA GENÈSE DU PROJET : EXAMEN DES PROBLÉMATIQUES PROPRES AU PORTRAIT PEINT, SCULPTÉ ET PHOTOGRAPHIÉ

Dans le chapitre précédent, nous avons survolé la problématique du portrait en soi, tous médiums et auteurs confondus. Il s'agit d'examiner maintenant comment s'incarnent les embrayeurs du portrait dans les différents médiums, par quels paramètres spécifiques les embrayeurs de base vont être complétés, et de quelle manière les différents artistes, sculpteurs, peintres et photographes vont être susceptibles d'opérer dans le champ du portrait. Cet examen se fera dans la perspective des éléments fondateurs de mon projet, que j'ai divisé en trois sections :

- Les éléments fondateurs dans le champ du portrait non photographique
- Les éléments fondateurs du projet dans le champ de la photographie, en général
- Les éléments fondateurs du projet dans le champ du portrait photographique

Dans la première section, nous verrons d'abord le portrait *sculpté*, au travers de ma pratique, avec la découverte de la «gravité». Puis nous aborderons le portrait *peint* par le truchement de Giacometti, dont l'apport majeur à mon projet est constitué par sa recherche acharnée de «densification»<sup>153</sup>. La seconde section nous permettra de faire une incursion dans le champ de la photographie de paysage, qui a précédé le projet de

---

<sup>153</sup> Encore que Giacometti parle plutôt de «ressemblance», sous-entendu : à sa *vision*.

portrait, afin de mettre les deux projets en rapport l'un avec l'autre. Avec la troisième section, nous abordons le champ du portrait photographique, tous auteurs confondus. Il s'agira de dégager les spécificités de ce champ, celles-là mêmes qui seront mises en œuvre dans mon projet, notamment l'intrusion d'une machine dans un dispositif de portrait. Puis, pour visualiser concrètement un dispositif photographique de portrait, j'ai choisi de me pencher sur le travail d'*un photographe* : Davidson, et de son œuvre majeure : *New York, East 100th Street*. Ce travail a constitué un choc majeur dans ma vie de jeune photographe. Et plus récemment, il allait apporter à mon projet, par le concept opératoire d'*installation dans la durée*, le lien entre le portrait sculpté et le portrait photographique, en me montrant qu'il était possible d'abolir l'expression fugitive en photographie, de restaurer l'idée de non-événement. C'est cet apport majeur, en relation avec un événement personnel important et la remémoration de la découverte de la gravité, qui donnera naissance à mon projet de portrait photographique.

#### **4.1 Les éléments fondateurs dans le champ du portrait non photographique**

Nous l'avons vu dans les *Prolégomènes*, j'ai pratiqué le portrait en dessin et en peinture. Mais c'est dans mon atelier de sculpteur que j'ai vu apparaître un phénomène qui m'a troublé : dans chacun de mes modèles, *sans exception*, je voyais surgir une *gravité* d'un type inhabituel dans la vie courante. Il se dévoilait là quelque chose que je n'avais pas cherché, *un pur donné* pourrait-on dire. Ce n'est qu'une trentaine d'années plus tard que j'ai souhaité me mettre *intentionnellement* à la recherche de cette gravité, grâce aux possibles offerts par le médium photographique. Je pense à la particularité majeure du procédé photographique qui veut que ce soit le référent qui inscrive lui-même sa propre trace dans la chambre optique. Cette recherche de gravité allait devenir l'axe central de mon projet de portrait photographique, et l'un de ses paramètres fondateurs.

##### **4.1.1 Le portrait sculpté, une découverte de la gravité**

C'est donc la multiplication de cette gravité par son apparition et sa répétition régulière chez chacun qui m'a interpellé. Cette découverte devait rester en latence pendant des

années, probablement pour la raison que le portrait modelé ne se prête pas à une telle investigation. C'est lorsque j'ai voulu reprendre cette problématique en photographie, que je me suis rétrospectivement demandé quelle était la nature de cette gravité et quelles étaient les conditions de son apparition.

Je veux faire d'abord un rapide portrait de l'atelier du sculpteur, en examinant ses conditions opératoires, afin de contextualiser les réponses que je vais tenter de donner à ces deux questions : comment se sont produites les *apparitions* de la gravité et de quelle *nature* est la gravité ?

J'ai pratiqué le portrait sculpté de 1961 à 1969. L'atelier se présente comme un lieu clos, avec, dans son espace, trois éléments situés dans une relation triangulaire, tout comme en peinture : un point est occupé par un modèle assis sur une chaise, immobile, patient et souvent las. Sur un autre point, intermédiaire, on trouve une motte d'argile montée sur une structure métallique, elle-même fichée sur une planchette de bois. Sur la planchette de bois, quelques ébauchoirs et mirettes. Enfin, le troisième point est occupé par l'opérateur, qui peut observer simultanément le modèle et l'œuvre en train. Pour paraphraser Souriau (cité par Passeron, 1996, p. 29), je pourrais dire que nous sommes trois *personnes* dans l'atelier : le modèle, l'œuvre en train de se faire, le sculpteur. L'odeur qui flotte dans l'atelier du sculpteur est celle de l'humidité, dégagée par la terre mouillée. L'atmosphère générale est faite d'immobilité, de silence et de concentration, tout cela pris dans une durée : *nous avons le temps, le temps qui passe n'entre plus en ligne de compte*. Immobilité, humidité, silence, concentration et durée pourraient caractériser l'atelier du sculpteur, tel que je l'ai vécu.

#### 4.1.1.1 Le portrait sculpté et ses enjeux, tel que je l'ai pratiqué

Nous retrouvons ici les embrayeurs du portrait, tels que nous les avons examinés précédemment<sup>154</sup> : une *relation singulière* entre les protagonistes, qui suppose une notion d'*échelle* ; une *proximité physique*, qui indique une notion de *distance* ; une

---

<sup>154</sup> Voir 3.2 Identification des «embrayeurs» du portrait, tous médiums confondus.

*immobilité*, qui implique une notion de *posture* ; et enfin, une *répétition*, permise par une notion de *durée*. Ces quatre embrayeurs permettent au moins deux postures opératoires : premièrement, la contemplation active<sup>155</sup>, déjà décrite dans les *Prolégomènes* ; deuxièmement, la recherche d'une densification, d'une consistance, d'un concentré de présence, recherche dont on trouve un accomplissement exemplaire dans l'œuvre peint de Giacometti, que nous examinerons dans la section suivante. Comment, concrètement, le sculpteur va-t-il pouvoir mettre en œuvre ces différents paramètres, mais surtout, que cherche-t-il lorsqu'il exécute un portrait ? Cette question rejoint celle qui traverse toute ma recherche : pourquoi faire du portrait ? Que montrer, que peut-on donner à voir qui ne se livre pas dans la vision physiologique directe ? Autrement dit, à partir du contexte que nous venons de décrire, que va faire l'opérateur ? Se mettre à *copier* un volume après l'autre et tenter de temps à autre une opération de cohérence ? Voilà que surgit l'incontournable problème de la *mimesis*. Et pourtant non, car un *plasticien* sait que si la *mimesis* de type *duplicata*<sup>156</sup> est théoriquement possible en sculpture (par la technique dite du surmoulage<sup>157</sup>), elle n'est pas souhaitable et même absurde. Le mot lui-même l'indique : si je me prétends «sculpteur», c'est que je sculpte : il n'est donc pas question de faire un moulage sur nature, *même visuellement*, c'est-à-dire par une copie littérale. Mais alors, de quoi se constitue une démarche de portrait sculpté ? La question soulevée à propos de l'image se pose aussi pour la ronde-bosse : que peut-on donner à voir qui échappe à la vision physiologique directe ? On pourrait poser la question d'une autre manière : comment réaliser pleinement la *triple présence* qui, selon moi, caractérise tout portrait, soit : la présence plastique d'une *œuvre* (ici en tant que sculpture, ou «événement plastique»), la présence du *réfèrent* en tant que personne (par un certain type de «ressemblance»), et la présence de l'*opérateur*, en tant que style ?

---

<sup>155</sup> La contemplation active. Je le rappelle, il s'agit d'une action qui met en jeu *simultanément* le regarder et le faire.

<sup>156</sup> Un *duplicata* portant uniquement sur la forme plastique, s'entend.

<sup>157</sup> Le surmoulage, ou moulage effectué directement sur le modèle, était une pratique considérée comme frauduleuse, dont les détracteurs de Rodin l'avaient accusé, à tort, à propos d'une de ses premières œuvres majeures, *L'Âge d'airain* (1877).

Zuffi (2001, p.7) pose la question, pour le portrait en général : «Quel est le rôle de l'artiste ? Doit-il imiter ou interpréter la réalité ?» Là, comme toujours, le concept de «réalité» pose un problème : de quelle réalité parle-t-on<sup>158</sup> ? De la pure réalité *physique* ? Mais même s'il ne s'agit que de cette réalité-là, elle est composite, et ce sera justement un des rôles du plasticien d'en démêler les différents aspects. Nous avons vu précédemment, à propos du concept si riche de «ressemblance» à quel point *les* réalités (et non pas *la* réalité) d'un référent sont abondantes, et comment elles pouvaient être mises sélectivement en évidence par l'opérateur. Ma question de sculpteur était voisine de celle que pose Zuffi : copier ou *construire* ? À cela près que j'ai remplacé «interpréter» par «construire», qui suppose une plus grande radicalité. *Copier* le modèle posant, ou *construire* des volumes, puis les *agencer* entre eux ? Question extrêmement complexe – comme tout ce qui passe par le registre du sensible – et dont je ne fais ici qu'esquisser la problématique. L'important est que cette opération devrait aboutir à la naissance d'une sculpture autonome, qui vit de sa vie propre, mais *aussi* dotée de la présence et du caractère du référent, le tout pris dans une manière de faire propre à l'opérateur, qui n'est rien d'autre que le *style*. Deleuze le dit : ce n'est pas tous les jours que l'on a une idée (Deleuze, 1996). Je peux dire en tant que sculpteur que ce n'est pas tous les jours que l'on parvient à faire tenir ensemble ces trois niveaux de présence. Pour ma part, j'attaquais résolument le problème par son aspect plastique, faisant totalement confiance à l'étude des volumes et aux articulations de ces volumes entre eux, c'est-à-dire à l'architecture générale de la masse, ne me préoccupant pas du tout de la ressemblance. L'expérience montre que la ressemblance affleure d'elle-même lorsque les volumes sont en place, et beaucoup plus facilement – et fortement – que si elle est recherchée pour elle-même. Deleuze (1981, p. 75) avait mentionné ce fait : «[...] on dit que la ressemblance est produite lorsqu'elle apparaît brusquement comme le résultat de tous autres rapports que ceux qu'elle est chargée de reproduire [...] ». Mais c'est dans la démarche même que réside un inexprimable<sup>159</sup>, car comme toute opération sensible, elle est constituée

---

<sup>158</sup> Nous verrons Giacometti en débattre un peu plus loin, à propos de formes intérieures ou extérieures.

<sup>159</sup> Gadamer décrit bien la difficulté de dire par des mots ce que l'artiste fait (1992, p. 113).

d'impondérables qui ne se laissent pas volontiers analyser par la raison. Je vais tenter tout de même d'en esquisser l'idée : je ne copie pas un volume, mais je ne crée pas non plus de toutes pièces un volume en totale indépendance de son référent. Il s'agit plutôt de considérer un volume du visage, par exemple une pommette, dans son état primal (est-ce un ovoïde, une petite sphère, etc. ?) pour le dégager de la contingence qui masque, qui cache le volume, celui que l'on pourrait appeler le «Ur-volume»<sup>160</sup>. Tout visage présente une topographie possédant son organisation propre, soit un ensemble de volumes liés par la peau. Il s'agit là aussi – pour l'opérateur – de lire cette topographie pour en saisir l'ordonnance profonde, *au-delà de l'accident*. Afin d'être à même d'en faire une construction qui sera donnée à voir sous une forme plus lisible – plastiquement – que le visage du référent. Baudelaire l'exprime clairement à propos du dessin : «Le dessin est une lutte entre la nature et l'artiste, où l'artiste triomphera d'autant plus facilement qu'il comprendra mieux les intentions de la nature. Il ne s'agit pas pour lui de copier, mais d'interpréter dans une langue plus simple et plus lumineuse.» (1949, p. 173). Là réside le *gain* du portrait sculpté (ou dessiné). Le récepteur devra se trouver face à un agencement cohérent et expressif, dans le sens de «provoquer une sensation d'ordre plastique». Ce n'est pas autre chose que le travail du poète, qui sort les mots de l'usage et l'usure quotidiens pour en constituer un ensemble, lui-même sortant de la contingence comme la truffe émergeant de son terreau de feuilles mortes, ou le diamant de son magma de charbon. Deleuze (1981), avec la sagacité dont il fait preuve vis-à-vis des arts plastiques, le dit d'une autre manière : il faut sortir de la figuration-narration par deux opérations : l'extraction et l'isolation. Il faut engager ce que lui et Bacon appellent «la triple conjuration de la figuration, de la narration, de l'illustration» au profit de la *force* et de la *sensation*. La sculpture «doit agir par elle-même» (p.10), indépendamment de son référent. Giacometti, dans un entretien avec Georges Charbonnier, raconte comment, durant les cinq ans où il travaillait chez Bourdelle, il reconstituait chez lui, de mémoire, ce qu'il avait observé avec le modèle : «Cela se réduisait à très peu de choses», c'est-à-dire une plaque «où il y avait tout juste deux creux». Charbonnier lui demande :

---

<sup>160</sup> *Ur* est un préfixe allemand qui a, *grosso modo*, le sens de «primal».

– Lorsque vous êtes arrivé à cette plaque, présentait-elle l'état de tension à quoi l'on est particulièrement sensible dans une sculpture ?

– Il me semblait qu'elle était, d'une certaine manière, ressemblante avec les choses et avec moi.

Mais de nouveau, il y a là une espèce de confusion ; étaient-ce les choses que je voyais et que je voulais reproduire, ou était-ce une chose affective ? Ou un certain sentiment des formes qui est intérieur et que l'on voudrait projeter à l'extérieur ? Il y a là un mélange duquel on ne sortira jamais je crois !

En voulant s'exprimer soi-même, disons sans tenir compte de la réalité extérieure, on finit par faire un objet qui a des ressemblances avec la réalité extérieure. Alors qu'en voulant copier le plus exactement possible une tête, par exemple, pour celui qui regarde, le résultat ne sera pas du tout ressemblant avec la tête qu'on voudrait reproduire !

[...] Si je regarde la tête d'Aménophis qui est au Louvre, par exemple, ce n'est pas tant la tête d'Aménophis qui me touche : je constate les particularités de cette tête, mais pas plus que je le constaterais sur une photographie. Ce qui me touche, c'est la sensibilité extrême du sculpteur qui l'a réalisée et qui me communique la vision qu'il pouvait avoir, sa connaissance de la réalité. (Giacometti, 1990, p. 243-245)

Pour revenir aux trois niveaux de présence que nous avons examinés plus haut, on peut les observer dans un certain nombre d'œuvres ; par exemple, au XX<sup>e</sup> siècle, ils sont explicités par Rodin<sup>161</sup> dans ses textes (1932) et visibles aussi dans ses œuvres ; ils sont aussi facilement décelables chez Picasso<sup>162</sup>, dans ses sculptures de l'époque de Boisgeloux (autour de 1935), photographiées par Brassai (1948) ; ils sont spectaculaires chez Giacometti, qui laisse sur ses œuvres les traces de ses combats et de ses repentirs<sup>163</sup>. On remarquera que dans les deux œuvres montrées ci-dessous, la confusion entre une œuvre et son modèle est impossible. Pourtant, la « ressemblance » est bien là. Pour ce qui est du portrait fait par Rodin, il s'agit bien de Rose Beuret. Néanmoins, c'est aussi un modelage de Rodin, dont l'intérêt plastique intrinsèque paraît évident.

---

<sup>161</sup> Auguste Rodin (1840-1917), sculpteur français.

<sup>162</sup> Pablo Picasso (1881-1973), artiste espagnol.

<sup>163</sup> Un « repentir » signifie, dans le vocabulaire du peintre (et par extension du sculpteur), le remplacement d'une trace ou d'une action par une autre, qui lui est superposée.



Image 4.1 Rodin, *Buste de Rose Beuret*, 1890.

On remarquera que Rodin a volontairement laissé les marques des «coupes», qui délimitent les différentes pièces du moule, afin de faciliter le toucher visuel des volumes, d'en rendre la lecture plus évidente. De plus, en laissant subsister ces traces, Rodin introduit une distanciation, c'est-à-dire qu'il rend toute confusion impossible entre son modèle et la sculpture, renforçant ainsi la présence de l'œuvre en tant que telle.



Image 4.2 Brassai, Picasso, *Portrait de Dora Maar* (Monument à Guillaume Apollinaire), plâtre, 1941.

Ce morceau de pure sculpture est une démonstration de l'art d'agencer des volumes entre eux. Ce portrait a toujours constitué pour moi un repère plastique important dans mon parcours de sculpteur.

Pour clore ce chapitre dédié à la sculpture, je dirais que si un portrait en ronde-bosse n'accède pas à une qualité sculpturale, s'il ne devient pas un «monument», il n'est alors qu'une figuration qui a sombré dans la copie, devenant ainsi un objet inutile et encombrant.

#### 4.1.1.2 Découverte d'un élément inattendu : la gravité

Cette section est consacrée à la description de l'apparition de la gravité telle qu'elle est apparue concrètement dans mon atelier de sculpteur, vers la fin des années soixante. Puis, au fil de ma recherche, la question de la gravité réapparaîtra encore à quatre autres reprises. D'abord brièvement lorsqu'il sera question des portraits peints de Giacometti, avec les réflexions de Genet. Puis nous la retrouverons dans le

contexte des portraits photographiques de Davidson, *New York, East 100th Street*. Il est important d'énoncer clairement le fait que la gravité, dans ces trois premières occurrences (dans ma sculpture, chez Giacometti, chez Davidson), n'a pas été recherchée pour elle-même, mais qu'elle est apparue par le truchement d'une série de concepts opératoires liés au portrait posé, dont le premier paramètre est *l'installation dans la durée*. Puis, lorsque nous aborderons mon projet par la section *Le désir de l'opérateur*, la gravité y apparaîtra en tant qu'embrayeur majeur du projet et pivot de la recherche. Je tenterai alors de voir plus avant quelles hypothèses pourraient être formulées quant à sa nature, et quels auteurs pourraient être convoqués pour enrichir cette exploration. Enfin, je décrirai le dispositif opératoire que j'ai créé dans le but de provoquer un dévoilement de la gravité.

Revenons maintenant à mon atelier de sculpteur. Nous avons examiné précédemment ce que j'ai recherché en tant que sculpteur exécutant un portrait. Mais, tout en conduisant les opérations dédiées à la sculpture, il s'est passé quelque chose de totalement inattendu, observé sur le visage de mes modèles. Ce «quelque chose», que j'ai nommé plus tard la «gravité», est apparu sur chacun des visages de mes modèles, sans exception, au cours des longues séances de pose, répétées de semaine en semaine et pendant plusieurs mois. Mais pourquoi parler de «gravité»? En guise d'introduction au sens que je donne à ce mot, nous allons d'abord examiner la nature de cette gravité puis ses conditions d'apparition, puis nous nous pencherons sur les liens à faire entre ces deux éléments, nature et conditions d'apparition sur le terrain, et enfin, nous examinerons les divers sens du mot. Lorsque, quelque trente ans plus tard, j'ai voulu faire de la gravité une problématique centrale en portrait photographique, en instaurant une *recherche* active de la gravité, je me suis posé deux questions :

*Premièrement*, pourquoi cette gravité m'a-t-elle interpellé, comment se fait-il que je m'en sois aperçu alors que j'étais absorbé par une tout autre problématique ? Autrement dit, quelle était la nature de la gravité ? Elle m'a interpellé d'abord par son universalité et sa répétition. En effet, je constatais que cette gravité n'était liée ni au temps, ni à l'âge, ni au sexe, ni au tempérament, ni à un état d'humeur, ni à une couche sociale. Ensuite, cette gravité me semblait très différente d'un sentiment passager comme la joie ou la tristesse. Et elle me fascinait dans la mesure même où je

la sentais commune à tous les êtres, ce qui m'a permis de la situer – *a posteriori* – dans un registre *ontologique* plutôt que psychologique. J'avais accédé là, sans le vouloir, à un endroit de l'être très rarement observable dans la vie de tous les jours.

*Deuxièmement*, je me suis demandé quelles avaient été les conditions d'apparition de cette gravité. J'ai pu – toujours *a posteriori* – identifier et isoler une série de paramètres liés à l'atelier du sculpteur et corrélatifs à *l'installation dans la durée* : l'immobilité, la répétition, la familiarisation, la sécurité, l'abandon. L'installation dans la durée constitue la clef de toute une chaîne opératoire, que nous allons retrouver chez Giacometti et chez Davidson puis dans mon projet de portrait photographique. Les séances répétées, dans l'immobilité, le silence et une certaine passivité provoquaient une fatigue, une lassitude, qui pourrait avoisiner une certaine forme d'épuisement. Or, l'épuisement constitue lui aussi un facteur qui peut conduire à l'abandon : les forces manquent pour continuer à *émettre des signes*, pour maintenir le fonctionnement ordinaire des relations sociales. Il peut se produire alors une mise à nu de l'être qui donne accès à ses couches profondes, habituellement cachées. C'est probablement dans ces moments-là que surgissait la gravité.

Pourquoi le choix de ce mot «gravité» ? Le premier sens (CD *Le Petit Robert de la langue française*, 2007) pourrait convenir relativement bien : «1. Qualité d'une personne grave ; air, maintien grave. → austérité, *dignité*, majesté.» (c'est moi qui souligne). Le sens 3 : «Caractère de ce qui peut avoir des conséquences graves, fâcheuses ou dangereuses. *La gravité de la situation.*» (CD Hachette Livre, 1997) est un peu plus proche, par le fait qu'il s'agit d'une définition de la vie même, partielle, mais néanmoins exacte. Les sens plus anciens sont encore plus proches de mon intention :

*Gravité* signifie d'abord «*caractère de ce qui est réfléchi, sérieux*» (v. 1200) [...]. *Gravité* a signifié comme en latin «*difficulté*» (1520), «*chose grave*» (1554), acception disparue aujourd'hui, le mot ayant pris les sens d'«*importance*» (1611) et de «*caractère dangereux*» (1829), en particulier en pathologie (1845). Comme *grave*, mais plus rarement, *gravité* s'emploie aussi pour parler d'un *son* (1680). (Rey, 1998, p. 1632, c'est moi qui souligne)

Il me semble qu'il subsiste, encore aujourd'hui, un peu du sens primitif. Ce sont bien ces sens-là que je désire exprimer : *caractère de ce qui est réfléchi, sérieux, difficulté, chose grave*. De plus, pour le sens «son», il n'est pas indifférent de constater que

«grave» désigne un son qui est en bas, *au fond*. On retrouve encore ces différentes acceptions dans les champs concernant «gravité», données par Péchoin (1992, p. 859) : «caractère *dangereux* ; caractère *important* ; caractère *sérieux* ; [...]» Je donne enfin ci-dessous la plus grande partie de l'«encadré étymologique» «grever», lié à l'article «gravité» (CD Le Petit Robert de la langue française, 2007) :

#### Grever

Ce verbe est issu du latin *gravare* «alourdir» et au figuré «aggraver, accabler» (cf. italien *gravare*, occitan *grevar*, catalan, espagnol et portugais *gravar*), de *gravis* «lourd», apparenté au grec *barus* de même sens (→ -bare, baro- et bary-, baryton) et au sanskrit *guru* (→ gourou). • La famille s'organise autour des deux sens de «pesanteur» et de «sérieux» : au premier correspondent *gravide*, *graviter*, *gravitation*, *gravifique* et *gravimétrie*; au second, *grave* qui a éliminé *grief*, disparu en tant qu'adjectif non sans avoir laissé *grièvement* et probablement *grivois* et *griveton* (de l'argot *grive* «guerre»), *gravité* (le sens étymologique «pesanteur» apparaissant plus tard en français), *aggraver* (dans son emploi moderne car en ancien français il signifiait «alourdir»). *Grever* a produit *dégrever* et *regrèvement*. • L'anglais a emprunté *to grieve* «peiner» (xiii<sup>e</sup> s.), *to aggrieve* «peiner» (xive s.), *grief* «chagrin» (xve s.), *grave*, *gravity* et *aggravation* (xvie s.); le roumain a pris *greva* à *grever*. [...]

Que retenir de ces différentes approches du mot ? Il est dit au deuxième paragraphe de l'encadré «grever», que «la famille s'organise autour des deux sens de "pesanteur" et de "sérieux"». Ces deux sens caractérisent parfaitement l'apparition observée sur le visage de mes modèles dans mon activité de sculpteur. La «pesanteur», dans un sens métaphorique, est bien là, dans les regards graves que j'ai pu observer, lorsque le regard ne regarde rien d'autre que l'intérieur de soi. Mais «pesanteur» a aussi un sens littéral, physique, qui indique bien notre lien obligé avec la matière, ne serait-ce que par l'effort musculaire constant qu'il faut engager pour se tenir debout, avec la chute toujours possible au moindre accident, relâchement ou faiblesse. Nous reviendrons, au chapitre V, dans la section 5.2. *Les objectifs du projet*, sur cette notion centrale de «gravité».

C'est donc par le dispositif mis en œuvre dans le portrait sculpté que j'ai accédé, sur les visages mêmes de mes modèles – et sans du tout le chercher – au dévoilement de la gravité, qui donne accès à ce que j'ai nommé par la suite un «au-delà intérieur». Les paramètres ayant favorisé l'apparition de la gravité allaient devenir – mêlés à deux autres : la non-instantanéité et la densification – la chaîne de concepts opératoires utilisés dans mon projet de portrait photographique. Nous allons aborder maintenant le portrait peint, par le truchement de Giacometti et de sa manière de conduire une contemplation active.

#### 4.1.2 Le portrait peint, examen d'un peintre : Giacometti et la contemplation active, un processus de densification

Je rappelle brièvement la notion de contemplation active : il s'agit, pour l'opérateur, de l'action conjointe et simultanée du «regarder» et du faire. Pour ce qui est de la notion de densification, j'en propose une définition : je nomme «*densification*» une espèce de *condensé de présence*, obtenue par la *répétition* des empreintes ou des repentirs, dans la *durée* et la *lenteur*. Un peu à la manière de la réduction d'un bouillon, obtenue par une cuisson douce et prolongée, dans le but d'en *augmenter* et d'en *préciser* la saveur<sup>164</sup>. C'est d'ailleurs le premier sens proposé par les dictionnaires : «*Densification* : Augmentation de la densité.» Ce qui renvoie à «dense» (qui vient du latin *densus* «épais») : «*Dense*. Dont la quantité de matière contenue est élevée par rapport au volume. *Un nuage dense. L'alcool est moins dense que l'eau.* • Qui contient beaucoup d'éléments par rapport à l'espace ou au temps disponible. *Un discours dense.* (CD Antidote, 2005). Quant à «Densité», ce mot vient du latin *densitas* «épaisseur» ; il se trouve que l'on parle volontiers d'une «épaisseur» de sens. D'où je me permets un glissement, allant de «sens» à «sensation» : la densification dont je parle est une augmentation de la densité en tant que sensation-expression.

L'œuvre de Giacometti ne fut pas pour moi à proprement parler une «découverte», puisqu'elle m'a accompagné depuis le début de mes études. Une de mes collègues

---

<sup>164</sup> Nous verrons plus loin de quoi est faite l'idée de densification *en photographie*, et à quel point la photographie diffère radicalement de *tous* les autres médiums.

des Beaux-Arts était allée travailler avec Giacometti à Paris, dans l'atelier de la rue Hippolyte Maindron ; nous n'allions pas à Berne ou à Zurich sans nous arrêter devant ses peintures et ses modelages ; Giacometti connaissait bien mon fondeur, Mario Pastori, qui travaillait aussi pour lui. En un mot, et sans jamais l'avoir connu personnellement, sa personne et son œuvre m'étaient familières. Mon intérêt devant cette œuvre n'a jamais connu d'éclipse, pour plusieurs raisons. D'abord par la qualité évidente de cette quête, *extraordinaire* au sens le plus fort du mot, et de sa fidélité sans concessions à sa vision. Ensuite, par le fait qu'il s'agit d'une œuvre si radicalement personnelle, que l'idée même d'une influence littérale, au sens strict, est impensable. L'œuvre et l'homme ont plutôt constitué pour moi une influence «par rayonnement», par la bande : je n'ai jamais eu le moindre désir de peindre ou de modeler comme lui. Par contre, lorsque mon projet de portrait photographique a commencé à prendre corps, je me suis rendu compte que je pensais de plus en plus à Giacometti *peintre* et *portraitiste*.

#### 4.1.2.1 Des poïétiques voisines

*A fortiori*, lorsque j'ai commencé la présente recherche, je me suis aperçu que les concepts opératoires qu'il avait mis en œuvre étaient très proches des miens, malgré la différence de nos médiums respectifs<sup>165</sup>. Parmi les concepts opératoires du portrait, je retiendrai ceux que Giacometti a portés à leur point d'incandescence. Un est issu des quatre embrayeurs du portrait<sup>166</sup> : la *répétition*, que je nomme aussi le *désir de durée*. Trois autres avaient été examinés précédemment comme étant les apports de mon atelier de sculpteur : la *contemplation active*, l'obtention d'une triple *présence* (celle du référent, celle de l'œuvre, celle de l'opérateur), présences que l'on cherche à rendre évidentes par l'opération de la *densification*.

---

<sup>165</sup> Sans même parler de nos personnes, en tant que caractère, milieu, formation, parcours, qui n'ont vraiment rien en commun.

<sup>166</sup> Les quatre embrayeurs du portrait : une *relation singulière* (entre les protagonistes) ; une *proximité* (physique) ; une *immobilité* (physique) ; le tout s'établissant dans la répétition, qui implique une notion de durée.

Par l'exacerbation de ces quatre paramètres, et bien que nos buts et nos médiums soient différents, il se trouve que – toutes proportions gardées – c'est avec Giacometti que mon projet comporte le plus de points communs, et, corrélativement, les stratégies les plus voisines. Je ne connais pas d'artiste ayant tenté à ce point des cycles répétitifs, presque obsessionnels, *avec un seul modèle*, qu'il s'agisse de peinture ou de photographie. Ou s'il en existe, ce que dit Deleuze (1981, p. 27) à propos de Cézanne et de la sensation pourrait être dit aussi à propos de Giacometti et de la *répétition* : «Cézanne n'a pas inventé cette voie de la sensation dans la peinture. Mais *il lui a donné un statut sans précédent.*» (C'est moi qui souligne).

#### *La répétition, un désir de durée*

Parmi les quatre embrayeurs du portrait, et même s'il ne le formule pas de cette manière, Giacometti va se saisir de la notion de *durée* et la porter à une espèce de paroxysme. Pour se faire une idée du *désir de durée* de Giacometti, il faut écouter Yasiku Yanaihara, le philosophe japonais qui a longuement posé pour lui en 1956. Il raconte son aventure de modèle dans un très beau texte :

En peignant sans interruption, il se plaignit : «Si je pouvais continuer à peindre votre visage au moins pendant un an ! J'envie les peintres qui étaient entretenus par les rois ou par la cour, à l'époque de la Renaissance ou au début des Temps modernes. Si vous étiez un roi, je serais volontiers employé par vous pour faire votre portrait pendant toute ma vie. [...] Que l'on puisse continuer à peindre un visage pendant toute sa vie sans être troublé par rien, on ne pourrait pas espérer une condition meilleure que celle-là.» (Giacometti, 1990, p. 253-261)

Giacometti décrit parfaitement cette quête que je nomme la contemplation active, dans un entretien avec Georges Charbonnier :

[...] par hasard, je suis tombé sur un crâne qu'on m'a prêté. J'ai eu une telle envie de le peindre que j'ai laissé tomber l'Académie pendant tout l'hiver. Et j'ai passé tout l'hiver dans une chambre d'hôtel à peindre le crâne, voulant le préciser, le saisir autant que possible. Je passais des journées à tâcher de trouver l'attache, la naissance d'une dent ... qui monte très haut près du nez, de la suivre le plus exactement possible, dans tout son mouvement ... de manière que si je voulais faire tout le crâne, cela me dépassait, j'en étais réduit à peu près à faire la partie inférieure, et pas au-delà ...[...] (1990, p. 245-246)

Un commentaire de Lord pourrait compléter notre information sur cette faculté que Giacometti avait développée de façon extrême :

Pour lui le problème plastique, la réaction visuelle à la réalité était chose entièrement neuve, parce qu'il a la faculté rare de voir un objet familier avec l'intense vivacité d'un spectacle entièrement neuf. C'est cette faculté extraordinaire, bien qu'éprouvante, qui le rend capable de doter d'une vitalité toute fraîche des sujets qu'il a traités de nombreuses fois, et qui lui permettait de peindre et repeindre ma tête encore et encore, dans l'espoir fervent qu'il parviendrait peut-être à la reproduire exactement comme il la voyait. (Lord, 1991, p. 66)

### *L'obtention d'une double présence*

Dans ce passage, Genet évoque – dans d'autres termes – ce que j'ai appelé précédemment la «double présence» : la présence du référent plus (ou multipliée par) la présence de l'œuvre (en tant que peinture, sculpture, dessin, photographie) :

Je pose. Il dessine avec exactitude – sans l'avoir arrangé avec art – le poêle avec son tuyau, qui sont derrière moi. Il sait qu'il doit être exact, fidèle à la réalité des objets

LUI. – On doit faire exactement ce qui est devant soi.

Je dis oui. Puis, après un moment de silence :

LUI. – *Et en plus, il faut faire aussi un tableau.*» (Genet, p.31-32, c'est moi qui souligne)

### *Densification*

Toujours dans le registre de ce que je nomme la densification, Genet parle d'abord – à propos d'une peinture qu'il est en train de contempler – de «modelé», puis de «relief».

Mais il se ravise :

Il s'agit plutôt d'une dureté infracassable qu'a obtenue la figure. *Elle aurait un poids moléculaire extrêmement grand.* Elle ne s'est pas mise à vivre à la façon de certaines figures dont on dit qu'elles sont vivantes parce qu'elles sont saisies dans un moment particulier de leurs mouvements, parce qu'elles sont signalées par un accident qui n'appartient qu'à leur histoire, c'est presque le contraire : les visages peints par Giacometti semblent avoir accumulé à ce point toute vie qu'il ne leur reste plus une seconde à vivre, plus un geste à faire [...]. Vu à vingt mètres, chaque portrait est une petite masse de vie, *dure comme un galet*, bourrée comme un œuf, qui pourrait sans effort nourrir cent autres portraits. (op. cit. p. 24-25, c'est moi qui souligne).

Giacometti offre une œuvre à Genet :

Après une hésitation [...] je me décide pour une petite tête de moi (ici une parenthèse) cette tête en effet est très petite. Seule dans la toile, elle ne mesure pas plus de sept centimètres de haut sur trois et demi de large, pourtant elle a la

*force, le poids et les dimensions* de ma véritable tête. Quand je sors le tableau de l'atelier pour la regarder, je suis gêné car je me sais autant dans la toile qu'en face d'elle, la regardant, – je me décide donc pour cette petite tête (bourrée de vie, et si pesante qu'elle en paraît une petite balle de plomb pendant sa trajectoire). (Op. cit. p. 44-45).

Genet décrit là avec précision ce que j'éprouve moi-même devant la densification inouïe que Giacometti parvient à mettre dans ses œuvres. Je pense par exemple à une très petite nature morte qui montre deux ou trois prunes posées sur une assiette. Ces petits ovoïdes m'ont fait penser à des météorites plus denses que les plus denses que l'on puisse imaginer. J'eus beau scruter attentivement cette peinture, retourner la revoir à plusieurs reprises, impossible d'apercevoir comment il avait procédé pour obtenir cette densification. Mais si je ne voyais pas le «comment», je connaissais *une* des conditions d'apparition de cette densité *extraordinaire*, à part le génie propre de Giacometti : la *répétition*, la scrutation inlassable du référent.

Giacometti décrit sa découverte de Giotto, dans lequel il perçoit une densité d'une force inhabituelle. Il quitte Venise, n'ayant eu d'yeux que pour le Tintoret, jusqu'à sa découverte de Giotto :

Tintoret avait raison et les autres avaient tort. [...] Le même après-midi, en entrant dans la Chapelle de l'Arène à Padoue, je reçus un violent coup de poing en pleine poitrine devant les Giotto. [...] Le coup de poing atteignait aussi le Tintoret. La force de Giotto s'imposait à moi irrésistiblement, j'étais écrasé par ces figures immuables, *denses comme du basalte*, avec leurs gestes précis et justes, lourds d'expression et souvent de tendresse infinie [...]. (Giacometti, 1990, p. 71-72, c'est moi qui souligne)

La frontalité est un paramètre du portrait relativement peu utilisé. Par exemple, dans l'ouvrage de Fossi sur le portrait (1998), qui offre un vaste champ du portrait peint puisqu'il va des portraits du Fayoum jusqu'à Francis Bacon, j'ai recensé seulement trois portraits absolument frontaux<sup>167</sup>, sur un total de 386 images. Il faudrait en déterminer les raisons. Est-ce la peur de la banalité, et dès le XIX<sup>e</sup> siècle, avec l'arrivée de la photographie, la crainte d'une assimilation à l'imagerie d'identité ? Chez

---

<sup>167</sup> Les trois portraits de face, absolument frontaux sont de Hans Holbein Le Jeune (1497-1543), peintre et dessinateur allemand.

Giacometti, je perçois la frontalité comme une simplification, dans le meilleur sens du terme : il faut aller droit au but, car le but que sa vision lui assigne est à la limite du saisissable. La besogne à laquelle il se confronte est telle, que toute distraction, tout enjolivement, le plus léger glissement vers un maniérisme se constitueraient en une entrave insupportable et même ridicule, par rapport à l'exigence extrême de la recherche.

La quête de Giacometti opère une sorte de mise à nu et une cessation de l'émission de signes que décèle bien Genet :

C'est l'œuvre de Giacometti qui me rend notre univers encore plus insupportable, tant il semble que cet artiste ait su écarter tout ce qui gênait son regard pour découvrir ce qui restera de l'homme quand les faux semblants seront enlevés. [...] Et quand il a réussi à défaire l'objet ou l'être choisi, de ses faux-semblants utilitaires, l'image qu'il nous en donne est magnifique. Récompense méritée, mais prévisible. (Genet, 1963, p. 2).

Ce que constate Genet est donc plutôt *offert* que recherché, par le dispositif et la posture de Giacometti. Il faut cependant noter que la quête de Giacometti ne porte pas sur une recherche de l'être, il le dit explicitement à plusieurs reprises : «Giacometti cependant ne sentait pas qu'il y eut aucun rapport entre un portrait et la personnalité intime du modèle. Pas dans son travail en tout cas. «J'ai assez de mal avec le dehors sans me soucier du dedans» (Lord, 1991, p. 55). Plus loin : «Quant à moi, je suis incapable d'exprimer aucun sentiment humain dans mon travail. J'essaie de construire une tête, voilà tout.» (Op. cit. p. 66)

Genet est assis dans le train en face d'un vieillard, dans lequel il décèle une part de ce que je nomme la gravité :

[un] épouvantable petit vieux [...] sale et manifestement méchant [...] Son regard croisa, comme on dit, le mien [...] je connus soudain le douloureux – oui, douloureux sentiment que n'importe quel homme en «valait» exactement – qu'on m'excuse mais c'est sur «exactement» que je veux mettre l'accent – n'importe quel autre. [...] C'est un regard, appuyé ou rapide, qui s'était pris dans le mien et qui m'en rendait compte. [...] Le regard de Giacometti a vu cela depuis longtemps, et il nous le restitue. Je dis ce que j'éprouve : cette parenté manifestée par ses figures me semble être à *ce point précieux où l'être humain serait ramené à ce qu'il a de plus irréductible : sa solitude d'être exactement équivalent à tout autre.* (Genet, 1958-1963, p.15-16, c'est moi qui souligne)

Chez Giacometti, l'idée de «faire ressemblant» est une véritable obsession, pourquoi ? Parce qu'il possède une vision qui lui est propre, qui lui a été révélée brusquement et qu'il décrit comme étant la levée d'un voile ou d'un écran. Les œuvres qu'il exécute depuis cette révélation doivent donc obéir à un impératif : *ressembler à sa vision*. C'est peut-être – dans ses écrits et au travers les entretiens qu'il a donnés – son apport «théorique» le plus singulier, complètement à contre-courant, hors codes et anhistorique. Sa quête de «ressemblance» est absolument singulière, mais aussi, obstinée, acharnée même : il veut absolument *faire ce qu'il voit*, c'est-à-dire, littéralement, «copier sa vision». Il s'en explique :

- [...] Ce que j'essaie de faire, c'est de reproduire exactement sur une toile, ou avec de la terre, ce que je vois.
- Bien sûr. Mais la question est que tu vois les choses autrement que les autres, parce que tu les vois exactement comme elles t'apparaissent, pas du tout comme les autres les ont vues avant toi.
- C'est vrai que les gens voient très souvent les choses de la façon dont elles ont été vues par les autres, dit-il. Toute la question est d'avoir une vision originale, c'est-à-dire de voir, par exemple, et de voir réellement un paysage au lieu de voir un Pissaro. Ce n'est pas si facile que ça en a l'air. (Lord, 1991, p. 121)

Il prétend que comparé à ce qu'il voit, lui, les portraits de Rembrandt et d'autres grands maîtres le font rire, tellement ils «ressemblent peu» à ce qui est pour lui *le réel*. Ce réel le fascine et l'animera jusqu'à la fin (1990, p. 265). Les derniers temps de sa vie, lorsqu'il allait faire un tour au Louvre, il regardait les visiteurs, «tellement plus intéressants que les œuvres.» Il faut pourtant se garder de prendre les propos de Giacometti à la lettre et d'en faire des interprétations hâtives ou de les figer sous la forme de slogans. Giacometti est un maître, né dans une famille d'artistes, rompu au dessin et au modelage. Il possède une culture plastique – il faudrait plutôt parler d'une connaissance intime des œuvres plastiques — sans commune mesure avec le bagage ordinaire d'un plasticien. Giacometti a copié depuis l'âge de dix ans «tout ce qui lui tombait sous la main» (Giacometti, p. 243). Il peut ainsi se permettre de dire que les portraits de Rembrandt le font rire, et qu'il se promène au Louvre en ne regardant que les visiteurs. Ne nous laissons pas abuser : il connaît parfaitement et par le dedans la valeur, tant des portraits de Rembrandt que des œuvres du Louvre en général, pour les avoir scrutés et «copiés depuis toujours».

Avant de quitter Giacometti, j'aimerais poser à nouveau la question qui anime toute cette recherche : que peut donner à voir Giacometti qui ne se livre pas dans la vision physiologique directe ? Ce que nous avons examiné de lui dans la perspective de la *ressemblance* nous donne la réponse : Giacometti a fait des efforts acharnés et parfois désespérés pour littéralement *copier sa vision*. Même si lui pense que sa tentative est en grande partie un échec : «C'est impossible, murmurait-il encore et encore. Jamais je ne m'en sortirai.» (Lord, 1991, p. 34). C'est pourtant bien de cette tentative qui l'a désespéré qu'est issue la densité hors du commun qui constitue ses œuvres, et qui parvient à rencontrer notre sensible.

#### 4.2 Un élément fondateur du projet dans le champ de la photographie : le paysage

Nous entrons maintenant dans le domaine de la photographie. Pour compléter la description du cheminement de l'opérateur, celui qui précède le moment où il sera incité – par les circonstances que l'on verra – à instaurer un projet de portrait photographique, j'ai choisi d'examiner un autre point, qui pourrait sembler de prime abord n'avoir que peu de rapport avec un projet de portrait : l'élaboration d'une *esthétique du paysage* en photographie. Nous allons observer de quelle manière ces postures opératoires vont préparer le projet de portrait photographique à venir et comment elles lui sont corrélatives.

##### 4.2.1 Les poïétiques comparées du paysage et du portrait

Quels liens généraux peut-on faire entre *paysage* photographique et *portrait* photographique ? Il faut ici encore, remonter au désir de l'opérateur. Les deux genres, paysage et portrait, sont des genres éculés, usés, les mots mêmes qui les désignent, hérités des beaux-arts traditionnels, sonnent bizarrement à nos oreilles et semblent mal adaptés aux usages photographiques<sup>168</sup>. Il y a donc de ma part, et à la base, le désir

---

<sup>168</sup> En photographie, «Paysage» me semble sonner aussi faux que «Portrait», pourtant, il faut bien s'en contenter. De Chirico avait trouvé un équivalent pour «Nature morte», appellation qu'il détestait ; il nommait les siennes des «Natures silencieuses».

d'une mise à nu, le désir de transcender<sup>169</sup> les clichés, pour montrer quelque chose que j'entrevois ou que je pressens, ce quelque chose que précisément le cliché occulte.

Tisseron, dans *Psychanalyse de l'image*, développe l'idée que le cliché pourrait avoir pour fonction de neutraliser les pouvoirs réels de l'image<sup>170</sup>, cette neutralisation faisant office de protection. Or, on le sait, toute protection est aussi une prison ; le cliché nous *empêche* ainsi d'accéder à l'image :

C'est sans doute à cause de la force de ses différents pouvoirs que les images sont si souvent dégradées en clichés, c'est-à-dire en images qui n'enveloppent ni ne transforment, mais qui se contentent de créer des espaces de familiarité par seule proximité d'extériorité. Un cliché ne nous porte pas, il ne nous invite pas à l'action ou au changement. Il est une enveloppe morte et un mouvement arrêté. Le cliché nous protège des pouvoirs et des risques de l'image, tant dans le domaine de l'image visuelle que dans celui de l'image verbale. [...] (Tisseron, 1997, p. 201)

Si je cite Tisseron à propos de la notion de cliché, c'est qu'il rejoint là une idée (et une constatation) que j'ai faite depuis mes débuts en paysage, où je me posais la question de *l'image de calendrier* (ce que Tisseron nomme le *cliché*) *versus* les *images* que je souhaitais produire. Je disais alors que l'image de calendrier «faisait écran», occultait, empêchait l'accès à ce que je voulais montrer. Par son aspect «terminé», «fini», conforme à une certaine idée stéréotypée de tel ou tel sujet, que Tisseron nomme si justement «des espaces de familiarité par seule proximité d'extériorité», qui constituent «un mouvement arrêté», le cliché en somme ne nous montre que sa propre insuffisance. Il est du domaine de l'informatif ou du décoratif (Tisseron le dit encore d'une autre manière, nous l'avons vu précédemment, il parle de «fond continu du monde, ou le «vu-suel»).

Ce problème du cliché pose la question du stéréotype. Un coucher de soleil photographié en couleur a de fortes chances de basculer du côté des stéréotypes,

---

<sup>169</sup> Dans le sens de «dépasser en étant d'un autre ordre» («Dépasser en étant supérieur ou d'un autre ordre, se situer au-delà de...», CD Le Petit Robert 2007).

<sup>170</sup> Les pouvoirs de l'image, selon Tisseron, bref rappel : pouvoirs de *représentation*, pouvoirs d'*enveloppe*, pouvoirs de *transformation*, ces trois pouvoirs étant intimement liés entre eux.

pourquoi ? C'est qu'il devient difficile de se promener dans une image qui *crie* si fort (si l'on prend une métaphore dans le monde sonore) : «Coucher de soleil ! Coucher de soleil ! Coucher de soleil !». Le vacarme induit par le stéréotype est alors si fort qu'aucune musique n'est plus perceptible. Nous rejoignons ici le problème si difficile et épineux de la *mimesis* : il est impossible de *copier* un coucher de soleil, il faut à tout prix le défaire puis le *reconstruire*.

Si l'on veut examiner de plus près les liens existants entre le paysage, tel que je l'ai pratiqué en photographie, et le portrait, qui sera le projet suivant, on peut constater que le paysage a préfiguré une posture et des concepts opératoires qui seront utilisés dans le projet de portrait. Ils seront au service d'une quête qui m'apparaît comme très voisine ; et de plus en plus voisine, au fur et à mesure qu'avance ma réflexion, au point que je me demande si tous mes projets n'en forment pas qu'un seul. Nous allons examiner point par point les similitudes, puis – par souci de symétrie – les différences entre paysage et portrait.

#### 4.2.1.1 Les points communs

En prise de vue de paysage, ma façon d'opérer suscitait l'étonnement de mes interlocuteurs, qui y décelaient d'emblée une contradiction. Je procédais de la façon suivante : j'allais sur le motif faire des repérages soignés, avec un appareil de moyen format, relativement léger. Je notais mes points de vue sur des schémas et des cartes topographiques<sup>171</sup>. Puis je rentrais à l'atelier, développais mes films, tirais les planches-contacts et faisais quelques agrandissements de travail. Lorsque je retournais sur le terrain pour exécuter des vues en grand format<sup>172</sup>, avec cette fois-ci du matériel lourd, peu mobile, j'emportais ces agrandissements avec moi. Je pouvais ainsi retrouver mes points de vue, et, par un «regard dialectique», qui circulait alternativement du tirage au motif, apprécier et juger de la qualité de la transposition volume-plan, de la gamme des

---

<sup>171</sup> Je rappelle que la recherche du point de vue constitue l'action majeure du photographe.

<sup>172</sup> Avec une chambre optique 8 x 10".

valeurs de gris, et déceler si un ajustement du point de vue (même minime) pourrait éventuellement dégager une expression plus proche de ce que j'espérais du motif.

Mais comment – me disaient mes interlocuteurs – pouvez-vous utiliser vos repérages, puisqu'il est pratiquement impossible que vous vous trouviez, *une autre fois*, un autre jour, en présence de la même lumière et même degré d'humidité (qui conditionne en partie, comme on le sait, la transparence ou l'opacité des ombres) ? C'est que, répondais-je, je ne travaille pas sur une *expression* passagère, ou un effet de lumière, mais je tente de rejoindre une *permanence*. Il existe, j'en suis persuadé, une continuité, une *stabilité* sous-jacente propre à un lieu, un peu à la manière des courants telluriques. Je pense spontanément aux gravures de Rembrandt, qui expriment fortement cette permanence : le paysan qui chemine dans un paysage, son outil à l'épaule, circule dans l'éternité. Il est enveloppé d'une permanence : il ne fait ni chaud, ni froid, il n'y a ni soleil ni ombres dures, lui-même n'est ni gai, ni triste.



Image 4.3 Rembrandt, *Homme qui marche* (eau-forte).

Pour revenir à la photographie, on a donc saisi que je ne veux *pas d'effet* d'éclairage, que j'évite tout excès de relief, et d'une manière générale, toute condition et tout élément qui ferait basculer ma vue vers un cliché, ou même vers un trop fort contraste clair-obscur. Pour bien rester dans le plan de l'image, je photographiais le plus souvent mes éléments avec le soleil dans le dos, afin de n'avoir sur mes images ni ombres propres, ni ombres portées ; ou mieux encore, j'opérais si possible par temps couvert<sup>173</sup>. On s'en souviendra peut-être, la recherche de la planéité, dans une image, passe par l'évitement des «trous» autant que des «saillies». On accède ainsi au toucher visuel (ou haptique de l'œil), alors qu'inversément, l'imitation de la ronde-bosse, par le jeu d'un clair-obscur accentué, nous en éloigne.

Comment pourrait-on nommer cette recherche d'une permanence, ou plutôt : comment caractériser cette permanence, pourrait-on lui donner un nom ? Il se trouve qu'elle me paraît être de la même nature que la gravité qui affleurerait dans mes modèles lors de mes séances de sculpture, et que j'allais plus tard rechercher dans mon projet de portrait photographique. Je parlais plus haut d'«une stabilité sous-jacente à un lieu». La gravité qui peut affleurer dans un visage peut aussi être considérée comme une stabilité sous-jacente à un être, indépendamment d'une «météo de surface» comme la joie ou la tristesse.

La répétition a joué ici un rôle prépondérant. Je reprends le dialogue cité plus haut : pourquoi faire des repérages, si je reviens faire les exécutions un autre jour ? J'ai déjà formulé la réponse plus haut : pour pouvoir opérer un «regard dialectique», entre l'image et son référent. On pourrait dire alors : d'accord, mais pourquoi parler de répétition s'il ne s'agit que de deux séances de prises de vues : une de repérages, et une d'exécution ? C'est qu'il existe encore un autre postulat engagé dans cette quête de permanence, qui lui, demande à s'installer dans la durée. Le fragment de paysage<sup>174</sup>

---

<sup>173</sup> Un couple de photographes allemands contemporains, les Becher (Bernd, 1931 et Hilla, 1934), ont également, dans leur quête d'archéologie industrielle, systématiquement opté pour l'éclairage neutre et diffus donné par les temps couverts.

<sup>174</sup> Il s'agissait rarement de panoramas, mais de vues plus rapprochées, à l'échelle d'un *bosquet*, dans le sens des bosquets de Versailles, qui sont des «chambres de verdure».

vu depuis tel ou tel endroit, éventuellement ajusté au fil des séances, doit à *la longue*, me révéler son être intime, sa «plastique ontologique». Une espèce de loi des «probabilités plastiques» va faire que si j'y reviens assez souvent, l'être de ce fragment va se révéler, dans un registre situé bien au-delà des effets de lumière. Ce n'est qu'une question de patience de ma part : il faut revenir dans les mêmes endroits, obstinément. Tout comme le chercheur d'or, qui ne va pas changer constamment de rivière, mais qui va au contraire tamiser patiemment son gravier jusqu'à l'obtention d'une pépite, je ne vais pas changer de motif, mais plutôt revenir au même endroit, jusqu'à obtention de ce quelque chose que je veux montrer. Aucune activité poétique n'étant sans danger, il m'est arrivé parfois de dépasser la mesure et d'arriver ainsi à saturation : à force de vouloir nettoyer la vitre, elle devenait opaque. Inversement : aucune stratégie, en art, ne pouvant être fixée de manière figée et rigide, il peut arriver – tout comme en portrait – de faire mouche lors d'une première ou d'une seconde séance de prise de vue. Il ne faut cependant jamais perdre de vue que ce «coup de chance» ne peut survenir que sur un terrain *préparé* : une pépite trouvée *sans tamis* constitue, lui, un vrai coup de chance, qui ne se renouvellera probablement pas.

Il s'agit donc là d'une recherche comportant un but extrêmement précis, quoique fait d'impondérables. Cet accouplement de la précision et de l'impondérable constitue le tissu même d'une poïétique artistique, tel que je l'entends.

Pour tenter de communiquer une juste appréciation de cette posture particulière, dans laquelle le vouloir doit rester dans le registre de la *préparation*, et le «sensible exécutant» dans l'*accueil* de l'impondérable, j'ai imaginé la «métaphore de l'avion» : je prépare avec le plus grand soin un terrain d'atterrissage, avec ses balises et ses repères, afin que l'avion qui voudra – peut-être – s'y poser, puisse le faire dans les meilleures conditions. *C'est là mon travail* et ma part de volonté. Puis, dans un certain retrait, et, si possible, l'effacement de ma volonté, j'accueillerai l'avion qui entamera sa descente, et j'en prendrai grand soin. Tout en m'efforçant de n'être pas désespéré par les jours sans avion.

#### 4.2.1.2 Les points dissemblables

On serait tenté, *a priori*, de penser que le fait de se trouver dans un face à face avec l'Autre est plus inconfortable que de se trouver face à une lisière de forêt, par exemple. Je peux affirmer qu'il n'en est rien : l'Autre, au contraire, est pour moi plus facile à aborder qu'une lisière de forêt. Le face à face avec la nature – qu'il s'agisse du registre minéral, végétal ou même animal – comporte un élément angoissant, un *inconnu* encore plus vertigineux – de mon point de vue – que l'humain. J'ai donc gagné en sécurité en passant du paysage au portrait. Une autre différence de taille est la recherche du point de vue : si elle est capitale en paysage, elle est inexistante dans mon projet de portrait. Nous verrons en effet que dans ce projet, la position de la chambre optique a été fixée une fois pour toutes par rapport au référent, c'est-à-dire de face, à l'axe et en très légère plongée. Troisième point : le paysage s'opère en plein-air, mon projet de portrait s'opère en atelier. Là aussi, le lieu clos offre une sécurité et surtout une *stabilité* sans commune mesure avec un travail sur le terrain. Enfin, dernier point : l'éclairage du paysage est radicalement différent de celui de l'atelier : le soleil, voilé ou non, n'est pas une lampe que l'opérateur déplace à sa guise ; impossible non plus de moduler sa puissance ou sa dureté par un diffuseur ; d'autre part, un arbre étant par nature rivé au sol, il n'est pas plus déplaçable que la source de son éclairage. Il ne reste à l'opérateur que d'attendre la saison et l'heure qui conviennent à son projet, en conjonction – improbable – avec la météo. Ce qui constitue en soi une problématique assez lourde à gérer.

Nous allons aborder dans la section suivante le champ du portrait photographique, en commençant par examiner la problématique du portrait en soi, tous auteurs confondus, afin de bien mettre en évidence les spécificités du médium photographique appliqué au portrait.

### 4.3 Les éléments fondateurs du projet dans le champ du portrait photographique

#### 4.3.1 La problématique du portrait photographique en soi, tous auteurs confondus

L'arrivée de la photographie va bouleverser la notion même d'image et corrélativement, celle de portrait. Il faut rappeler que le portrait fut d'emblée le genre le plus prisé en photographie. Est-il pensable de dégager un ou des points capables de caractériser le portrait photographique *en soi*, indépendamment des particularités liées à chaque auteur ? Oui, et je pense qu'il y a un gain à faire cette opération, pour tenter de mieux définir le bouleversement provoqué par l'arrivée de la photographie dans le champ du portrait. Ce point n'a – selon moi – pas été suffisamment décrit dans sa radicalité par les acteurs eux-mêmes. C'est donc résolument le point de vue du photographe et du référent qui vont être examinés ici.

Le premier et le plus grand bouleversement, qui est tout à la fois un émerveillement et une anxiété, est causé par le fait que c'est le référent lui-même qui génère son empreinte au fond de la chambre optique, sur la surface sensible (étant entendu que l'opérateur a préparé l'accueil de cette empreinte et décidera du moment de son inscription). Ce phénomène d'inscription – pour nous, si usé et si banalisé que l'on en a presque perdu conscience – a été perçu par les premiers utilisateurs, opérateurs et référents, comme un enchantement, au sens magique : «Il est si naturel d'associer l'idée de travail avec une exécution d'une grande complexité et de détail sophistiqué que l'on est surpris de voir dépeints les milles fleurons [d'une plante].» (Fox-Talbot cité par Brunet, 2000, p. 137)

Mais ce phénomène émerveillant comporte sa face d'ombre et peut se transformer en une gêne insupportable, comme il apparaît, par exemple, dans la lettre écrite par Delacroix à Nadar en juillet 1858 :

Monsieur, je suis si effrayé du résultat que nous avons obtenu que je viens vous prier, dans les termes les plus instants, et comme un souvenir que je sollicite, d'anéantir les épreuves que vous pouvez avoir, ainsi que le cliché. Je n'ai pas besoin de vous dire combien je serai peiné d'apprendre qu'une seule de ces tristes effigies puisse être connue. (Sagne, 1982, p.10)

Ou encore, son exclamation : «Examinons les portraits faits au daguerréotype : sur cent, il n'y en a pas un de supportable» (Sagne, Op. cité, p.19). Et pourtant, avec quel plaisir et quel sérieux ces messieurs se font photographier ! (Je pense aussi à Baudelaire, plus dénégateur encore que Delacroix).



Image 4.4 Félix Nadar, portrait de Delacroix, 1858, et Étienne Carjat, portrait de Baudelaire, 1863.

Le second bouleversement est constitué par l'immixtion d'une machine entre les deux protagonistes du portrait. Va-t-on subir la machine comme un mal nécessaire, et donc se situer avec elle dans un rapport fait plutôt d'indifférence voire d'antipathie ? Ou bien va-t-on pouvoir la considérer comme un outil précieux, à la manière d'un peintre qui affectionne ses pinceaux<sup>175</sup>, par une connaissance de leurs possibles ? Afin de bien

---

<sup>175</sup> Ingres ne jetait jamais ses pinceaux, dit la légende, il les brûlait en pleurant. Il faut savoir qu'un pinceau de grande qualité se bonifie à l'usage, et que c'est à la fin de sa vie qu'il est le meilleur. Les pleurs d'Ingres ne sont donc pas la manifestation d'une sensiblerie niaise, mais bien d'un chagrin justifié.

clarifier la nouvelle problématique induite par l'arrivée de la photographie dans le champ du portrait, j'ai opté pour une disposition tripartite : au centre, un axe de symétrie qui contient la *machine* ; de part et d'autre de cet axe, le *réfèrent* et l'*opérateur*. Les acteurs – ou protagonistes – sont désormais au nombre de trois.

#### 4.3.1.1 Les rôles comparés : du peintre et de son modèle, du photographe et de son réfèrent

Pour mieux visualiser le passage du portrait peint au portrait photographique, je propose de considérer les deux couples : le peintre et son modèle, et l'opérateur-photographe et son réfèrent, afin de comparer leurs rôles respectifs dans l'opération du portrait.

*Voir schéma page suivante*

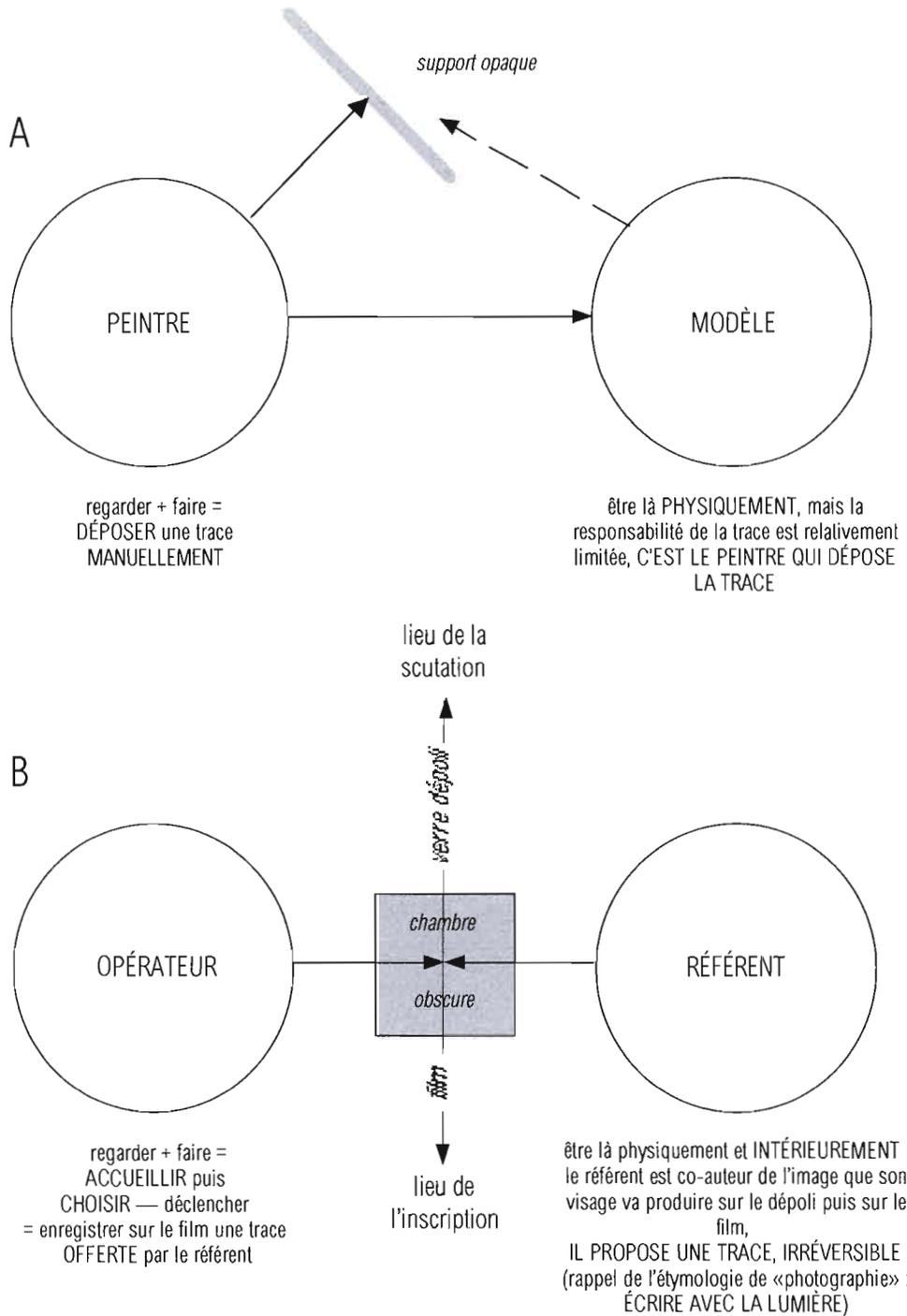


Image 4.5 Les rôles comparés : du peintre et de son modèle ; du photographe et de son référent.

Si c'est le référent lui-même qui génère son empreinte au fond de la chambre optique, sur la surface sensible, quel rôle échoit-il alors à l'opérateur, que lui reste-t-il à faire ? Simplement appuyer sur le bouton, selon le slogan célèbre de Kodak ? Le débat aujourd'hui est loin d'être clos, puisque, nous l'avons vu dans les *Prolégomènes*, le rôle de l'opérateur passe souvent à la trappe. Il me semble fructueux, arrivés à ce point, de revenir sur le terrain de l'action et de faire un examen comparatif entre le portrait peint et le portrait photographié, en établissant une comparaison entre les deux couples : *le peintre et son modèle, l'opérateur et son référent*. En effectuant une lecture dans le sens vertical, par exemple, on peut constater que les rôles de chacun sont très différents dans le cas de la peinture vs la photographie : *le regarder et le faire* du peintre et du photographe aboutissent à des actions complètement différentes : pour l'un, c'est le dépôt d'une trace physique manuelle – résultant d'un geste – qui présente deux avantages : un, la trace est visible de suite, sans nécessiter une opération subséquente et donc contrôlable immédiatement ; deux, elle permet *le repentir*, c'est-à-dire qu'elle peut être *effacée* instantanément d'un coup de chiffon, ou recouverte d'une autre couche de couleur. Pour l'autre, c'est *l'accueil d'une trace générée par le photographié*, qui, à chaque déclenchement, c'est-à-dire à chaque décision d'enregistrement, viendra s'inscrire sur le film de manière *irréversible* : le repentir est exclu. Et – point important dans la dynamique de la photographie argentique – cette trace irréversible ne deviendra visible qu'après développement du film, c'est-à-dire dans un tout autre temps que celui de la prise de vue. Ce qui revient à dire que sur le moment, aucun des deux protagonistes ne sait ce qu'il y a réellement sur le film. C'est encore un des paradoxes de la photographie : l'opérateur travaille en aveugle, alors que la lumière constitue sa matière première. Le fait d'avoir pratiqué la peinture avant la photographie m'a rendu très sensible à ce décalage, que j'ai souvent trouvé inconfortable, voire franchement désagréable.

Autre point dissemblable entre les deux types de traces : l'addition (des différentes couches), si commune en peinture qu'elle est partie constituante de la pratique picturale, est impossible sous cette forme en photographie. L'addition, en photographie, va se déplacer en quelque sorte, en devenant *série* ou *séquence* : une vue va s'ajouter à une autre, mais par *juxtaposition*, pour former un corpus.

Regardons maintenant de plus près comment l'immixtion d'une machine dans un dispositif de portrait réorganise les rôles en les modifiant.

#### 4.3.1.2 Un dispositif tri-partite : référent-machine-opérateur

*Voir schéma page suivante*

aux embrayeurs du portrait posé :

- relation singulière  
notion D'ÉCHELLE
- proximité (physique)  
notion de DISTANCE
- immobilité (physique)  
notion de POSTURE
- [ répétition  
notion de DURÉE ]

(à noter que la DURÉE n'est plus une  
composante obligée du portrait  
photographique, même posé)

vont s'ajouter des éléments radicalement nouveaux réclamés  
par l'arrivée d'une machine située entre les deux protagonistes

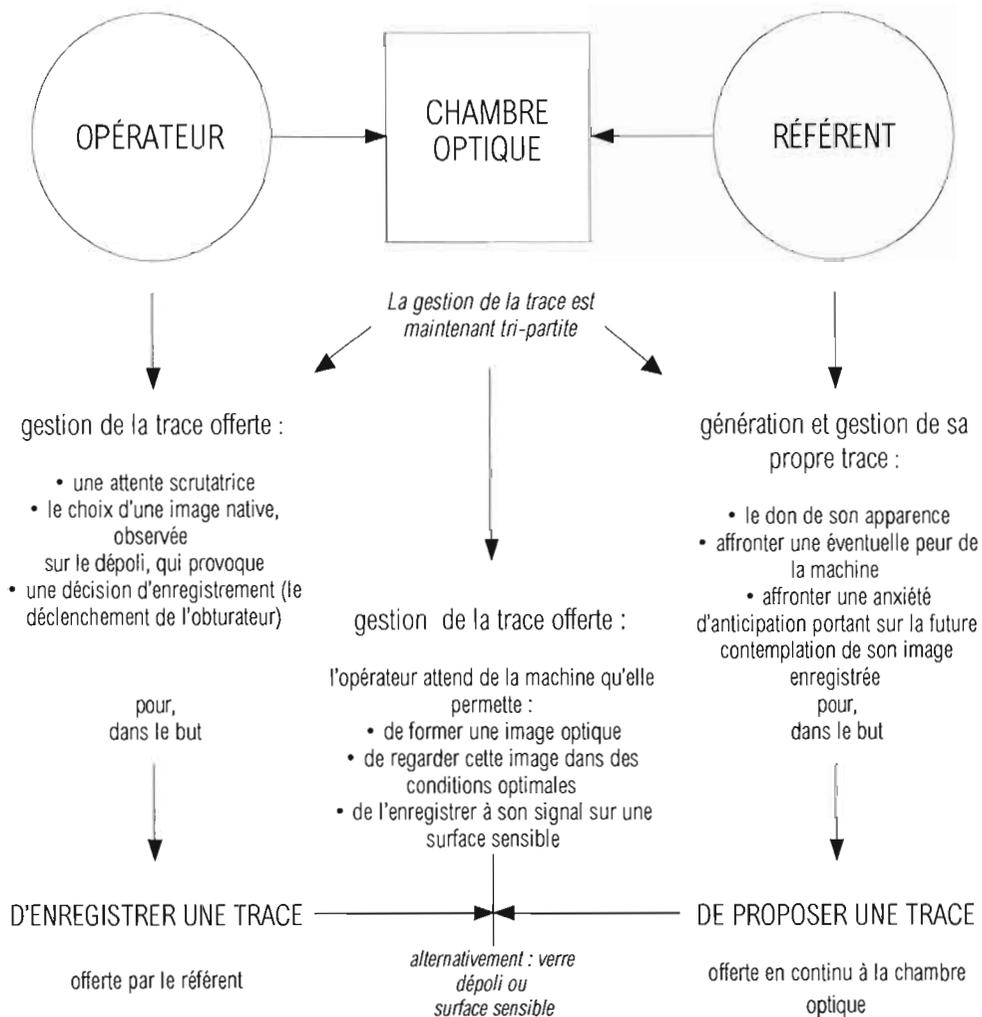


Image 4.6 Une gestion tripartite de la trace : référent-machine-opérateur.

Les embrayeurs du portrait, tous médiums confondus, constituent les points communs, font le lien entre le portrait photographique et le portrait effectué par les médiums qui l'ont précédé (dessin, peinture, sculpture). Je rappelle brièvement pour mémoire ces embrayeurs communs : une relation singulière (entre les protagonistes) ; une proximité (physique) ; une immobilité (physique) ; à noter que la photographie n'oblige plus à la répétition, donc la notion de durée s'estompe, jusqu'à pouvoir disparaître. Mais de nouveaux éléments radicalement nouveaux vont s'ajouter aux embrayeurs du portrait. Puisque l'action de la trace n'est plus effectuée directement par la main de l'artiste, mais que cette action s'est déplacée et transformée en une série d'actions organisées autour et dans la machine, je les ai toutes regroupées sous l'appellation de «*gestion de la trace*», en incluant les actions du référent *puisque désormais il est coauteur actif de l'opération* :

- Dans la sphère de l'*opérateur*, trois éléments forment une chaîne, qui est une variante de la contemplation active, telle que décrite précédemment<sup>176</sup> : une «*attente scrutatrice*» ; la question du *choix de l'image native* et corrélativement, l'*action du déclenchement*, qui n'est rien d'autre qu'une *décision d'enregistrement*<sup>177</sup>.
- Dans la sphère du *référént* : un engagement de sa personne, en qualité de *cocréateur de sa propre image* ; mais avec un corollaire : le risque que puisse s'instaurer une *peur de la machine* (la machine qui permet cette cocréation) et – par anticipation – une crainte de l'inconfort qu'il pourra éprouver au moment de *contempler l'image de son propre visage*, fixe, enregistrée.
- *Sur l'axe de symétrie*, en corrélation avec l'usage de la machine, nous trouvons : un *ajustement réciproque* des deux protagonistes, par le fait qu'ils sont dans l'obligation de *travailler de concert* ; enfin, dans un temps

---

<sup>176</sup> La *contemplation active*, définition, *Prolégomènes*, chapitre I, section 1.1.1

<sup>177</sup> Rappelons-nous qu'en imagerie argentique, la décision du déclenchement provoque un enregistrement irréversible.

postérieur à la séance de prises de vues, la tenue d'une opération commune finale : le *choix des images enregistrées*.

Nous allons reprendre l'un après l'autre les éléments nouveaux apportés par la photographie, à commencer par son instrument lui-même, l'appareil de prise de vue.

#### 4.3.1.3 Penser l'intrusion de la machine dans un dispositif de portrait

Si le mot «machine» vient en tête des occurrences – en tant que quantité – dans mon texte *Projet de recherche*, ce n'est pas pour rien : ce problème de l'immixtion d'une machine entre les deux protagonistes du portrait m'a toujours préoccupé, et s'est ajouté à l'affinité que j'éprouvais déjà pour la chambre optique. Nous avons vu, dans les *Prolegomènes*, en quoi consiste une chambre optique de type reflexe. Nous allons maintenant examiner comment est vécue l'intrusion de cette machine dans un dispositif de portrait, comment le fait qu'elle recueille le «don de photons» du référent fascine autant qu'il dérange, et comment la machine oblige à de nouveaux rapports entre elle, le référent et l'opérateur.

La machine photographique offre, nous l'avons vu, une triple fonction : c'est une machine à *former une image* ; c'est aussi une machine de *vision* ; c'est enfin une machine d'*enregistrement*. Elle permet donc de visualiser une trace, puis d'effectuer son enregistrement.

Comment a été vécue la notion de trace dans le registre du portrait ? Il n'est pas possible de faire ici un historique même succinct de cette question, mais seulement de poser une balise, car il me semble que la notion de contiguïté, qui caractérise les deux signes : *empreinte* et *trace*<sup>178</sup>, prend une force et une *saveur* particulières dans le domaine du portrait. On pense d'abord à la bergère de Plin l'Ancien qui trace au fusain l'ombre portée de son bien-aimé projetée sur le mur. La trace ici est manuelle, elle est opérée par la bergère, mais c'est le référent qui *donne* son propre contour : sans sa présence physique à lui, point de dessin. Cette trace est donc chargée d'une

---

<sup>178</sup> Ces notions ont été mise en évidence par Peirce (1978).

présence réelle, la *jonction* entre l'ombre portée et le fusain a bel et bien eu lieu<sup>179</sup>. On pourrait aller jusqu'à dire que cette jonction est un acte d'amour. Il y a plus près de nous une machine nommée le physionotrace (Pommier, 1998, p. 374) qui donne bien la sensation de cette contiguïté ; dans les deux cas cités, sans *réfèrent*, point de *trace*. Ce lien factuel possède un «toucher» tout à fait particulier, autre encore que le toucher tactile et le toucher visuel. Le fait que la trace soit issue directement du réfèrent lui confère une qualité absolument essentielle, au sens philosophique, qui pourrait être décrit comme une «transfusion d'essence». Pourrait-on l'appeler un «toucher indiciel» ? Outre le physionotrace et la photographie, j'aimerais attirer l'attention sur deux cas particuliers de traces. D'abord, le cas de la lettre écrite *de la main même* de la personne aimée : ces mots que j'ai là sous les yeux ont été tracés par une main, mais mieux encore : par *la* main que je connais si bien. La personne est peut-être dans un pays lointain, sa trace, elle, est là, je peux la toucher des yeux ou même physiquement, avec le bout de mon doigt. Deuxièmement, j'aimerais mentionner une contiguïté réfèrent-trace située dans le registre du vertigineux : les photons émis par une étoile lointaine et qui parviennent – après avoir parcouru des distances faramineuses – jusqu'à l'intérieur de la chambre optique de l'astronome. Ce minuscule grain noir obtenu sur la surface sensible après une nuit de pose a été tracé *directement* par telle ou telle étoile, *sans aucun autre intermédiaire* et *sans faire appel à aucune énergie autre que la lumière même du réfèrent*.

Comment pourrait-on caractériser la trace en portrait photographique ? Je dirais : c'est un peu de soi, en dehors de soi, généré par soi. Ce qui différencie *radicalement* les portraits du type «trace générée par le réfèrent» de tous les autres portraits du type «trace générée par l'opérateur». Dans ce sens, ne pourrait-on pas dire que la photographie était *attendue* par tous les acteurs concernés du portrait ?

---

<sup>179</sup> Décréter péremptoirement que cette action est du passé ne veut pas dire grand-chose, par le fait même que nous ne sommes pas sûr de la notion même de passé (voir Bergson, par exemple).

#### 4.3.1.4 La gestion de la trace, du point de vue de l'opérateur

##### *L'«attente scrutatrice», une mutation particulière de la contemplation active*

On pourrait dire que la scrutation est en action dans tous les types de portraits, ou d'une manière générale, dans tout acte plastique comportant un référent. Mais l'*attente scrutatrice* désigne l'action même du photographe, l'attente du moment où le référent offre l'image attendue. Ou, autre cas de figure, plus intéressant encore, comme l'énonce si parfaitement Sarah Moon (voir la citation complète plus bas) : «Je guette ce que je n'ai pas prévu [...]», c'est-à-dire que l'image offerte par le référent peut être *inattendue, tout en entrant parfaitement dans la conception du travail en cours.*

Même si l'opérateur tente de contourner l'aspect d'instantanéité imposé par la technique photographique lorsqu'il s'agit de photographier des êtres vivants (tout vivant bouge, et tout bougé en photographie devient un flou sur la surface sensible), il est confronté dans son faire même au fait de devoir opérer un choix dans la durée. C'est là toute la problématique du déclenchement de l'obturateur, qui a déjà fait couler beaucoup d'encre, dont celle, entre autres, de Denis Roche<sup>180</sup> et de Philippe Dubois (1990)<sup>181</sup>. Une mythologie s'est même créée autour du fameux «instant décisif» de Cartier-Bresson, mais dont l'hégémonie s'est un peu effritée aujourd'hui. Par exemple, un photographe contemporain comme Depardon préfère œuvrer dans le registre qu'il nomme «une photographie des temps faibles», soit des temps qui ne comportent aucun intérêt particulier<sup>182</sup>. Sans la nommer de la même façon, ce sera aussi l'option de Davidson, le photographe américain dont nous examinerons une œuvre dans la section suivante.

---

<sup>180</sup> Denis Roche (1937), écrivain et photographe français.

<sup>181</sup> Philippe Dubois, professeur et théoricien de la photographie. Voir au sujet de la coupe spaciotemporelle, *L'acte photographique*, chapitre 4 *Le coup de la coupe*.

<sup>182</sup> DEPARDON, in *La Recherche photographique* n° 15, (1993) p. 80-84.

Pour illustrer ce problème de l'«attente scrutatrice» dans la perspective du photographe de portrait, c'est Sarah Moon<sup>183</sup> que j'ai choisi d'invoquer, bien qu'elle ne pratique pas le portrait posé, mais le portrait de mode. Car son témoignage concernant l'attente scrutatrice me paraît si profondément vécu qu'il excède largement sa spécialité ; elle parvient à faire saisir là quelque chose de la poïétique de l'opérateur photographe, habituellement très difficile à mettre en mots :

Depuis presque vingt ans, je fais toujours la même photo [...] je cherche l'émotion, et la quête est d'autant plus désespérante. Je guette ce que je n'ai pas prévu, j'attends de reconnaître ce que j'ai oublié, j'espère le hasard et je souhaite plus que tout être touchée en même temps que je vise.[...] Le modèle n'a qu'une place, je cherche la mienne, je ne la trouve pas, et ils attendent ; je ne veux plus être là [...] [le modèle] essaie de comprendre ce que je ne peux pas expliquer, elle essaie de jouer un rôle que je ne connais pas ; je m'entends lui dire : «non, non, ne fais rien» ; alors de nouveau elle attend, le regard fixé sur moi. Elle voit ma panique, je culpabilise de la décourager, je déclenche, je dis «c'est bien» et je fais semblant, une fois, deux fois, trente-six fois ; j'espère et je recommence. Le jour baisse, la lumière a changé, je perds confiance, je ne veux plus jamais faire de photos, mais je continue. Et puis on recommence ce soir, parce qu'on a raté hier.

C'est un vrai cadeau, quand ce n'est pas prévu, quand c'est l'image qui devance, l'image qui s'impose. Et puis soudain, pas toujours, mais quelquefois, quelque chose se passe, quelque chose a changé, je ne sais jamais pourquoi : ou bien je suis au bon endroit, au bon moment, ou bien seulement j'y crois, quelques fois je vois, une fraction de seconde, comme une étincelle, la beauté, ou l'insolite, ou la différence ou seulement la surprise. Je ne sais pas, tout va subitement très vite dans toute cette lenteur, et je suis emportée, et enfin, j'aime ce que je vois et je ne peux plus m'arrêter de l'avoir trouvé et de le reperdre et de nouveau, tout au long de la journée, je continue puisque cela a existé. (Krief, 2000, c'est elle-même qui lit son propre texte)

Revenons dans l'atelier de portrait, qui contient les trois protagonistes : le référent, la machine, l'opérateur. Un des problèmes nouveaux, apportés par la photographie, consiste pour l'opérateur à *effectuer un choix* dans une multiplicité incommensurable, multiplicité constituée d'un flux continu de photons issus du référent. Alors que l'action du peintre consiste à *déposer une trace physique* (pâte colorée ou fusain, par

---

<sup>183</sup> Sarah MOON (1941), photographe, née en Angleterre d'une famille d'origine française.

exemple) par le truchement d'une gestuelle qui lui est propre et qu'il contrôle durant toute la durée du geste.

Mettons-nous à la place de l'opérateur-photographe, penché sur sa chambre optique, en train de scruter son dépoli. Il est saisi par la beauté de cette image native, mais cette image est une image optique *mobile*, qu'il va devoir faire passer au statut d'*image fixe enregistrée* en actionnant son déclencheur, c'est-à-dire en opérant un choix parmi cette multiplicité de photons issue du référent. Il est absorbé dans une quête de visible, dans une action intense du «regarder». L'acte du *déclenchement* consiste, au moment jugé opportun par l'opérateur, à faire passer brusquement et d'un coup le faisceau des photons du dépoli au film : il y a alors *enregistrement irréversible*, puisque les photons vont immédiatement transformer les cristaux de bromure d'argent contenus dans la couche sensible. Tout est dit pour cette vue-là, il faut passer à la suivante. C'est un moment terrible, qui nécessite la totale disponibilité de l'opérateur. Mais dans le même temps, il est tenu de rester aux aguets dans plusieurs autres registres, simultanément : maintenir un lien avec son référent, lui donner éventuellement des indications ; ne jamais perdre de vue le positionnement de l'éclairage ; s'assurer périodiquement de la justesse des réglages techniques ; contrôler en permanence le cadrage, en fonction des mouvements du référent, même minimes. La moindre défaillance sur un de ces points peut compromettre son travail, souvent irrémédiablement.

Il faut noter enfin que la gestion de la trace, pour l'opérateur, se poursuit en solitaire – postérieurement à la prise de vue – par des opérations relativement longues, qui excèdent de beaucoup le temps consacré à la prise de vue. Il s'agit des opérations du développement des films, du tirage des planches contacts, puis, dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, du tirage des agrandissements.

#### 4.3.1.5 La gestion de la trace, du point de vue du référent

Poser pour un photographe, c'est faire le *don* de son apparence. Ce don s'opère par le truchement d'un flux continu de photons issus d'une source lumineuse se réfléchissant sur le corps ou le visage du référent. Ce flux réfléchi va être recueilli et ordonné par un objectif puis projeté sur une surface plane : le verre dépoli. Le rôle du

photographe – on l'a vu – consistera à opérer un choix dans ce flux continu de photons.

*Les peurs<sup>184</sup> du référent*

Toute personne, aujourd'hui, s'est fait photographier au moins une fois. Mais le plus souvent, en mouvement et en groupe, lors de circonstances officielles ou festives, ou en vacances. L'expérience du portrait posé, en atelier, se fait plus rare. Or, c'est là qu'a lieu le face à face souvent gênant avec l'œil de verre de la machine. Cette «troisième personne» présente dans l'atelier, ce cyclope froid et rigide peut pourtant être habité par l'opérateur, et investi par le référent – nous le verrons plus loin dans le cadre de mon projet – mais il n'en reste pas moins que de prime abord, cette fixité, combinée ou plutôt multipliée par la nature de l'enregistrement (irréversible), peuvent constituer un sérieux facteur d'anxiété. L'œil de verre formé par l'objectif n'émet qu'un seul signe, fixe, continu, terrible, qui dit : «Je recueille et module les photons issus de ton visage, attention, c'est toi qui fabriques ta propre image, et cette image est irréversible». Cette anxiété peut encore être renforcée *sur le moment*, par deux autres facteurs d'incertitude. Un, par la crainte d'être confronté, plus tard, aux images optiques enregistrées. Il y aura toujours la possibilité, indiquée par Tisseron<sup>185</sup>, de ranger la photographie désagréable dans la catégorie des photographies dites «ratées», il n'empêche que la force même de la trace est due à sa nature factuelle (en imagerie argentique) et que chacun, dans son for intérieur, le sait. Deux, par le fait que le référent ignore le moment exact de l'enregistrement. Lorsqu'il entend le bruit de l'obturateur, du miroir qui se relève, et – aujourd'hui – voit l'éclair du flash, tout est déjà consommé. Je le rappelle, il est impossible, à l'un comme à l'autre des protagonistes, de savoir ce

---

<sup>184</sup> Concernant l'usage du mot «peur», voir 1.4 *L'enseignement de la photographie*.

<sup>185</sup> Sur la photo «ratée», voir Tisseron (1996 a, p. 144) : «[...] une photo peut être déclarée "ratée" – et elle peut même être détruite – si elle montre une particularité physique que le photographe, et éventuellement le modèle, veulent cacher. Il est frappant par exemple de constater que les photographies de leurs enfants que les parents présentent comme "réussies" ne sont pas celles qui leur ressemblent le plus. Ce sont souvent celles où ces enfants apparaissent tels que les parents veulent les voir !»

qu'il y a réellement sur le film. Nous reviendrons sur le problème de la réception de l'image de son propre visage lorsqu'il sera question de mon projet.

*Une métaphore erronée : le miroir*<sup>186</sup>

Si ce choc est réellement éprouvé par les photographiés, c'est que l'image optique doit être bien différente de celle renvoyée par un miroir, objet banal s'il en est, et utilisé quotidiennement. Pourtant, la métaphore du miroir – qui nous vient de loin puisqu'elle date des tout débuts du procédé<sup>187</sup> – continue à être utilisée pour tenter de caractériser la photographie. Il me paraît donc nécessaire d'en faire un bref examen critique, car phénoménologiquement, les deux images ne se ressemblent que très peu. Il existe, au moins, trois différences : d'abord, il y a confusion entre *réflexion*<sup>188</sup> (l'image *spéculaire* donnée par un miroir) et *réfraction*<sup>189</sup> (l'image formée par la lentille convergente). C'est là une première différence, plus difficile à percevoir que les deux autres qui vont suivre, mais non moins importante<sup>190</sup>. Ensuite, le fait de se voir à l'endroit, *comme les autres nous voient*, constitue une différence de taille<sup>191</sup>. Il en existe une troisième, peut-être encore plus étrange et inconfortable que l'inversion gauche-droite : lorsque je me regarde dans un miroir, j'utilise la *mobilité* pour corriger ce qui me dérange (je peux facilement ramener une mèche de cheveux sur le côté, donner une autre forme à ma bouche, effectuer une légère rotation de la tête, etc.) ; l'image photographique, elle, est

<sup>186</sup> Il s'agit ici du miroir utilisé dans la vie courante, et non du miroir en tant que partie constitutive d'une chambre optique réflexe.

<sup>187</sup> Sur la métaphore du miroir, voir par exemple Jules JANIN, 1839, cité par ROUILLÉ (2005, p. 38 et 78).

<sup>188</sup> Dans la *réflexion*, le rayon est renvoyé par la surface réfléchissante (rayon dit «réfléchi»).

<sup>189</sup> Dans la *réfraction*, le rayon est dévié (lorsqu'il change de milieu optique), mais après avoir traversé la lentille, il retrouve sa trajectoire rectiligne, parallèle à celle d'origine.

<sup>190</sup> L'image formée dans la chambre noire par la lentille convergente n'a pas les mêmes caractéristiques que l'image renvoyée par un miroir, encore moins lorsque cette image est enregistrée, puisqu'alors elle est fixe. Un miroir donne une image *virtuelle* alors que le propre d'une lentille convergente est de donner une image *réelle*, donc enregistrable. Si je prends la peine de mentionner ces notions d'optique géométrique élémentaires, c'est que je pense que de petites erreurs en petites erreurs, on s'éloigne sans y prendre garde de la réalité phénoménologique tout en continuant à bâtir des raisonnements et des théories qui sont censés s'y rapporter. Il en résulte nécessairement des flous qui peuvent brouiller la compréhension du médium plutôt que de la renforcer.

<sup>191</sup> Un référent de mon projet en avait fait spontanément la remarque : «Il me montre la photo qu'il a agrandie. C'est moi. Je dis : "Je suis à l'endroit. C'est la première fois que je me vois à l'endroit". Ça n'est pas pareil.» (Marie-Josée Plouffe, 2002, p. 5). Surprise : cette personne constate concrètement que la métaphore du miroir correspond mal à la photographie.

*fixe*. Cette fixité qui peut amener une gêne constitue pourtant, selon moi, une qualité majeure du portrait photographique.

#### 4.3.1.6 La gestion de la trace, une poïétique commune

##### *L'obligation de travailler de concert*

Corrélativement à la nouvelle fonction du référent, il y a, pour les deux protagonistes, l'obligation de travailler de concert. Même si le référent peut rester passif, on a bien saisi, en vertu de ce que nous venons d'examiner, que le portrait photographique est une opération qui se fait à deux. Un double ajustement est donc nécessaire : psychique et physique. L'injonction fameuse «Attention, souriez !» est une demande d'ajustement *psychique* (aussi sommaire soit-elle) qui émane de l'opérateur à l'intention du référent. Le cadrage, lui, est une action d'ajustement *physique*, conduite par l'opérateur. C'est un problème de géométrie dans l'espace : le visage du référent doit se projeter au bon endroit sur le dépoli.

4.4 Le portrait photographique, examen d'un photographe majeur : Davidson, et d'une œuvre majeure : *New York, East 100th Street*



Image 4.7 Davidson, *New York, East 100th Street*, 1966-1968.

*New York, East 100th Street* a constitué un choc majeur dans ma vie de jeune photographe. Et plus récemment, il allait apporter à mon projet, par le concept opératoire d'*installation dans la durée*, mais *en photographie*, le lien entre le portrait sculpté et le portrait photographique; me montrant qu'il était possible d'abolir l'expression fugitive en photographie, donc de restaurer l'idée de non-événement. C'est cet apport majeur, en relation avec un événement personnel important et la remémoration de la découverte de la gravité, qui donnera naissance à mon projet de portrait photographique. Et c'est dans cette perspective que je voudrais l'examiner ici.

#### 4.4.1 Un bref portrait de Davidson

Bruce Davidson vit et travaille à New York. Il est né en 1933 dans un faubourg de Chicago, «petit-fils d'émigrés juifs polonais [...] [À l'âge de dix ans], ma vie se transforma le jour où je découvris la photo, grâce à un ami qui m'emmena assister aux développements qu'il faisait lui-même. La magie du procédé, l'eau qui coulait dans le noir, tout me fascina. Je voulus aussitôt faire la même chose.» (Davidson, 1984, p. 1) Durant ces premières années, il partit à la découverte de Chicago, appareil en main. Puis il obtint le diplôme de photographe à l'Institut de Technologie de Rochester, fit des études de philosophie et d'histoire de l'art à l'Université de Yale, avec notamment Joseph Albers. Durant son service militaire, *Life* publia «Tension dans la soute», son premier reportage : «[...] j'ai photographié l'équipe de football de Yale. Mais pas n'importe comment. J'ai fait un reportage sur les coulisses et les vestiaires. Avec les joueurs répandus sur les tables, les bras enveloppés de bandes, les serviettes de toilette tordues. Ces images me paraissaient mieux traduire la tension, l'atmosphère qui règne dans une équipe au cours d'un match.» (1984, p. 3) ; son supérieur ayant vu ses photos dans *Life*, l'armée l'utilisa immédiatement comme photographe. Son service terminé, il fit du photojournalisme à New York et à Paris, et devint membre de l'agence Magnum en 1958, «Mes reportages pour Magnum m'envoyaient dans toutes les directions, j'ai ainsi photographié tout le monde, de Marilyn Monroe à Nikita Krouchtév.» (1979, p. 8) Parallèlement à ses travaux de commande, il poursuit ses prises de vues personnelles : Jimmy le clown nain, les mineurs du pays de Galles. En 1959, *Esquire* publie son travail sur un gang d'adolescents de Brooklyn. En 1961, lassé de travailler pour des magazines, il demande une bourse Guggenheim, qu'il obtient en 1962 pour ses photographies sur le Mouvement des droits civiques, faites lors des événements racistes de 1961 en Alabama. Il retourne dans le Sud avec sa bourse en 1962 puis en 1963. En 1968, il commence son travail – magistral, selon moi – *New York, East 100th Street*, celui-là même que nous examinerons dans ce chapitre, et qui allait l'occuper durant deux ans. «Après deux ans de travail, j'eus le sentiment d'avoir terminé. J'avais 2000 photos... Elles furent publiées sous forme de livres et exposées au MoMA à New York en 1970. Tous les habitants de la 100<sup>e</sup> rue Est allèrent se voir ...» Il reste pourtant quelque temps encore dans ce quartier, mais cette fois pour tourner un film (couleur, 16mm). En 1970, il obtient une bourse qui lui permet de filmer

une famille du New Jersey qui fouillait les décharges publiques pour subsister. Ce film recevra le Prix de la critique de l'American Film Festival. Nouvelle bourse deux ans plus tard, pour réaliser un documentaire sur un écrivain américain. Il choisit l'auteur yiddish Isaac Bashevis Singer ; «Le cauchemar d'Isaac Singer et la barbe de Mme Pupko» obtint le premier prix du Festival du film américain en 1973. En 1980, il commence une série sur le métro de New York : «J'eus envie de photographier ces visages fermés, blessés, hagards ou indifférents.» Ce nouveau travail l'occupera aussi durant deux ans. Walker Evans avait aussi photographié les passagers du métro new-yorkais entre 1938 et 1941, mais dans un tout autre état d'esprit, puisqu'il dissimulait son appareil de prise de vue sous sa veste et déclenchait sans viser, à l'«aveugle». Davidson, lui, est fidèle à sa posture de franchise : il travaille à découvert, et en plus au flash ; il demande la permission de photographier, en montrant éventuellement son dossier. Une agression le secoue suffisamment pour qu'il interrompe ses prises de vues durant un certain temps. «Mais petit à petit, j'ai repris confiance et je suis retourné dans le métro.» Ce travail est très fort. Néanmoins, par son caractère même, c'est-à-dire à cause de l'impossibilité d'une répétition, par l'obligation d'un contact unique et rapide, voire dangereux, il reste en surface des référents, et par là, sort complètement de mon champ. *New York, East 100th Street* est donc resté pour moi le travail de référence.

Un élément me frappe lorsque je lis son autobiographie (1984)<sup>192</sup> : depuis ses tout débuts, quoique brillant étudiant puis praticien apprécié, il quitte toujours une situation à succès ou un poste confortable, dès lors qu'il se rend compte que son travail entre dans une routine. Il prend alors la fuite et retourne dans la rue. La rue – au sens large, incluant les appartements de ses photographiés – semble être son véritable atelier. Je veux dire par là que, contrairement à moi, pour ses travaux personnels, il n'opère jamais en atelier. Sa préoccupation de toujours est l'homme *inconnu*, l'opposé de la star, celui que l'on ne voit pas. Encore aujourd'hui, lors d'une interview donnée à l'occasion de sa récente exposition à la Fondation Cartier-Bresson, à Paris, lorsque Marie-Noëlle Dana (2007) lui pose la question : «Quels sont vos autres projets ?», il

---

<sup>192</sup> Texte étonnant de fraîcheur, sensible, sans apprêt, dans les mêmes tonalités et en accord avec son travail photographique.

répond : «Je caresse le rêve qu'une fondation, ou une entité quelconque d'ailleurs, décide de soutenir des collaborations entre artistes établis et artistes *inconnus*. Croiser les regards, les subjectivités...» (C'est moi qui souligne).

Davidson se réclame de Cartier-Bresson et d'Eugène Smith. Cette filiation paradoxale me paraît plus sentimentale et respectueuse que réelle, surtout pour ce qui concerne Cartier-Bresson. Peut-être pourrait-elle s'appliquer à ses autres travaux, mais pour ce qui est de *New York, East 100th Street*, je peine à voir en quoi, et de quoi, il est redevable à ces deux photographes. Il fait aussi allusion, dans sa brève autobiographie, à d'autres photographes qu'il a fait connaître à ses étudiants lorsqu'il enseignait : «Je demandais à Kertész, Avedon, Arbus, de venir nous montrer ce qu'ils faisaient. La forte personnalité de ces artistes, l'impact de leurs œuvres transformèrent ma perception.» Là, oui, la filiation me paraît évidente.

#### 4.4.2 Le dispositif opératoire de Davidson : description du grand format en tant qu'inducteur d'une posture

Je me propose de décrire le dispositif de Davidson à partir de deux de ses choix, celui du *format de prise de vue* et corrélativement, celui de l'*installation dans la durée*. Mon angle d'attaque est donc résolument celui d'un photographe examinant le travail d'un autre photographe, par le truchement des moyens qui leur sont propres. Davidson a choisi de faire *New York, East 100th Street* en 4 x 5"<sup>193</sup>. Voyons d'abord ce qu'en dit Davidson lui-même (Simon, *Le Monde*, 2007) :

*Jusque-là vous aviez travaillé au Leica, qu'est-ce qui vous a poussé à utiliser la chambre ?*

Mon travail sur les droits civiques relevait du photoreportage. Là [pour *New York, East 100th Street* ], il fallait que les habitants me voient. Je tenais à m'exposer à eux de la même manière qu'ils s'exposaient à moi. Je ne les ai jamais fait poser. Je leur disais où faire la photo et je les laissais ensuite trouver eux-mêmes la manière dont ils voulaient apparaître. Ç'a été une merveilleuse manière de travailler, beaucoup plus lente que d'habitude. Et puis le négatif de la chambre capte davantage de détails, révèle mieux les matières.

---

<sup>193</sup> Le format 4 x 5" est le plus petit des grands formats.

D'abord, un bref rappel sur ce qu'il est convenu d'appeler en prise de vue photographique le «grand format» ou «la chambre» comme dit Davidson<sup>194</sup>. Travailler en *grand format* signifie d'abord utiliser du matériel *lourd*, ce qui interdit la prise de vue à main levée (l'utilisation d'un trépied est indispensable)<sup>195</sup> ; du matériel *lent*, qui utilise du film en feuilles au lieu du film en bobines (à introduire vue après vue à l'intérieur de la machine) ; du matériel *non automatisé* (à l'époque où Davidson a fait ce travail), ce qui oblige l'opérateur de portrait à un dédoublement difficile : Il doit s'occuper simultanément de son référent et des manipulations réclamées par sa machine.

#### 4.4.2.1 Prise en compte de l'immobilité en tant que concept opératoire qualitatif

En photographie, lorsque l'appareillage est lourd et lent, la posture des trois protagonistes, globalement – et au sens littéral, physique – sera *l'immobilité*. D'abord *l'immobilité* de la chambre optique, par le fait qu'elle est vissée sur son trépied. Ensuite, *l'immobilité* de l'opérateur, qui doit rester à proximité immédiate de son appareil. Et enfin, *l'immobilité* du référent, qui se trouve être tributaire des deux premiers.

#### *L'installation dans la durée*

Davidson va prendre son temps. Il dispose d'une bourse qui lui permet de se rendre chaque jour dans la même rue de Harlem, la *East 100th Street*, au Nord de Manhattan, durant deux bonnes années. Dans les années soixante, ce quartier était considéré comme le plus déshérité et le plus malfamé de New York. À l'évidence, nous sommes ici à l'opposé du scoop, et même du reportage. À ma connaissance, il n'existe pas de mot pour qualifier un tel travail photographique de terrain, de cette nature, et s'étendant sur une si longue durée. Si ce n'est, justement, ce mot un peu ingrat et surtout trop général de «travail». Il y a là une insuffisance de la langue. Depardon s'approcherait peut-être d'une solution avec son idée, en photographie, d'une

---

<sup>194</sup> Par souci de clarté, j'évite de parler de «chambre» lorsqu'il s'agit de grand format, puisque tout appareil de prise de vue, de quelque format qu'il soit, est une «chambre».

<sup>195</sup> On m'objectera que les reporters de l'entre-deux-guerres (surtout en Amérique du Nord) travaillaient à main levée avec des chambres 4x5" du type «Folding» ; Weegee (1899-1968) en est la figure type. Je doute qu'aujourd'hui, nos dos soient assez forts pour supporter cette terrible contrainte physique.

recherche des «temps faibles», qu'il oppose à l'«instant décisif» (Depardon, 1993), mais il s'agit là plutôt de la qualification d'une posture, d'une attitude, que d'un type de travail.

Si l'installation dans la durée a permis d'actualiser les qualités que possédaient Davidson, celles dont il a fait preuve dans *New York, East 100th Street*, elle a ouvert pour moi un champ immense, *reliant véritablement le temps photographique au temps du peintre et du sculpteur*. De plus, cette posture – qui est celle de l'«abolition temporaire du temps» si l'on peut dire – rejoint ma posture personnelle profonde.

#### *L'affleurement de la gravité dans les portraits de Davidson*

De même que dans les deux occurrences de «gravité» que nous avons examinées précédemment, à aucun moment Davidson a volontairement cherché dans ses photographiés la *gravité* qui fait l'objet de ma recherche. Pourtant, il l'a trouvée parfois. Et il l'a trouvée en photographie, ce qui est important pour moi. À propos d'un travail qu'il fait actuellement, une journaliste de *Libération* (Fanchette, 2007) dit, en parlant des personnes photographiées par Davidson «[...] des gens que la maladie a rendus invisibles. Et à qui il veut redonner de la "dignité", un maître mot chez lui, grâce à la photographie.» Fanchette touche juste, s'il existe un «maître mot» dans toute l'œuvre de Davidson, c'est bien «dignité», celle de ses référents, visible dans presque chaque image composant *New York, East 100th Street*. Et c'est, selon moi, par le respect absolu et désintéressé qu'il porte à ses photographiés que Davidson leur permet de montrer leur dignité. Et par là, leur permet de laisser affleurer une gravité voisine de celle qui m'est apparue sur les visages de mes modèles, dans mon atelier de sculpteur.

Il m'apparaît que c'est bien cette entrée en résonance avec ma propre observation de sculpteur qui m'a interpellé chez Davidson, établissant ainsi un lien concret entre sculpture et photographie, et m'apportant l'indication précieuse que la gravité observée sur un visage était montrable en photographie.

#### *Qui sont les référents de Davidson ?*

Qui sont les référents de *New York, East 100th Street*, pourquoi Davidson les a-t-il choisis, et enfin, quelle relation a-t-il pu établir avec eux ? Le choix de ses référents fait

partie intégrante de la posture d'un photographe. Il constitue un indicateur sur l'être même de l'opérateur. Ce n'est pas par hasard, ni d'ailleurs impunément, que l'on choisit de photographier des stars ou bien des déshérités. Dans ce sens que les conséquences de ces choix vont imprégner, infuser, tant la personne que le travail de l'opérateur. Les référents de Davidson ne sont pas des stars ; ce ne sont pas non plus des passants anonymes.

*Dans l'un de vos livres, vous remerciez ceux qui vous ont «laissé rentrer dans leur vie». C'est ce qu'ont fait les gens de la «100<sup>e</sup> Rue» (1966-1968) ?*

Absolument. Chaque photo relève pour moi d'une nécessaire collaboration avec mon sujet. Je travaille de façon plus intuitive qu'intellectuelle. East Harlem était considéré comme l'un des pires quartiers en matière de logement. Je voulais montrer la dignité de ses habitants autant que leur désespoir. (Simon, *Le Monde*, 2007)

Davidson semble avoir été à l'aise dans son parcours de portraitiste en choisissant comme référents des êtres situés au bas de l'échelle sociale. Mon intention n'est pas de faire ici une recherche d'ordre psychanalytique ou sociologique, qui pourrait éventuellement nous éclairer sur les raisons de son choix. Je voudrais plus simplement rapprocher les options de Davidson des miennes, sur cette question du choix de nos référents. Car parmi les images que j'ai faites, celles auxquelles je tiens le plus m'ont été offertes par des êtres capables de porter et de montrer des visages sans fard, c'est-à-dire par des personnes qui se situaient aux antipodes des stars. Mais qu'est-ce donc qu'une star, pour un photographe soucieux d'investigation plastique ? C'est une personne qui a d'abord *construit* son image, puis qui l'entretient avec le plus grand soin. Le propre de cette image est d'offrir généralement une surface lisse, dure, une cuirasse sur laquelle on glisse ou on bute, par le fait qu'elle n'offre aucune brèche par où entrer. D'où l'absence d'intérêt, pour moi, de photographier des personnages connus et de répéter une fois de plus la même image qui existe déjà à des milliers d'exemplaires, même si ces images ont été faites par des photographes différents. Car dans ce jeu, c'est toujours la star qui impose son image au photographe. La performance, dans le dispositif de Davidson, est que personne n'impose rien à personne, l'action des protagonistes s'accomplit dans un état d'équilibre et de grand respect. Mon projet sera en grande partie fondé sur cette recherche d'équilibre, sur la recherche d'une relation horizontale entre les deux protagonistes. Il faut le noter aussi,

si l'opérateur est lui-même une star (ou se croit tel), la notion d'équilibre dans la relation horizontale avec des inconnus n'est pas possible. Dans ce cas, c'est l'opérateur qui impose son image et le référent sera alors *utilisé* sans que son «espace d'existant» puisse apparaître.

Dans un texte antérieur sur Davidson, j'établissais une comparaison avec Penn<sup>196</sup>, qui lui aussi, travaille en atelier et en grand format. Le fait que Penn ait œuvré principalement dans le domaine de la mode et de la publicité n'est pas indifférent à sa posture, dans ce sens que même lorsqu'il œuvre sans but commercial, sa posture commerciale reste perceptible. Il n'est pas indifférent non plus que Penn photographie principalement des célébrités alors que Davidson photographie des inconnus. Autrement dit, Penn *ne connaît pas* les gens *connus* qu'il photographie, alors que Davidson *connaît les inconnus* qui sont ses modèles. Il y a là une inversion majeure.

Davidson n'a, à ma connaissance, jamais eu l'état d'esprit d'une star, c'est fondamentalement un homme simple, sans complexe de supériorité, qu'il soit membre d'une importante agence de photographes ne change rien à l'affaire<sup>197</sup>. Pour les travaux qu'il a entrepris, cette qualité de simplicité<sup>198</sup> constitue un atout inestimable. Arrêtons-nous maintenant sur la question du respect dû au référent, puisqu'elle constitue l'embrayeur obligé d'une relation horizontale.

#### *Un respect des référents lié à leur statut de donneur*

Les discours les plus éclairants sur l'acte photographique en laissent subsister une part cachée à l'investigation rationnelle. L'opération du portrait en photographie garde en partie son mystère, tout comme l'être humain qui en constitue le référent. C'est pourquoi – entre autres – la croyance de Balzac quant au portrait photographique ne m'a jamais fait sourire. Je la rappelle brièvement, elle est rapportée par Nadar (1979,

---

<sup>196</sup> Irving Penn (1917), graphiste, photographe de mode et portraitiste américain.

<sup>197</sup> Davidson est membre de l'agence *Magnum* depuis 1958.

<sup>198</sup> Sa manière d'écrire est très révélatrice de sa simplicité constitutive. J'emploie ici «simplicité» dans un sens positif, au sens de «Comportement naturel et spontané, absence de prétention» (CD *Le Petit Robert*, 2007) Voir par exemple son texte *Introduction*, in *Bruce Davidson Photographs* (1978).

p. 6) : «[...] selon Balzac, chaque corps dans la nature se trouve composé d'une série de spectres, en couches superposées à l'infini [...] chaque opération daguérienne venait donc surprendre, détachait et retenait en se l'appliquant une des couches». On peut s'imaginer l'être du référent comme étant constitué d'une superposition de pelures d'oignon, dont il perd une couche à chaque prise de vue, cette «couche migratrice» se détache du référent et vient «s'appliquer» sur la couche sensible située dans la chambre optique, pour constituer le daguerréotype ou l'image photographique. D'où le danger de se faire photographier trop souvent, puisque dès lors qu'il ne reste plus de couches, l'être, littéralement, n'existe plus.

Cette croyance nous ramène à la problématique générale des images, et de toutes les croyances, fondées ou non, qui s'y rattachent, et ce n'est pas la photographie qui a simplifié les choses. Si j'ai choisi de rappeler la croyance de Balzac, c'est qu'elle possède avant tout le mérite d'attirer notre attention sur le *don*, ce don que fait chaque fois un photographié en participant à la fabrication de son image. Que ce don du photographié soit «la couche d'un spectre» ou toute autre chose, *ce don n'est pas à galvauder*. C'est là le point qui m'intéresse.

Si le choix des référents porte sur des personnes meurtries par la vie, ou mêmes blessées, vivant dans des conditions difficiles, et qu'en plus, ces personnes sont d'accord de poser sans fard, dans une mise à nu de leur être et de leur environnement, il n'est pas difficile de comprendre qu'un respect rigoureux s'impose. Mais un respect qui ne soit pas celui d'une politesse de surface, de convention, que l'opérateur mettrait comme on met un vêtement de travail, puis que l'on ôte une fois la besogne terminée. Non, le respect dont fait preuve Davidson est partie intégrante de lui-même, d'une attitude générale qui est la sienne dans son rapport avec autrui. D'où l'acceptation, et peut-être même la satisfaction de ses référents à lui donner leur image.

*Au respect de son référent, Davidson ajoute la durée dans la relation*

Nous l'avons vu dans le chapitre précédent *Le portrait photographique en soi*, l'opérateur doit nécessairement prendre position et avoir une attitude face à au moins quatre éléments : lui-même ; son référent ; sa machine ; ses récepteurs. Davidson

ajoute une composante de taille : la durée. Et dans la durée davidsonienne naît une fraternité :

Le quartier nous avait adoptés, Emily et moi. [...] Plus j'entrais chez les gens et dans leur vie, plus j'apprenais à la connaître. Parfois, j'avais une certaine pudeur, j'avais du mal à forcer les portes de leur misère. Mais une fois le contact établi, je ne voulais plus repartir. (Davidson, 1984, sans pagination).

Cette relation de confiance fraternelle va se poursuivre dans les séances de pose. La peur et la défiance sont écartées, le dispositif offre à chaque protagoniste la faculté d'être lui-même. Cette égalité (ou horizontalité dans les rapports), instaurée par l'opérateur, entérinée par les référents, me semble perceptible dans les photographies. Si l'un ou l'autre des protagonistes prenait un tant soit peu de pouvoir sur l'autre, de telles images seraient impossibles à obtenir. L'opérateur ici est dans la même qualité de présence que son référent, mais aussi dans la même vulnérabilité. Non seulement le premier est l'invité du second, mais il s'expose à lui, aidé, sur le plan psychique, par son attitude ; et aussi, on l'a vu, sur un plan pratique, par le type de son appareil, statiquement autonome, lui permettant d'instaurer ainsi une réciprocité qui s'avère impossible à réaliser lorsque l'opérateur se cache *derrière* sa machine et danse *autour* de son référent :

Le photographe se montre loyalement. Il ne se cache pas derrière l'objectif pour prendre des images en cachette avant de s'en aller furtivement. Le fait que j'installe un trépied, que je pose l'appareil dessus et que je demande aux gens la permission de photographier instaure une communication honnête, d'homme à homme, entre le photographe et son sujet. La photographie est une coopération... et une fête. Quand l'image minutieusement préparée est achevée, c'est un grand moment. (Davidson, 1970, cité par Perez, 1993, p. 85)

Dans le dispositif de Davidson, l'opérateur n'est donc pas un prédateur. Il est un récepteur respectueux. Mais il y a mieux : si l'on y regarde de plus près, il y a de sa part un double respect : d'abord, de la personne qui est en face de lui, *en tant qu'elle-même* et *pour elle-même* ; ensuite, de ce qu'elle va lui offrir, *en tant que référent*. Ce double respect est une clef. Je n'ai pas connu d'exemple, dans le domaine de la photographie des années 1960, d'un tel type d'attention porté au référent. Cette fraternité qui s'établit dans la durée multipliée par ce double respect – de la personne et du don – comptent pour moi parmi les points très forts transmis par cet artiste.

La posture de Davidson, ou manière d'opérer, est proche de ce que Rouillé nomme le «reportage dialogique» (encore que pour *New York, East 100th Street*, on ne puisse plus parler de «reportage»). Rouillé entend par là un travail qui s'installe dans la durée, qui respecte totalement le référent, un opérateur qui entre en dialogue avec lui, et qui souvent, poursuit une relation désintéressée une fois le travail terminé : «Un nouvel acteur émerge aux côtés du photographe : le photographié, l'Autre. Au vol succède alors l'échange, le dialogue.» (2005, p. 230). Le seul problème est que Rouillé situe l'apparition de ce type de travail vers la fin des années 1990. Cet écart de vingt ans pourrait confirmer une faible connaissance de l'œuvre de Davidson en France jusqu'à ces tout derniers temps<sup>199</sup>.

Le travail de Davidson *New York, East 100th Street* est l'œuvre qui m'a ouvert le champ du portrait photographique, avec des concepts opératoires qui ne faisaient habituellement pas partie de ce champ, tel qu'il se pratiquait en Europe dans les années 1970. Lorsque je pense à ses apports, tant à la photographie en général qu'à mon propre projet, je ne veux pas dire que c'est forcément Davidson, le premier, qui a utilisé telle ou telle notion, tel ou tel concept, ou même cet alliage que j'ai tenté de décrire, fait de respect pour ses référents, d'installation dans la durée et d'un choix de format de prise de vue. Je veux simplement dire qu'il a poussé *un ensemble* de paramètres assez fort et assez loin pour qu'on puisse dire de lui, comme Deleuze l'a fait pour Bacon (Deleuze, 1981 a, p. 27) : Davidson n'a pas inventé cette voie du portrait posé, mais *il lui a donné un statut sans précédent*.

---

<sup>199</sup> Bruce Davidson a exposé *New York, East 100th Street* pour la première fois en France, à la Fondation Henri-Cartier-Bresson à Paris, de janvier à avril 2007.

#### 4.5 Le portrait photographique, examen de quelques photographes portraitistes

##### *Remarque liminaire*

Une des grandes difficultés, pour un artiste actif engagé dans une démarche personnelle, est de parler des collègues qui œuvrent dans la même discipline, mais dont les choix sont en opposition avec les siens propres. Mieux vaut le dire carrément : la neutralité, ou l'objectivité, sont ici une impossibilité. Ce fait constitue – selon moi – une des gageures les plus difficiles de ce programme de recherche, car une succession d'irritants se multipliant les uns par les autres peut finalement créer une antipathie qui nuit à l'analyse sereine d'une œuvre. C'est la croyance même en la validité d'une démarche autre que la sienne qui est ébranlée, voire détruite. Non parce qu'elle est autre en soi, mais bien parce son altérité l'empêche de coexister dans la personne porteuse d'un autre projet.

Le portrait posé – qui fait l'objet de la présente recherche – peut se diviser en deux catégories distinctes, profondément différentes, tant pour l'un que pour l'autre des protagonistes :

1. Le portrait posé exécuté à *l'extérieur de l'atelier*, habituellement dans le cadre de vie ou de travail du référent, et que j'appelle le portrait de terrain. On trouve dans cette catégorie quelques géants du portrait photographique, comme Sander en Allemagne, et en Amérique du Nord : Curtis, Hine, Riis, Arbus et aujourd'hui, Davidson.

2. Le portrait posé à *l'intérieur de l'atelier* de l'opérateur. Ce sont ces portraits que j'ai choisi d'examiner ici, puisqu'ils représentent la catégorie dans laquelle se range mon projet. Les exemples sont aussi abondants que dans la catégorie précédente : à commencer par Nadar et Carjat, deux photographes français importants parmi les pionniers du portrait photographique. J'ai sérié d'une part, ceux dont les démarches pourraient avoisiner la mienne (Poinssot et Waternaux) et d'autre part, ceux qui s'en éloignent ou même s'y trouvent en opposition (Ruff et Dolron). L'utilisation d'une grille d'analyse unique m'a paru ici trop rigide, peu adéquate. J'ai estimé plus judicieux d'examiner Poinssot et Waternaux selon des paramètres issus de mon projet, alors

que pour Ruff, j'ai préféré partir de ses propos, en les commentant. Notons enfin que je n'aborderai ni l'autoportrait, ni le portrait de reportage, puisque ces disciplines sont par trop différentes du portrait posé pour entrer valablement dans mon champ de recherche.

#### 4.5.1 Un exemple magistral : Nadar



Image 4.8 Félix Nadar, *Portrait de Gérard de Nerval*, 1853-1854.

Compte tenu de la nature de mon projet, je souhaite ouvrir cette section en rendant un hommage particulier à Félix Nadar<sup>200</sup>, qui d'emblée, a fait une totale confiance à la force et au charme de la trace photographique. Il a saisi immédiatement qu'elle pouvait être utilisée sans aucune contorsion, ou intentionnalité ajoutée, et qu'ainsi, ses référents

---

<sup>200</sup> Félix Nadar (1820-1910), photographe français. On pourrait d'ailleurs associer à cet hommage Étienne Carjat (1828-1906), photographe français, lui aussi dessinateur avant d'être photographe.

pouvaient poser calmement, tels qu'en eux-mêmes. L'intuition dont il a fait preuve en allant sans aucun détour à l'essence de la photographie reste pour moi un étonnement inépuisable. C'est cette confiance absolue dans le nouveau procédé qui l'a dispensé des enjolivements découlant d'une intentionnalité extérieure à la photographie (décors, costumes, attitudes, recherche volontaire de *sens*).

#### 4.5.2 Une démarche voisine au XX<sup>e</sup> siècle : Bernard Poinssot

Dans ma recherche de démarches voisines de la mienne, Poinssot me semble proche de mon projet, surtout lorsqu'il exprime ses intentions par écrit. Ce photographe français, né en 1922 et mort à quarante-trois ans, ne figure dans aucune anthologie. Je l'ai découvert récemment par le truchement d'une exposition de la Bibliothèque nationale de France, *Cent portraits, cent visages* (2003).



Image 4.9 Bernard Poinssot, deux portraits (sans titre, sans date).

Dans le catalogue, un court texte accompagne les cinq portraits présentés :

Je crois, dit Poinssot, que la photographie est le meilleur moyen pour représenter le visage dans cet instant fugitif où il apparaît en quelque sorte transparent et laisse voir l'âme à nu. Lorsqu'il devient significatif de l'être entier, le visage s'offre tout d'un bloc pour un instant souvent bref [...]. Seul le photographe reproduira cet instant avec toute son importance et non le souvenir amoindri comme le ferait un peintre. Mais si je parle de fixer un instant fugitif, ce n'est pas pour un photographe de photographier ce qui n'est qu'accidentel. Lorsque le visage reflète une pensée, un sentiment ou une sensation, il me semble qu'il exprime moins la personnalité qu'un état passager dans lequel n'importe qui pourrait se trouver. Je souhaite qu'aucune émotion particulière ne vienne le troubler, qu'il soit vraiment au repos et que le modèle ne soit plus en relation avec ce qui l'entoure, mais rentre en lui-même. Je voudrais qu'il laisse tomber le masque par lequel il se défend contre l'indiscrétion d'autrui. Le moment où il oublie de jouer un personnage n'est jamais long.

(<http://expositions.bnf.fr/portraits/grand/073.htm>)

À part quelques questions de vocabulaire, comme «représenter le visage», «âme», «reproduire un instant» – qu'il faut d'ailleurs replacer dans le contexte de l'époque, soit avant 1965 – ce texte m'a frappé par la similarité de sa recherche avec la mienne, notamment son choix de la photographie par rapport à la peinture, et dans la différenciation qu'il opère entre les émotions temporaires et le fond même du «lac intérieur», dont le dévoilement est si rare et si bref. Un examen des portraits eux-mêmes est nécessaire, afin de vérifier si dans les œuvres, il est possible de retrouver les mêmes similarités avec mon projet, telles qu'elles apparaissent dans le texte.

Dans la catégorie des *éléments proches*, je commencerais par la question centrale de ma recherche : Que donne à voir Poinssot qui ne se livre pas dans la vision physiologique directe ? Dans au moins trois des images montrées dans le catalogue mentionné, on peut observer avec évidence la rupture du lien avec la vie quotidienne, et l'affleurement de ce moment si particulier d'absence au monde, que permet la cessation d'émission de signes. On est bien là en présence de ce que je nomme l'apparition de la *gravité*. Quant à l'immobilité, je remarque que l'*immobilité intérieure* ou psychologique est flagrante ici, et qu'elle répond aux vœux mêmes de l'auteur. Le but me semble atteint. Les cinq images montrées sont «sans titre» et même sans date, ce qui pourrait indiquer que les modèles de Poinssot sont des personnes peu ou pas connues. À peu de chose près, il y a autant là d'hommes que de femmes. Nous sommes donc, sur ce point du choix des référents, des voisins immédiats. Pour ce qui

est du choix du noir et blanc, il est nécessaire de rappeler ici que le portrait photographique en couleur était encore peu courant dans les années d'après-guerre, car d'une part, compliqué à traiter par le photographe lui-même, et d'autre part, de qualité esthétique très discutable. Le choix d'un photographe exigeant se portait donc généralement vers le noir et blanc.

Puis, dans la catégorie des *éléments différents*, je retiens la posture, en face à face. À part les points non élucidés qui figureront dans la catégorie suivante, je pense que c'est là que réside notre plus grande différence : opérer ou non dans une frontalité rigoureuse. Un seul portrait présente cette caractéristique que je m'impose dans le but de faciliter l'accès à la gravité, à savoir un parallélisme du visage et des épaules par rapport au plan du film, et, dans la mesure du possible, une certaine verticalité,. On peut se rendre compte facilement, dans l'image ci-dessous, à quel point des changements d'axes peuvent distraire du propos en amenant un «bruit», voire, dans le meilleur des cas, une «sonorité», qui présentent l'inconvénient de brouiller la perception de ce que nous désirons montrer. Il me semble particulièrement intéressant d'examiner ce point chez un photographe qui se trouve par ailleurs si proche de mon projet.

*(voir image page suivante)*



Image 4.10 Bernard Poinssot, portrait (sans titre, sans date).

On notera encore une autre différence, celle concernant le choix des vêtements. On peut observer chez Poinssot une tendance à la sobriété : un référent a les épaules nues, les autres portent des vêtements peu typés. Néanmoins, l'image insérée plus haut montre une chemise à col, déboutonnée, qui selon moi, comporte déjà un excès d'expression plastique, ou selon le type de lecture opérée par le récepteur, une indication de nature sémiotique qui n'a rien à voir dans cette recherche. Il s'agit, selon moi, d'une distraction voisine de celle provoquée par les postures physiques introduisant une sinuosité parasite, comme dans l'image ci-dessus.

#### 4.5.3 Une démarche contemporaine voisine : Isabelle Wateriaux

Je note que, par rapport à certaines de mes préoccupations, je me trouve aujourd'hui dans une plus grande familiarité avec certains photographes contemporains que dans le temps des prémisses de mon projet, c'est-à-dire dans le début des années 1990. Et cela, tant du côté des commentateurs que des opérateurs. Si je prends, par exemple, l'exposition *Portrait, singulier pluriel, 1980-1990, le photographe et son modèle*, on peut lire dans la préface du catalogue (c'est moi qui ai souligné) :

[...] ces portraits rappellent la vitalité d'un genre cultivé depuis des siècles. *Qui suis-je ?* vieille question que l'homme occidental se pose en regardant les œuvres qui lui renvoient son reflet, interrogation lancinante que la photographie est venue précipiter au cours des dernières années. Le XX<sup>e</sup> siècle n'a pas trouvé de réponse ; les incertitudes se sont accrues. Comment représenter l'homme moderne, en proie au doute, perdu dans une foule anonyme, dépouillé de toute certitude ? Cette photo qui est pour le XIX<sup>e</sup> siècle un miroir qui se souvient devient à la fin du XX<sup>e</sup> siècle un miroir qui interroge. L'objectif veut atteindre le réel au cœur visible ; il ne trahit pas.[...] si l'on va en Occident la face nue, il n'est pas sûr que nous ne portions pas de masques et le photographe doit surmonter de nombreux obstacles pour parvenir à capter la vérité de ce qu'il voit d'un être. La singularité des modèles apparaît. Toutefois, *les différences ne peuvent effacer ce qu'ils ont en commun* et qui se devine à travers chacune de ces figures. Cela ne peut encore se formuler que sous la forme interrogative : *Qu'en est-il de l'humain ?* (Angremy, Préface à Arbaïzar et Schaeffer, 1997)

Dans la production de Waternaux, c'est la série *Écarts* (début des années 2000) qui se rapproche le plus de mon projet. Il s'agit de portraits en couleurs, de face, incluant les épaules – toujours nues, comme je l'ai pratiqué parfois à partir de 1990. Deux vues de la même personne sont toujours montrées en juxtaposition (dans le livre, une sur la page de gauche, l'autre sur celle de droite). Les deux vues sont très semblables, à l'exception du regard, dont l'orientation présente une infime différence entre les deux images.

((voir image page suivante))

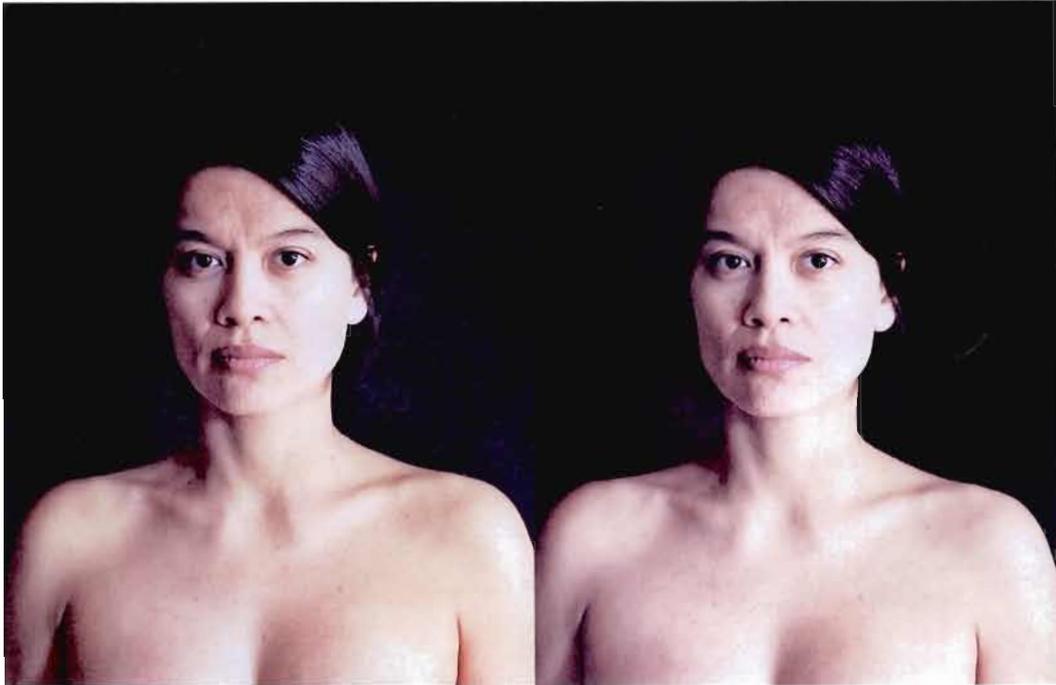


Image 4.11 Isabelle Waternaux, Série *Écart*s, *Emmanuelle Huynh*, Paris, janvier 2004.

[Le portrait] c'est l'image de ce qu'un être humain donne à voir, dans ce qui se joue entre l'intériorité de son être et l'extériorité du monde. Faire des portraits oblige à une constante mobilité, et à travailler dans une incertitude. C'est une confrontation avec un «autre» et son expérience singulière du monde. Être face à cet autre conduit à une fascination – l'extrémité du détachement. Un fil court entre les images, une part d'indicible circule entre les hommes. Nous pouvons parfois vivre un état de grâce qui se libère par l'imagination, plonger dans cette part de nous qui semble ignorer le temps. (Waternaux, 1997, <http://classes.bnf.fr/portrait/photo/rencontre/water/index.htm>).

Je retrouve dans ce texte une pensée et une posture très proches des miennes, peut-être plus encore que dans les œuvres. Le «fil [qui] court entre les images, une part d'indicible circule entre les hommes» me paraît très proche de ce que je nomme la gravité, gravité qui se situe précisément «dans cette part de nous qui semble ignorer le temps». Peut-être même que la gravité que je recherche pourrait être due à la souffrance générée par «ce qui se joue entre l'intériorité de [l']être et l'extériorité du monde.», c'est-à-dire par l'obligation qui nous est faite d'exister dans le temps et l'espace, tout en tentant un accord improbable avec notre «temps intérieur».

S'agit-il d'un travail fait conjointement, de concert avec le référent ? Oui, Waternaux le dit explicitement à propos de sa série *Stillness* : «Je travaille avec ces danseurs et chorégraphes de manière interactive et dans un processus d'improvisation qui tend à devenir un espace de dialogue.» Le type de présence qui se dégage des portraits de la série *Écartés* me semble aller dans ce sens. Sans une participation active, c'est-à-dire sans que les deux protagonistes œuvrent «de concert», il ne me paraît pas possible d'obtenir de tels regards. Pourquoi des épaules nues ? Waternaux donne à peu près la même réponse que moi, à savoir : «Le choix de faire des bustes nus [...] repose sur la volonté de ne pas tenir compte des attributs sociaux, tout comme j'ai choisi des individus de différentes classes sociales.» (Op. cit., 1997). J'ajouterais que l'absence de vêtement, non seulement abolit les attributs sociaux, mais aussi les attributs historiques, ceux du temps, qui troublent tout autant l'accès à l'aspect ontologique de la personne. Dans cette série de portraits, le sérieux habitant ces visages me fait penser au sérieux qui est de mise dans la tradition picturale. Sauf erreur de ma part, il ne s'agit pas chez Waternaux d'une recherche spécifique de la gravité, au sens où je l'entends. Il n'en reste pas moins que ces portraits présentent une parenté avec les miens.

Je n'ai pas trouvé de texte de Waternaux s'expliquant sur son choix de travailler en couleur plutôt qu'en noir et blanc. Une chose est sûre : la couleur est utilisée ici avec sensibilité, parcimonie et grande prudence. Rien de vulgaire, il s'agit presque de camaïeux. Cette retenue dans la couleur est confirmée par sa série *Stillness*, où l'on voit des danseuses et des danseurs nus, montrés dans une gamme chromatique très fine. En ce sens, elle s'oppose à Ruff et à ses grands portraits, dans lesquels la couleur semble être utilisée afin d'accroître la banalité et l'arbitraire.

Waternaux cherche à «rendre compte de l'opacité irréductible du sujet». Ma tentative est précisément inverse, puisque, par le truchement de la photographie, je postule qu'il est possible d'accéder – bien que très rarement – à une intériorité enfouie dans le tréfonds du référent.

Concernant la posture de ses référents, je me pose la question, à savoir : pourquoi toujours un très léger trois-quarts au lieu d'une vue absolument frontale ? Je n'ai pas trouvé d'explication à ce sujet, provenant de l'auteure. Il faut noter que de la même

manière qu'il existe un absolu de la verticalité (en géométrie, en parlant d'une droite, par exemple, il n'existe qu'une seule verticale et une seule horizontale, toutes les autres positions étant des obliques), il n'existe qu'une seule frontalité, à savoir, le parallélisme entre le plan du référent et le plan du film. En l'occurrence, tous les référents de cette série ont la tête très légèrement tournée vers la gauche (de l'image), bien que le regard soit dirigé vers l'objectif. Ce très léger trois quarts est une option souvent utilisée en peinture et en dessin. Par exemple, dans le gros volume consacré au portrait peint (Zuffi, 2001), sur environ cinq cents œuvres reproduites, je n'ai relevé que quatre portraits absolument frontaux<sup>201</sup>. Au vu de la réflexion poussée qui anime Waternaux, il me paraît peu vraisemblable qu'elle ait pris ce parti arbitrairement.

La raison de cette double image ? Waternaux explicite son choix :

Dans ce dernier travail [Écarts], je propose deux portraits montrés en diptyque, un léger glissement les distingue, infime au premier abord. Le sujet, dans une première prise de vue, est tendu vers celui qui le voit, puis dans une deuxième prise, il se retourne vers lui-même, à la recherche d'une intériorité supposée et qui devrait s'être détachée vers la surface sensible. C'est un battement qui pourrait se rapprocher d'un souffle, mais qui met en jeu un sujet éclaté, au statut incertain. Dans la série des polyptyques, c'est déjà ce qui m'intéressait : produire d'infimes variations, qui, lorsqu'on s'y attarde, prennent toute leur place. (Waternaux, 2003, p. 14)

J'ai personnellement beaucoup de difficulté à percevoir, par le truchement de ce dispositif, un «[retournement du sujet] vers lui-même, à la recherche d'une intériorité supposée et qui devrait s'être détachée vers la surface sensible.» De la même manière, je vois mal «un sujet éclaté, au statut incertain.» À moins que Waternaux entende par là un phénomène amené par le dispositif en diptyque, à savoir une *distanciation* intéressante, qui fait que lorsqu'on contemple cette double image, il est impossible de se croire en face du référent. Il s'agit donc d'une abolition de l'illusion dite de l'«image transparente», c'est-à-dire de la confusion qui consiste à ne voir que le référent, en ignorant l'image.

---

<sup>201</sup> Boticelli, *Portrait de jeune homme*, 1483 ; Dürer, *Autoportrait*, 1500 ; Klee, *Jeune fille possédée*, 1931 ; Giacometti, *Portrait de Diego*, 1954.

Waternaux a pris aussi en compte ce facteur de la longue pose, qui, lorsque le référent bouge, ne serait-ce que de manière infime, il provoque un flou plus au moins accentué, au *pro rata* de l'amplitude du mouvement et de la durée de la pose. Elle s'en explique :

[...] mon temps de pose était volontairement long, car le regard et la pensée ne sont jamais immobiles, il est donc important que l'image s'inscrive dans une durée, le «temps d'un souffle». [...] Des travaux préalables m'avaient mis sur le chemin d'une représentation à la fois simple, discrète et efficace de ce battement qui rend la vitalité d'un corps posant : l'immobilité parfaite du visage est restituée par une netteté supérieure à celle du buste que la respiration anime. (Waternaux, 2003, p. 14)

Si le flou est une caractéristique volontairement écartée de mon propre dispositif, puisque je travaille au flash et que la précision de mon image participe à la constitution de ma pâte photographique, afin d'amener à mon récepteur une sensation aiguë de la trace, la notion de durée chez Waternaux rappelle celle de mon travail, mais que je mets en œuvre sous la forme transposée de la répétition. Chez moi, la lenteur ou la longueur du travail n'est plus dans le temps de pose, mais dans l'addition des vues et des séances de pose.

#### 4.5.4 Une démarche opposée, au XX<sup>e</sup> siècle : Thomas Ruff

En regardant les portraits de Ruff<sup>202</sup>, les premiers, ceux datant des années 1980, on pourrait à première vue les trouver relativement semblables aux miens : une absence d'expression, une frontalité, une immobilité marquée, une grande netteté. Pour la frontalité, l'immobilité, et la netteté, la similitude est réelle. Pour le reste, nous allons l'examiner point par point.

Pour établir ce commentaire critique, j'ai privilégié la source poïétique, c'est-à-dire l'auteur lui-même parlant de son travail. J'ai tenté de déceler, au travers des propos succincts de Ruff commentant ses contacts (Krief, 2000) quelles pouvaient être ses intentions en produisant une série de portraits apparemment sans intérêt, ni pour lui-même, ni pour ses récepteurs. Car il le répète souvent – et la suite de sa production le

---

<sup>202</sup> Thomas Ruff (1958), photographe allemand, formé par Bernd et Hilla Becher.

montre à l'évidence – la photographie en elle-même ne l'intéresse pas. «Il joue de manière critique avec la photographie. [...] Thomas Ruff est un photographe qui ne fait pas confiance à la photographie.» (Goethe-Institut Frankreich, *Arts, Web*). En quoi il est proche d'autres photographes oeuvrant dans la mouvance conceptuelle. C'est dans cette distance entre l'opérateur et son médium que réside une des différences importantes entre les approches de Ruff et les miennes.

Il s'agit, dans ce travail de portrait, d'images couleur, de grandes dimensions (165 x 210 cm), tirées à partir de films grand-format. Grosso modo, on pourrait parler de style «photomaton» : éclairage frontal, sans ombres propres, fonds relativement neutres (encore qu'une dominante cyan apparaisse parfois), postures frontales (le plus souvent, mais pas exclusivement), absence d'expression et d'affect, tant de la part du référent que de l'opérateur.



Image 4.12 Thomas Ruff, *Porträt* 1988.

Laissons-lui d'abord la parole :

Dans les années 1980, j'ai commencé à faire des portraits, c'était encore l'époque de l'art minimal des années 1970, le portrait dans le fond avait véritablement disparu de l'art contemporain. Moi, à vrai dire, j'avais envie de faire des portraits à la manière neutre et dépouillée de mes photos d'intérieur. Je suis parti du principe que la photographie ne peut rien révéler de la «personnalité», que la photographie ne fait que «reproduire» la surface des choses, sans jamais pouvoir en saisir le contenu. La séance de pose dure tout juste cinq minutes, elle se déroule souvent tôt dans l'après-midi, parce que le matin ne se prête pas au portrait. La personne prend place sur la chaise, face à l'appareil photo, je passe derrière l'appareil, sous le voile noir, et je fais les réglages techniques, puis on commence. En règle générale, les gens regardent droit dans l'appareil. Je modifie leur position, je peux leur dire : le menton un peu plus haut, un peu plus bas, regardez un peu à gauche, un peu à droite, ensuite, je commence les prises de vues. Je leur demande de «me regarder avec beaucoup d'assurance». En règle générale, pendant les cinq premières prises, je n'ai même pas besoin de mettre un film dans l'appareil parce que la personne est encore non pas angoissée, mais déconcentrée. Les flashs se mettent tout juste à crépiter, c'est une situation nouvelle. La bonne photo se trouve parmi les cinq prises suivantes. Finalement, je dirais que mes photographies ont relativement peu à voir avec la personne photographiée. Je dirais qu'il est très difficile d'interpréter les portraits que je fais : quel âge a cette personne ? Quelle profession exerce-t-elle ? Qui est sa mère, son père ? Combien de frères et de sœurs a-t-elle ? C'est vraiment absurde de demander à une photographie de livrer toutes ces informations. J'ai refusé de faire un travail de type sociologique, de donner des interprétations de la personnalité ou de faire un genre de photographie qui informe sur la personnalité. En vérité, je n'ai effectivement capté que l'apparence de la personne. (Krief, 2000)

Ces déclarations, aussi sommaires soient-elles, méritent un peu d'attention. J'aimerais donc reprendre quelques points soulevés par Ruff, qui me paraissent problématiques.

La série *Intérieurs* et la «neutralité». Puisque ce travail a donné à Ruff un mode opératoire pour aborder le portrait, il convient d'abord de voir de quoi sont faits ces «Intérieurs». Ce sont des vues, issues de films grand-format, en couleur, techniquement assez faibles (probablement *volontairement* faibles), d'une grande banalité, montrant des intérieurs d'appartements (appartenant vraisemblablement à la classe moyenne) qui me paraissent sans autre intérêt qu'ethnographique. Peut-on assimiler banalité à neutralité ? Je ne le pense pas. Quelle est donc la «neutralité» recherchée par l'auteur ? Il faut le rappeler, la neutralité en photographie – contrairement à la doxa circulant parmi certains photographes – est difficile à obtenir, puisqu'il incombe tout de même à l'opérateur d'effectuer un certain nombre de choix

dont chacun va l'éloigner de cette neutralité si convoitée par certains photographes<sup>203</sup>. La neutralité revendiquée par Ruff m'apparaît plutôt comme une *recherche volontaire*, orientée, de banalité. Dans ce sens, il m'est impossible de la percevoir comme «neutre». D'autres photographes ont mené cette quête de «neutralité», pensant qu'elle était constitutive à la photographie. À commencer par les tout premiers inventeurs du procédé, comme un Fox-Talbot qui, sans chercher la neutralité pour elle-même, constatait avec émerveillement que sa maison «s'inscrivait d'elle-même au fond de sa chambre optique», oubliant que c'était lui qui avait positionné son appareil par rapport à son référent. Mais là, dans l'effervescence et les émotions (fortes) des débuts, ce flou conceptuel semble bien pardonnable. Je suis moins à l'aise avec les imprécisions conceptuelles de certains opérateurs du XX<sup>e</sup> siècle comme Walker Evans et Robert Frank, qui ont aussi tenté d'effectuer des prises de vues «neutres», le premier en dissimulant son appareil sous sa veste (donc avec une impossibilité de cadrer son sujet) ; et le second, en actionnant son déclencheur à retardement, puis en lançant son appareil en l'air afin d'éviter l'opération du cadrage.

Pour revenir à Ruff, le commentaire qu'il fait sur son travail *Intérieurs* montre, tout autant que les prises de vues, une pensée photographique opératoire étonnamment pauvre, exprimant des notions didactiques d'un niveau basique, qu'un étudiant débutant dans le domaine visuel doit effectivement se poser, mais qui surprend de la part d'un artiste de sa notoriété. Ruff poursuit : «Je suis parti du principe que la photographie ne peut rien révéler de la personnalité». Le tout est de s'entendre sur la notion de «personnalité». S'il s'agit, comme il semble l'indiquer plus loin, de l'âge de la personne, de sa profession, de savoir qui est sa mère et son père, là je suis d'accord avec lui : «C'est vraiment absurde de demander à une photographie de livrer toutes ces informations.» Néanmoins, je fais partie de ceux pour qui la fonction, que l'on pourrait appeler d'«information littérale» de la photographie, n'en constitue qu'un des aspects. Mais même si cette fonction est la plus communément admise, il existe d'autres couches dans une image photographique.

---

<sup>203</sup> Je pense à Evans et à Baltz, par exemple.

Lorsqu'on parle de «reproduction» à propos de la photographie, on court le risque d'une confusion conceptuelle, puisque la photographie est incapable de «produire à nouveau», dans le sens d'un duplicata (sauf dans le cas très particulier déjà mentionné dans les *Prolégomènes*). La photographie ne peut que *montrer*, sous un certain angle, à une certaine distance, et par le truchement d'une projection plane.

Ruff déclare «n'avoir capté "que" l'apparence de la personne.» Mais que lui apporte cette «captation de l'apparence» ? Pourquoi photographier si le résultat n'aboutit qu'à un sentiment de frustration restrictive ? Il me paraîtrait plus fructueux de se demander de quoi est faite cette apparence et de quelle nature est cette «captation» ; or, il ne nous le dit pas. Nous pourrions tout aussi bien inverser la proposition et dire : quel bonheur d'avoir le pouvoir de *montrer* (de préférence à «capter») l'apparence des choses, la «croûte des apparences», selon la belle expression de Tisseron (1996 a, p.115). Car, primo, qui peut prétendre, *a priori*, que le noyau n'a rien à voir avec l'écorce<sup>204</sup> ? Secondo, en tant que photographe, l'apparence des choses constituant ma matière première, je peux l'affirmer : *je me fie aux apparences*, je les respecte, *elles m'intéressent au plus haut point*. Tout mon travail de photographe est engagé dans l'étude des apparences. Tisseron d'ailleurs n'en reste pas à sa notion de «croûte», il l'affine en nous rappelant que nous oublions souvent que les choses visibles sont prises dans la *transparence* du monde. Parfois, cette atmosphère invisible devient «sensible», par exemple avec l'humidité contenue dans l'air :

De même que la masse invisible des choses est une condition de leur visibilité, la transparence invisible de ce qui les entoure en est une autre. Cette transparence est comme la «colle» qui tient ensemble les fragments visibles du monde. C'est cette «colle» que la photographie nous révèle en même temps que la croûte des apparences. En liant les choses visibles à l'espace invisible qui les enveloppe, la photographie révèle la continuité essentielle du monde. (Tisseron, 1996 a, p. 116)

«Le matin ne se prête pas au portrait». Il s'agit là d'une affirmation à première vue insolite, mais qui a peut-être tout son intérêt. Malheureusement, il nous manque la clef,

---

<sup>204</sup> Je reprends là le beau titre de l'ouvrage des analystes Maria Torok et Nicolas, *L'écorce et le noyau*, Champs-Flammarion, 1987.

puisqu'il ne s'explique pas là-dessus. Puis il poursuit : «Je leur demande de me regarder avec beaucoup d'assurance». Là, nous nous trouvons, selon moi, en flagrante contradiction avec le désir de «neutralité». Toute injonction, aussi banale qu'elle puisse paraître, oriente le référent. Car même dans le cas où le référent résisterait à cet ordre, cette résistance même est capable de modifier quelque chose en lui. Ce léger flou de comportement de la part de l'opérateur n'est qu'un exemple parmi d'autres, mais qui montre à quel point la si convoitée «neutralité» est difficile à obtenir.

Le lien entre l'image et le référent est une question complexe, je me bornerai à l'examiner ici dans la seule perspective des portraits et des commentaires de Ruff. «Mes photographies ont relativement peu à voir avec la personne photographiée.» Effectivement, les images de Ruff n'ont que peu de liens avec ses référents. Pourquoi ? Je risque ici quelques éléments d'explication. En regardant ses portraits, qui sont effectivement issus de la volonté opératoire ayant présidé à l'élaboration de la série *Intérieurs*, je perçois une volonté forte de *banaliser* le référent. Comment ? D'abord, par le choix de l'imagerie argentique en couleur, qui constituait grosso modo le 99 % de la production photographique amateur dans le monde au moment où Ruff a fait ses portraits. Il s'agit donc de ce qui est vu partout et toujours, *ad nauseam*, et souvent dans les pires interprétations. La couleur en imagerie argentique devient très vite vulgaire, par le fait qu'il est extrêmement difficile d'obtenir une franche séparation des tons, à moins d'opter pour des procédés longs et coûteux<sup>205</sup>, ce qui n'est pas le cas des images de Ruff. L'aspect d'une image couleur argentique brillante se rapproche souvent de la sensation donnée par la surface et les couleurs d'une nappe de table en toile cirée ou en matière plastique. Sans même prendre en compte la métamorphose de base (la transposition volume-plan), cette matière l'éloigne déjà singulièrement du sujet qu'il avait sous les yeux. Si Ruff pense en toute bonne foi ne «capter que les apparences» de ses référents, il est encore bien loin du compte, car c'est bel et bien lui qui a créé en grande partie les apparences de son référent, créations qui vont se multiplier par toutes les transpositions inhérentes au procédé lui-même<sup>206</sup>. Pour en

---

<sup>205</sup> Comme le procédé Fresson, par exemple, qui n'est d'ailleurs pas un procédé argentique, mais pigmentaire.

<sup>206</sup> Transpositions que nous avons examinées dans les *Prologomènes*.

terminer avec la couleur, il faut noter que Ruff l'a abandonnée pour sa seconde série de portraits, celle de 1992, intitulée *Autres portraits* ; il serait intéressant de connaître les raisons de son choix.

L'éclairage. Un autre facteur de rupture du lien entre l'image et son référent pourrait être l'utilisation d'un éclairage particulier. Il est rare, dans la vie courante, de faire face à une source de lumière, qu'il s'agisse du soleil ou d'une source de lumière artificielle. On adopte d'instinct une posture qui nous évite le contre-jour et l'éblouissement qui lui est corrélatif. Un éclairage frontal, de type chirurgical ou photomaton, qui gomme toutes les ombres propres, est donc loin d'être «neutre». C'est au contraire *un cas particulier*, qui suppose une volonté marquée de la part du référent et de celle de l'opérateur.

#### 4.5.5 Deux démarches contemporaines différentes : Huynh et Dolron

##### 4.5.5.1 Jean-Baptiste Huynh

Il est dans l'air du temps, pour un photographe, de se référer à la peinture flamande, comme Jean-Baptiste Huynh<sup>207</sup> et Désirée Dolron. C'est un aspect de la photographie contemporaine qui trouble passablement le photographe que je suis, formé à l'écoute des spécificités propres à son médium, qui suppose l'exclusion, dans toute la mesure du possible, des esthétiques issues d'autres médiums. Huynh confirme explicitement sa filiation dans un entretien : «Dans le rapport à la tradition, j'aime profondément les portraitistes du XV<sup>e</sup> siècle en peinture, Memling, Jan van Eyck.» (Huynh–Touja, 2006)

*(voir image page suivante)*

---

<sup>207</sup> Jean-Baptiste Huynh (1966), photographe d'origine vietnamienne, né en France.



Image 4.13 Jean-Baptiste Huyhh, *Huyen, VII*, 2006.

#### 4.5.5.2 Désirée Dolron

Dans cette mouvance picturale, on trouve une photographe participante au dernier *Mois de la photo* à Paris, Désirée Dolron<sup>208</sup>, qui construit des portraits dont la trace originelle disparaît sous les retouches longues et méticuleuses de l'opératrice, pour aboutir à des images que je qualifierais de «pasteurisées», mais que la critique, elle, rapproche des peintures flamandes<sup>209</sup>.

(voir image page suivante)

---

<sup>208</sup> Désirée Dolron (1963), photographe hollandaise.

<sup>209</sup> À propos du récent film *Le grand Silence*, de Philip Gröning (2006), consacré aux moines de la Grande Chartreuse, la critique parle d'un cinéaste «influencé par la peinture flamande».



Image 4.14 Désirée Dolron, *Xteriors*, 2001-2006.

Tant pour Huynh que pour Dolron, on pourrait parler d'un «nouveau pictorialisme», dont j'ai, personnellement, beaucoup de difficulté à saisir l'intérêt.

#### 4.5.5.3 Roni Horn

Avant de quitter le portrait photographique contemporain, j'aimerais faire une brève incursion du côté d'une artiste multidisciplinaire américaine dont le travail se situe dans le mouvement conceptuel : Roni Horn<sup>210</sup>. Je m'étonne de découvrir une «camarade» appartenant à un mouvement avec lequel je n'ai quasiment aucun lien. Bien que nos buts déclarés n'aient apparemment aucun point commun, beaucoup d'éléments, dans sa personne, dans sa formation et dans son approche des problèmes de l'art me paraissent très voisins, et me semblent entrer en résonance avec mon travail. En photographie, et à part le portrait, elle s'est beaucoup penchée sur la question du

---

<sup>210</sup> Roni Horn (1955), artiste multidisciplinaire américaine.

paysage, avec une insistance et une lenteur qui me rappellent ma propre démarche. Elle a fait d'autre part des séries d'images montrant la surface de l'eau, très proches aussi de mes études de structures de surfaces de plans d'eau. En portrait, je suis frappé par son questionnement intime du visage, opéré avec une obstination assez rares. Notamment dans la série *You Are the Weather* (1994-1996), dans laquelle elle montre une centaine de vues d'un visage de baigneuse en plans très rapprochés. Sa série avec Isabelle Huppert, une centaine de vues également, me paraît aussi intéressante.

Ce survol effectué dans la photographie contemporaine permet de constater à l'évidence la vitalité du portrait dans le champ photographique. Les discours varient, mais les chambres optiques continuent de faire face aux visages des humains, avec une constance indéfectible. Après bientôt cent soixante-dix ans, il semble donc que les noces entre visage et chambre optique soient largement confirmées. C'est – selon moi – que la fascination pour le visage humain se multiplie par la fascination de la trace. La rencontre visage-photographie constitue décidément un *composé intense*.

## CHAPITRE V

### UN PROJET DE PORTRAIT PHOTOGRAPHIQUE

#### 5.1 Pourquoi un projet de portrait photographique ?

##### 5.1.1 En quoi ce projet répond-il à un désir de l'opérateur ?

J'ai montré précédemment comment s'était formé mon terreau personnel et de quoi il était constitué. Nous avons aussi examiné de quels paramètres était formé la «pulsion portraiturante», dans la perspective de l'opérateur en général, depuis les origines du portrait jusqu'à l'apparition de la photographie, puis, plus précisément, comment les photographes avaient abordé ce problème. Il convient maintenant de regarder de plus près de quoi est fait *mon* désir en tant qu'opérateur de portrait, en photographie, et plus spécifiquement *pour ce projet*. «Qu'est-ce qu'il veut voir ? [...] Qu'est-ce qu'il cherche de moi ?» se demandait concrètement une référente dans son récit de pratique (MJP, 2002, p. 2 et 4). Il faut donc remonter dans le temps pour examiner quel fut mon «embrayeur personnel majeur», quel fut l'événement qui a déclenché puis instauré ce projet qui comporte aujourd'hui plus de cinq mille vues et qui s'étend de 1994 à 2004.

Le deuil, en particulier la perte du conjoint, constitue dans une vie une fracture majeure. C'est la fracture que j'ai vécue en 1989. Pour ce qui me concerne, je l'identifierais comme un «embrayeur majeur», avec toutefois certaines précautions. Car – comme dans tout événement humain – Deleuze nous le rappelle à propos du désir : «vous ne désirez jamais quelqu'un ou quelque chose, vous désirez toujours un *ensemble* [...] il n'y a pas de désir qui ne coule dans un agencement [...] désirer, c'est construire un agencement, un ensemble.» (Deleuze, DVD, 2004). Un deuil tout seul, aussi

traumatisant qu'il puisse être, n'aurait effectivement que peu d'incidence sur le devenir d'une œuvre, s'il n'existait pas d'éléments voisins catalyseurs, et dans mon cas, préexistants à l'événement déclencheur. Il aura fallu une conjonction, une interpénétration entre ces divers éléments, de diverses natures, pour que puisse s'instaurer un tel projet. La mise en évidence de ces éléments et l'examen de cet agencement qui se met en place autour d'un événement majeur constitueront l'objet de la présente section.

Le grand projet photographique qui m'a occupé avant le décès de ma compagne portait sur ce qu'il est convenu d'appeler le «paysage», faute d'un mot mieux adapté au médium photographique. J'ai bien tenté de reprendre ce projet après mon deuil, mais aussitôt sur le terrain, je me sentais désécurisé, percevant une menace, sans toutefois pouvoir l'identifier. J'ai donc décidé d'œuvrer dans un territoire clos, protégé, un peu à la manière d'une bête blessée éprouvant le besoin du terrier : nécessité d'un «schème d'enveloppe», diraient – avec raison – les psychanalystes.

J'avais donc non seulement perdu ma compagne, mais aussi une forme photographique sur laquelle j'avais beaucoup travaillé et réfléchi. Ma chance fut d'être – et depuis longtemps déjà – profondément ancré dans le médium photographique. Je perdais le paysage, mais je ne perdais pas la photographie. Mon atelier de photographie devint alors mon schème d'enveloppe. Mon outil était là, bien rodé, avec, corrélativement, une réflexion déjà charpentée, maintenue en constante activité par mon travail d'enseignant. Encore fallait-il retrouver, pour œuvrer, un champ d'élection, et que ce champ d'élection puisse générer un désir suffisant pour me permettre de propulser un nouveau projet sur une orbite *stable*, c'est-à-dire possédant les caractères lui permettant de s'inscrire dans une longue durée. Ce champ, j'allais le trouver – ou plutôt le retrouver – grâce à l'enthousiasme d'une de mes étudiantes, à qui j'avais fait découvrir le portrait photographique. Nous avons travaillé ensemble dans mon propre atelier, j'ai redécouvert mes portraits plus anciens, j'en ai fait de nouveaux tirages. J'ai réalisé aussi de nouvelles séries de prises de vues, et le tout m'a paru

suffisamment convaincant pour que je décide d'en faire un accrochage rétrospectif dans mon atelier en Suisse<sup>211</sup>.

L'impulsion de départ était donnée, le champ trouvé. Mais un projet a faim, il doit être nourri. Quels furent ses aliments ? D'autres éléments, nouveaux, allaient entrer en jeu, et *en force*, devrais-je dire. Ils allaient s'ajouter et se mêler intimement – parfois en les transformant – aux embrayeurs du portrait et aux apports extérieurs que nous avons examinés précédemment. Ces éléments, nouveaux surtout par leur *état*, dans le sens de l'accélération que mon deuil a provoquée, sont au nombre de cinq :

le désir de *densification* ; le désir de retrouver dans l'Autre un état commun : la *gravité* ; le désir de *briser l'image conforme* imperméable qui nous protège, mais aussi qui nous isole ; le désir d'une *relation singulière* vécue dans une *proximité* avec l'Autre ; le désir de construire un projet de *longue durée*, capable de s'opposer à la mort. La gravité va se trouver prise ici au sein de cet agencement de divers embrayeurs de mon projet pour en constituer l'axe central. Nous allons faire un rapide survol de ces éléments, le but de cette section étant de bien faire saisir – par une vue d'ensemble – la topographie constituant la «pulsion portraiturante» spécifique à ce projet. Certains de ces éléments seront repris et examinés pour eux-mêmes dans les sections suivantes. Quant à la gravité, elle sera reprise pour elle-même dans la section 5.2 *Objectifs du projet : la gravité, recherche d'un impondérable*.

Comme le savent tous ceux et celles qui ont subi la perte d'un conjoint, le sentiment qui domine alors est le vertige : le sol semble se dérober sous les pieds, la tentation de désincarnation, de dissolution est très grande, ce qui génère, pour survivre, un *désir de densification*. Chez moi, cette notion de densification est double : elle est d'une part d'ordre psychique, je pourrais la décrire comme étant une «sensation intérieure», accompagnée d'une préoccupation (ne pas perdre mon temps, mais plutôt le densifier, le rendre intéressant, consistant). Cette part psychique trouve son corollaire dans ma

---

<sup>211</sup> La durée couverte par cette rétrospective allait de 1973, année de mes premiers portraits photographiques, à 1990, année de réactivation du champ du portrait. J'avais écrit à cette occasion un court texte de présentation (*Photographies de visages*, 1990, présenté en annexe), qui peut être considéré comme ma première tentative de réflexion sur le portrait photographique.

pratique artistique : amener les œuvres à une consistance plastique, une présence, une évidence, capables de réduire le «mode d'emploi» (parlé ou écrit) au minimum. J'avais observé cette faculté de densification – mais celle-là, hors du commun – chez Giacometti. Pour revenir dans le temps de mon deuil, dans cette nécessité de survivre, ce désir de densification s'est transformé dans le sens d'une exacerbation. Il était temps pour moi de donner à mon travail *une densité à l'égal de ma peine*, c'est-à-dire une densité que n'avait connue aucun de mes travaux précédents. Je parle donc là, à nouveau, des deux registres, psychique et artistique. Et dans le registre artistique, cette densification concernait autant le processus poétique mis en œuvre que le résultat, soit l'œuvre à montrer.

Un désir si impérieux de densification passe par l'Autre, car il n'est jamais bon pour un être blessé de rester seul à l'extrême bord d'un gouffre. *Mais qu'y a-t-il dans l'Autre, de plus fort encore qu'un simple réconfort psychologique ?* La recherche de la gravité dans l'Autre constitue l'élément dominant de mes embrayeurs, et à ce titre le pivot autour duquel va s'organiser tout le projet. L'Autre contiendrait-il vraiment cette *gravité* dont j'avais découvert la présence sur le visage de mes modèles lors des longues séances de pose dans mon atelier de sculpteur, puis que j'avais repérée dans les portraits de Davidson ? Existerait-il un moyen de *vérifier* la présence de cette gravité ? Est-elle vraiment une constante en chacun de nous, *indépendamment de notre état psychologique* ? Si oui, ce serait alors une expérience humaine fondamentale puisque cette gravité constituerait une espèce de lien ou fraternité sous-jacente, malgré sa quasi invisibilité dans la vie courante. Une remarque est nécessaire : la détresse éprouvée lors d'un deuil ne doit pas être confondue avec ce que je nomme la gravité. Car si une grande détresse – par la sensibilité spécifique qu'elle permet de développer – donne un accès plus direct et plus évident à la gravité, y compris à la sienne propre, *elle n'est pas de même nature*. Je le rappelle : ce que j'entends par gravité est de nature *ontologique* plutôt que psychologique. Une question surgit alors : puisque ce «quelque chose d'ontologique» semble si difficilement *nommable*, la photographie ne serait-elle pas le moyen privilégié pour tenter de *montrer* cet «au-delà intérieur», par l'affect et la sensation, plutôt que par l'explicitation au moyen des mots et des concepts ? Nous examinerons dans la section suivante en quoi le médium photographique est particulièrement performant par rapport à ce désir de monstration.

Le portrait, on l'a vu, est une opération complexe. La photographie ne l'a pas simplifié, et dans la multiplicité des possibles qui s'offrent à l'opérateur, il allait falloir trouver une ou des stratégies propres à briser l'enveloppe imperméable de conformité qui nous protège, mais aussi qui nous isole. C'est la condition *sine qua non* pour espérer un accès à la gravité. La question pourrait être : un être immensément cher a disparu, puis-je *m'approcher* de ceux qui restent ? Je mets du poids dans ce verbe «approcher», n'oublions pas qu'il est question ici de *survie*. Or, la photographie telle que je la pratiquais est un art de solitaire : solitude dans la conception, solitude à la prise de vue, solitude sur le terrain (lorsque je faisais du paysage), et plus radicalement encore, solitude durant les longues heures de laboratoire, singulièrement accrue par l'obscurité totale nécessaire pour développer les grands films en feuilles de mes paysages, feuille par feuille. Et enfin, solitude dans la lumière sépulcrale ambre foncé lors des opérations de tirage. Ceux qui ont pratiqué systématiquement ces opérations de laboratoire en connaissent bien les aspects spleenétiques. Je devais donc m'arracher à cette solitude liée à mon activité artistique, mais il me fallait trouver un mode. Une chose m'était certaine : la foule, la meute, la multiplicité sont des modes de relation qui me sont étrangers, plus angoissants que réconfortants. Seul le tête à tête m'a toujours intéressé et nourri. De même, lorsque je pratiquais la photo d'objet, j'évitais de photographier un groupe d'objets, m'arrangeant toujours pour créer un tête à tête avec chaque objet, pris dans son individualité. En somme, la notion même de portrait, telle que je l'ai déjà définie, m'a toujours habité, dans ma vie comme dans mon travail.

Le portrait réalise encore un autre désir : le désir de silence. Il offre la possibilité d'une communication qui peut être à la fois intense et silencieuse, se déroulant hors d'une activité discursive.

Enfin, dernier point lié au deuil. La mort étant précisément ce qui casse net la durée, il me fallait un projet sans fin, qui aille contre l'idée même d'une interruption. D'où le désir premier d'introduire la durée en tant qu'élément majeur de ce projet. Lorsque je commence un travail avec un référent, d'emblée je m'installe dans la durée, c'est-à-dire que je ne m'impose pas de limite dans le temps : *le temps n'est plus pris en compte*. J'ai souhaité que la durée devienne, dans mon projet, une espèce de banlieue

de l'éternité. J'opère en abolissant la notion de *délai*. Cette installation dans la durée, constitutive de ce projet, crée un confort mental et sensible, une espèce d'oasis dans une époque plutôt orientée vers le rendement, où l'art lui-même peut se trouver contaminé par des notions de rentabilité. Or, de plus, et comme un renforcement à cette volonté de s'installer dans la durée, il se trouve que ce projet n'est attendu par personne, qu'il n'a jamais fait l'objet d'une demande de la réception, qu'il n'est soumis à aucune contingence de conception ou de financement extérieure à moi-même.

### 5.1.2 En quoi ce projet répond-il à un désir du référent ?

«Un nouvel acteur émerge aux côtés du photographe : le référent, l'Autre. Au vol succède alors l'échange, le dialogue.» (Rouillé, 2005, p. 230). C'est ainsi que Rouillé oppose, judicieusement selon moi, Depardon à Cartier-Bresson, le premier incarnant la «photographie des temps faibles» (1993), *versus* «l'instant décisif» si cher à Cartier-Bresson, mais dont l'exclusive avait pour un temps masqué l'intérêt pour d'autres postures :

Après vingt ans d'une pratique intense du reportage, Depardon en ressent vivement les limites, les manques, [...]. Mais comment faire pour réapprendre à regarder ? D'abord, reconnaître au sujet – ses désirs, ses rêves, ses sensations, ses fragilités – une place majeure dans le processus photographique, afin de transformer la machine documentaire en une machine subjective d'expression. (Rouillé, 2005, p. 229).

On ne peut que se réjouir d'un tel réexamen du statut de référent. Un endroit est ainsi dégagé pour que puisse s'y couler son désir. Mais il faut relativiser le point de vue de Rouillé – souvent pris dans un mouvement polémique et un peu catégorisateur –, car non seulement Davidson, nous l'avons vu plus haut, mais aussi ses prédécesseurs, comme Curtis, Riis et Hine, pour ne citer qu'eux, avaient déjà ménagé cette place de choix au référent. Pour ce qui est de mon projet, et vu l'importance que j'accorde à mes référents – importance objective qui leur est due et qu'ils ont réellement dans tout acte photographique les concernant – je me dois d'examiner dans quelle mesure ce projet peut répondre à une attente, à un *désir* de ceux et celles qui y ont participé, et quels sont ces désirs.

Pour examiner cette question, je dispose d'un document de choix, à savoir les récits de pratique de mes référents. De quoi s'agit-il ? Lors du projet de l'été 2002, j'ai

demandé aux six référents de tenir un journal de bord. Dans le but de préciser et de densifier leur «conscience participante» à ce projet, mais aussi de nous permettre – à eux comme à moi – un accès intime à leur «dedans», c'est-à-dire aux sentiments, aux sensations et réflexions qui les habitent et parfois les agitent, avant, pendant et entre les séances de prises de vues. J'ai analysé ces textes, en classant les citations extraites en quatre champs : les peurs ; les plaisirs ; les malaises ; les interrogations. C'est une partie du champ «plaisirs» que nous allons interroger ici<sup>212</sup>. Avant de commencer l'examen des citations, il faut noter que le champ «plaisirs» arrive nettement en tête en tant que quantité de citations : 157, suivi d'assez loin par les malaises : 111 (pour un total général de 321 citations). Cette indication statistique indique avec évidence le plaisir et le désir de participer à un tel projet, et montre que le fait de pouvoir rester soi-même ou de se rejoindre soi-même, sans rien devoir dissimuler, c'est-à-dire soulagé de la nécessité sociale d'*émettre des signes* constitue une posture désirable, étant entendu que le contexte se doit d'être parfaitement sécuritaire. Une citation de Michel B. (première séance) en témoigne : «Les sessions étaient pour moi comme une plage sur laquelle s'arrêter pour reprendre contact avec la simple présence : pas de pose à prendre, pas de rôle à jouer, pas d'intention à mobiliser sinon que d'être là, disponible à la rencontre avec René sur son verre dépoli.» (MBr, p.1). Mais la notion de désir suppose une anticipation : on ne désire pas un plaisir que l'on éprouve dans le moment présent, auquel d'ailleurs on ne s'attendait peut-être pas. On désire peut-être l'éprouver à nouveau, le vérifier, en quelque sorte. Enfin, on peut désirer une chose que l'on a encore jamais vécue, mais que l'on imagine. Le dictionnaire des synonymes d'Antidote (CD, 2005) répertorie cinq champs couvrant la notion de désir : Convoitise, Penchant, Sensualité, Demande, Espoir, Impatience. Deux conviennent à notre examen : *Demande* et *Espoir*. Tout comme l'opérateur, le référent doit être animé lui aussi d'un «désir de trace». «Comment on s'habille quand on va se faire photographier l'âme<sup>213</sup> ? Je mets mes jeans et un pull noir. *Je suis dans la joie. Je*

---

<sup>212</sup> Comme il s'agit d'examiner plus précisément le désir, il convient de faire un tri parmi les dix-sept rubriques que j'ai créées à partir des cent trente-deux citations qui composent le champ «plaisirs».

<sup>213</sup> Il est nécessaire de préciser que l'expression «se faire photographier l'âme» est une interprétation de Marie-Josée. Si j'ai soigneusement évité de parler d'«âme» tout au long de cette recherche, j'ai pris la même précaution en

*suis enthousiaste. Mon âme... Il va photographier au-delà ; ce «quelque chose» dans le regard. Il restera une photo, une image sur du papier, une photo comme la trace d'une rencontre...» (MJP, 1, p. 1). «Je vais voir mon âme ! C'est un projet qui m'enthousiasme. Il faut faire le jeu, suivre les consignes. C'est une expérience vertigineuse. Je suis enthousiaste comme avant d'ouvrir un cadeau.» (MJP, 1, p. 2). «À la fois, j'appréhende ce que je vais voir, je suis dans l'inconnu et j'ai hâte, j'ai envie de cette «franchise» (le terme est-il exact ?). Je suis prête, moins inquiète que la semaine dernière. J'ai hâte de voir [l'image] qu'il a agrandie.» (MJP, 2, p. 2). «J'étais concentrée. Et j'avais vraiment envie de faire cette séance de portrait. J'ai hâte de voir ma gueule au temps arrêté.» (MHC, 1, p. 2).*

[...] j'ai accepté avec enthousiasme l'invitation de René de «poser» devant sa lentille par intérêt pour sa démarche artistique et les questions qu'il soulève, parce qu'il s'agissait d'un travail qui repose sur la rencontre plutôt que sur la «pose». J'arrivais donc bien disposé et rassuré, à la fois par la démarche proposée et, aussi, par la personnalité de René qui m'inspirait rigueur et accueil. À plusieurs points de vue, sa démarche me semblait recouper des préoccupations liées aux deux versants de ma pratique professionnelle : la présence et la relation d'intimité dans le travail d'acteur et dans la relation thérapeutique. (MBr, p.1)

Même si pour d'autres référents, le désir n'est ni aussi fort que celui de Marie-Josée, ni aussi précis que celui de Michel, il peut se trouver confirmé et même amplifié au fur et à mesure de l'avancement des séances, me donnant la preuve que nous travaillons vraiment ensemble, sur un même projet. Beaucoup de référents de sessions précédentes m'avaient fait part verbalement, parfois après avoir terminé complètement leur session, à quel point leur participation à ce projet avait été importante pour eux et la profonde satisfaction qu'ils en avaient retirée. D'où parfois leur désir de refaire une nouvelle session, une ou plusieurs années après. La sensation de bien-être ressentie par beaucoup de référents pourrait être attribuée à *l'extrême attention qui leur est portée* lors d'une séance de prise de vue. «Une cure de beauté», disait verbalement Marie L. en parlant de ses séances de pose (1994). Car il ne faut pas oublier que

---

conversant avec mes référents, afin de ne pas bloquer la recherche dans un concept par nature flou et éminemment sujet à interprétation.

lorsque le référent contemple son portrait, l'existence même de cette image suppose *qu'il a été longuement contemplé lui-même par l'opérateur du portrait* ; ce qui constitue une *valorisation* dont on parle peu. Pourtant, j'ai été à même de constater son importance.

De quelle nature est cette attention, quelle sont ses caractéristiques et ses qualités, et pourquoi, même si la demande initiale provenait de moi, un grand nombre de référents ont *désiré* poursuivre l'expérience, et j'ajoute : *malgré les problèmes, les difficultés et la fatigue* que comportent un tel projet ? Il y a là plusieurs facteurs en jeu, nous allons en examiner trois.

Il se trouve que mon attention est d'abord et fondamentalement *désintéressée*, se situant radicalement hors de tout intérêt commercial, puisque par une inversion peu ordinaire, plus je travaille, plus je me coûte cher. Ce fait étrange constitue en soi une *rupture* de taille avec la vie ordinaire, et il influe vraisemblablement sur les rapports que j'établis avec mes référents. Dans ce sens que cet aspect résolument non commercial pourrait constituer – en partie, tout au moins – une espèce de laissez-passer pour accéder aux régions qui m'intéressent. Un autre aspect du *désintéressement* réside dans le fait que, malgré une grande intimité avec le référent, et un regard privilégié sur son être intérieur, je ne veux en aucune manière intervenir dans sa vie. Si je précise ce point, c'est que certains participants, dans des sessions antérieures, ont fait le rapprochement avec le monde médical<sup>214</sup> : quelqu'un a pris la peine et le temps de se pencher sur vous, de vous écouter parler, de vous regarder avec une extrême attention. Cette atmosphère de respect et d'écoute peut avoir quelques lointaines ressemblances avec une écoute thérapeutique. Or, s'il est vrai que cette petite rupture avec le flux de la vie quotidienne peut être bénéfique pour reconstituer un îlot de sécurité, ma scrutation à moi n'est pas de nature médicale. C'est-à-dire qu'elle n'a pas pour but de déceler la maladie, ni d'instaurer un processus de guérison : pas de diagnostic, pas de traitement, mais seulement la fabrication de quelques images, et en

---

<sup>214</sup> Nous verrons ce point dans la section suivante 5.1.2.1 *Les échecs du côté des référents*, puis, plus loin, dans 5.3 *Les poétiques du projet, une gestion tripartite de la trace*.

plus, de quelques images qui espèrent montrer les antipodes de l'individualité du référent.

Deuxièmement, mon attention est de nature bienveillante, non possessive. Elle a pour but ultime de vérifier une hypothèse déjà formulée plus haut, et que je rappelle ici : «L'Autre contiendrait-il vraiment cette *gravité* dont j'avais découvert la présence lors des longues séances de pose dans mon atelier de sculpteur ? Si oui, si elle constitue vraiment une constante en chacun de nous, ce serait alors une expérience humaine fondamentale puisque cette gravité, par sa similarité, constituerait une espèce de lien, de *fraternité sous-jacente*.» Ce qui revient à dire que l'Autre, dans cette perspective et dans la mesure où il saisit la qualité de cet enjeu, peut devenir partie prenante de cette quête, et en éprouver fortement – comme moi – le *désir*. Ce qui me permettra d'affirmer que nous travaillons de concert. Il se pourrait aussi que ce désir contribue à surmonter les peurs et les malaises inhérents à un tel projet.

Dernier point. Le désir du référent ne peut pas être ici celui de participer à un projet-vedette, ou un projet dont l'instigateur-opérateur serait une star, ou tout au moins quelqu'un de très connu, que l'on aurait ainsi l'occasion de côtoyer de tout près, dans l'intimité de son travail. Et pourquoi pas, d'espérer pour soi-même, par son statut de référent, une part de la notoriété<sup>215</sup>. Ce fait ne doit pas être mésestimé, car d'emblée, il met le référent dans une position de *désintéressement*, symétrique à celui de l'opérateur que je suis : le référent ne peut rien espérer d'autre que l'actualisation de son pur désir de participer au projet, sans aucun autre but extrinsèque. Ce qui revient à dire qu'un tel projet *ne pourrait pas être de même nature* s'il était opéré par un photographe renommé. Mon statut de photographe confidentiel devient ici un privilège, et une condition *sine qua non* de la réalisation de ce projet, tel qu'il est, avec ses paramètres spécifiques.

---

<sup>215</sup> L'inverse est très fréquent en photographie. C'est ce que l'on pourrait appeler l'espérance d'une «transfusion de notoriété» : un jeune photographe peu connu opérant de préférence avec des référents-stars.

### 5.1.2.1 Les échecs du côté des référents

De même que l'on peut se tromper de porte, on peut se tromper de désir. C'est arrivé de façon différente à quatre personnes intéressées par mon projet, sur cinquante et un référents au total. Le premier mécompte est survenu à un homme de mon âge, qui s'était pris d'amitié pour moi et pour mon projet, lui trouvant des similarités – dans les procédures – avec son travail de soignant. Il y en a, effectivement, mais la suite devait nous montrer que ce n'étaient pas toutes les similarités auxquelles il avait pensé de prime abord. Il m'a proposé un échange : je viens m'allonger sur sa table de thérapeute et lui vient poser dans mon atelier. Cet échange fut un échec, dans ce sens que chacun s'est trompé sur les procédures et les buts effectifs de l'autre. Je ne m'attendais pas à des séances orientées vers la psychologie, j'avais cru en une approche résolument corporelle. Je n'étais pas prêt à commencer un traitement de nature psychique. Et lui ne s'attendait pas à ce que le chemin vers une apparition de la gravité lui soit si pénible. Cette démarche allait même à l'encontre de sa recherche à lui, qui est la recherche d'une diminution de la peur du patient, donc corrélativement, de la sienne propre. Et moi, je voulais *observer* sa gravité sans fard. Au bout de quelques séances, tout en examinant les planches contacts de la séance précédente, lorsqu'il s'est rendu compte concrètement qu'il fallait éviter de sourire, même très légèrement, il s'est carrément révolté. Nous avons alors cessé notre échange.

Si je cite cet échec, c'est qu'il montre bien *la différence de nature* entre une recherche thérapeutique et une recherche artistique : alors qu'une recherche thérapeutique vise à l'amélioration de l'état de l'Autre, une recherche artistique telle que la mienne, dans ce projet, est une «heuristique visuelle», non de nature psychologique, mais de nature *ontologique*. Il n'entre là *aucune intention de modifier l'Autre* tel qu'il se trouve ici et maintenant, c'est dire que je ne poursuis aucun but thérapeutique. D'où, je le répète, le plaisir de la majorité de mes référents, qui bénéficient en somme d'une attention aussi intense que celle que pourrait leur porter un thérapeute, mais *gratuitement*, dans tous les sens du terme : «Il ne veut *que regarder*, sans autre but que nous fassions *tous les deux* une image de mon visage. Je vais tenter de lui donner accès à ma couche de gravité, mais je sais qu'il ne va pas tenter de modifier quoi que ce soit de ma personne.»

Les autres personnes à qui j'avais proposé cette expérience ont refusé, non seulement parce qu'elles n'éprouvaient pas de *désir de trace*, mais parce qu'au contraire, elles souffraient d'une *crainte de trace*. Comme cet ami médecin dont le visage et l'être m'intéressaient, que j'avais sollicité en vain à plusieurs reprises et qui, finalement, m'a proposé une action de remplacement, sous la forme d'un entretien. Vu son intérêt, je le livre ici *in extenso* :

#### 5.1.2.2 Élaboration sur le refus de se faire photographier

Transcription de l'entretien avec Anselme<sup>216</sup> du samedi 12 juillet 2003 (1h. 30 environ).  
Version revue par Anselme et corrigée selon ses indications.

Genèse du malaise. Pour Anselme se faire photographier a toujours été un problème, se voir dans un miroir aussi. C'est un empêchement en cohérence avec les autres éléments de sa vie psychique. Anselme pense qu'à certains moments, il a souffert de dysmorphophobie<sup>217</sup>. Il est très gêné, dérangé (honteux ?) par le physique de sa mère (peau extra-pâle, taches de rousseur abondantes). Sa mère est d'ailleurs elle-même fortement perturbée par cette caractéristique corporelle, puisqu'elle consulte abondamment et tente toute sorte de traitements. Par contre, il est amoureux de son père, bel homme (Anselme parle d'un «Oedipe inversé»). Sa mère lui laisse des cheveux bouclés jusque vers l'âge de cinq ans. Il y a aussi le problème des caleçons et des culottes tricotées, qui provoquent les moqueries de ses copains.

*La première photo* chez le photographe est une catastrophe : Anselme se trouve moche avec ses manches bouffantes et ses cheveux bouclés, et trop grassouillet. Mais le comble est ses *joues roses* de bébé (très visibles sur ces premières photos). Ses joues roses, héritées de la partie féminine de la famille, seront vécues comme une infirmité jusqu'aux environs de la quarantaine. La gêne de se montrer en public avec cette particularité corporelle (c'est une « particularité » du point de vue d'Anselme) et la

---

<sup>216</sup> Anselme est un nom d'emprunt.

<sup>217</sup> *Dysmorphophobie* : crainte d'une transformation des formes corporelles, perception de soi pathologique. Phobie de l'aspect disgracieux d'une partie de son corps (*Antidote*, 2005).

souffrance qui en résulte se mêle à un autre facteur : sa maigreur. Joues rouges et maigreur deviennent une problématique fondamentale de son adolescence. À tel point que cheminant dans les rues de Genève, (il y arrive à l'âge de 18 ans), et se voyant en reflet dans les vitrines, il juge sa silhouette tellement inacceptable qu'il rentre aussitôt chez lui : «On ne sort pas comme ça» (ou : «On ne peut pas imposer ça aux autres»). Une fois chez lui, l'examen haineux (honteux ?) continue dans son propre miroir.

À Genève, Anselme commence ses études de médecine. Mais le sentiment négatif de son apparence le travaille jusque dans les cours, l'empêchant de se concentrer normalement. Il souffre aussi de rougissements et de difficultés avec les filles. «Rouge» devient un mot honni. «Raffiné» aussi ; c'est le qualificatif que certaines parentes lui attribuent et qu'il exécère. Sur le conseil de sa mère, il commence une psychanalyse.

La guérison. L'élaboration et le travail intérieur menés pendant cinq ans lui ont permis de prendre du recul, de ramener ce phénomène à sa dimension ordinaire, acceptable. Parallèlement à son analyse, il fait (seul) un véritable travail de déconditionnement. Il décide notamment de supprimer le miroir. Lorsque le miroir est tout de même indispensable pour les différents soins de la vie quotidienne, Anselme se masque le visage avec une serviette, comme une femme arabe. Il supprime toute lumière vive, trop descriptive, ne se sent bien que dans la pénombre. La rougeur s'estompe, il reprend confiance, notamment dans son pouvoir de séduction.

Un autre problème surgit : celui du vieillissement. Les rides, l'aspect clairsemé des cheveux sont autant de nouvelles atteintes à son image physique. Lorsque Anselme voit mes portraits, il est épouvanté par leur aspect descriptif impitoyable, et n'aimerait pas retrouver son propre visage dans une telle image. Ce n'est pas la première fois que je suis placé en face d'une telle réaction. Je la comprends, mais je me risque néanmoins à formuler une hypothèse.

Voyons maintenant mon hypothèse. Tout en écoutant Anselme me raconter ses inquiétudes et sa souffrance à propos de son apparence, je regardais son visage. Et je

me disais qu'un portrait fait maintenant (ou dans quelques années), pourrait opérer une véritable *réhabilitation* du sentiment qu'il éprouve à propos de son visage, et même plus : *lui en montrer les beautés*<sup>218</sup>, malgré les quelques marques d'un vieillissement, qui selon moi, n'en altèrent en rien l'essentiel. Car lorsqu'un visage vieillit bien, les rides peuvent constituer plutôt un *renforcement* qu'une *rupture* des formes<sup>219</sup>. Anselme me faisait remarquer son désarroi à propos d'une série de vues de style snapshot : sur une image, il se trouvait parfaitement bien et sur la suivante, épouvantable. Cette remarque m'intéresse. Car il faut bien voir que le dispositif snapshot – en admettant qu'on puisse parler là de «dispositif» puisqu'il s'agit plutôt d'un système aléatoire – *ne respecte pas l'intégrité*<sup>220</sup> de la personne (le phénomène dit des «yeux rouges» en sont un exemple). Je postule que lorsque tout est mis en œuvre pour effectuer un travail plastique compétent, cohérent, respectueux, dépouillé de toute intentionnalité extérieure à la contemplation d'un visage tel que son possesseur le présente, on devrait aboutir à cet «essentiel d'un visage». C'est-à-dire à une image *décapée* (un visage dont l'«enrobage social» a été démonté, ou déconstruit), qui peut être pénible à contempler dans un premier temps, mais qui, par ses qualités de lisibilité, permet d'accéder à des étages de beauté invisibles dans l'observation directe, *même pour son possesseur* – par exemple dans le miroir – et dans la vie courante.

Nous allons maintenant passer à l'objectif du projet, et à sa raison d'être : la recherche d'un impondérable dévoilement de la gravité.

---

<sup>218</sup> Anselme me fait remarquer qu'il voit dans son visage des aspects plutôt situés dans le registre du *joli*, du *mignon*, ce qui l'exaspère. Sans vouloir entrer ici dans ce débat, je voudrais seulement indiquer que ce que je nomme les «beautés» se situent pour moi dans le registre du beau, au sens néoplatonicien.

<sup>219</sup> Je suis conscient que si ce phénomène de renforcement fonctionne bien pour Anselme, ce n'est pas le cas pour tout le monde. Certains visages peuvent se délabrer. Je veux simplement dire que – de mon point de vue – vieillesse est loin d'être synonyme de laideur.

<sup>220</sup> *Intégrité* : État d'une chose intacte, entière, qui n'a pas été altérée. *L'intégrité d'une œuvre d'art. L'intégrité du territoire. Intégrité territoriale.* (Antidote, 2005)

## 5.2 Objectif du projet : la gravité, recherche d'un impondérable

Nous avons déjà rencontré la gravité à quatre reprises : d'abord, lors de sa découverte – fortuite – dans mon activité de sculpteur, puis lors de l'examen de deux œuvres majeures en relation avec mon projet : les portraits peints de Giacometti et les portraits photographiques de Bruce Davidson, dans *New York, East 100th Street*. Pour ces deux artistes, pas plus que dans mon activité de sculpteur, la gravité n'a fait l'objet d'une recherche explicite. Elle apparaît comme un donné, comme une émergence au sein d'un processus opératoire bien défini, dont le fondement est l'installation dans la durée. Puis, dans le registre d'une recherche volontaire cette fois, nous avons survolé cette notion dans la section précédente, lorsqu'il a été question du *désir de l'opérateur*, en nous posant la question du pourquoi de cette recherche. Il s'agira maintenant d'examiner comment, par quelles stratégies, j'ai tenté de faire affleurer cet état de l'être afin de pouvoir le montrer en photographie. Mais avant d'entrer en matière, je propose un retour comparatif entre les diverses apparitions de la gravité, d'une part, et d'autre part, le désir de la montrer dans un projet de portrait photographique.

### 5.2.1 La gravité dans l'œuvre de Davidson *versus* la gravité recherchée dans mon projet

Chez Davidson, la «pression de la trace» autant que la «volonté d'inscription» – liés à la violence constitutive du face à face avec la chambre optique – semble être réduite au minimum, pourquoi ? C'est qu'il s'agissait bien pour le référent – là aussi et comme en sculpture – d'une espèce de vacance engendrée par la chaîne des concepts opératoires issue de l'installation dans la durée, mais qualifiée en plus, du côté de l'opérateur, par plusieurs facteurs : le dispositif mis en place (travail lent et respectueux) ainsi que par les qualités de sa personne (charisme, engagement profond et de longue durée). Du côté des référents, il s'est produit une «multiplication»<sup>221</sup> d'avec les propositions de l'opérateur, due à leur état intrinsèque : la tristesse semblait ici

---

<sup>221</sup> L'idée de *multiplication* (qui donne la sensation d'intriquement) me semble plus proche du phénomène que je veux décrire, que l'idée d'*addition* (qui donne plutôt une sensation d'empilement ou de collage).

dépassée, l'état de gravité qui les habitait n'était plus un sentiment passager, il constituait un fond permanent, qu'ils n'avaient plus ni l'envie, ni la force de cacher. On pourrait dire qu'un fond de souffrance chronique se mêlait à l'état ontologique de la gravité.

Ensuite, le projet de Davidson offrait plus de liberté aux référents que le mien. Il est plus vaste en tant que champ : «J'ai tout photographié, les toits, etc. ...». Ce qui revient à dire que la pression, la focalisation sur un seul élément – comme la recherche de la gravité – n'existait pas dans son projet. Autres éléments de différence : ses référents choisissaient eux-mêmes tant la manière dont ils désiraient poser, que les vêtements utilisés, et encore l'emplacement dans lesquels ils désiraient être photographiés. Enfin, dernier point : c'est Davidson qui est l'invité (le photographe), les référents posent chez eux, dans leur univers familier, celui de tous les jours. Alors que dans mon projet, ils posent dans mon atelier, donc de prime abord dans une insécurité de base (que je transforme au fil des séances en espace sécuritaire, mais qui ne l'est pas d'emblée, ni pour tous les référents). Néanmoins, on remarquera que Davidson ne semble pas être l'étranger fraîchement arrivé, il est plutôt regardé comme on regarde un partenaire : la personne référente se trouve dans un état, fait de confiance et de sécurité, qui lui permet de plonger en elle-même ; nous sommes bien là en présence d'un travail *fait à deux*. Cette posture permise au référent, découlant de la posture adoptée par le photographe, me paraît décelable dans le portrait ci-dessous :

*(voir image page suivante)*



Image 5.1 Bruce Davidson, *New York, East 100th Street*, 1966-1968.

### 5.2.2 La gravité au cœur même de mon projet

Nous allons maintenant aborder la gravité dans la perspective de son emplacement au cœur même du projet. Ce projet est tendu vers un unique but : tenter de montrer, non seulement *par* la photographie, mais *en* photographie, ce quelque chose que j'ai tenté de caractériser à travers quelques-unes de ses apparitions et que j'ai nommé la gravité. Nous avons déjà vérifié les différents sens du mot par quelques définitions et approches historiques<sup>222</sup>. Je voudrais maintenant examiner cette notion avec des éléments plus personnels, tout en évitant de la figer dans un concept trop réducteur, comme «âme» par exemple. Je pourrais craindre alors que ma quête soit endommagée dans son être même – qui n'est pas de nature conceptuelle, mais sensible – si je m'assignais un but limité à un concept, en l'occurrence, un concept à forte connotation religieuse. Je tiens aussi à laisser mon récepteur dans un champ de perception large,

---

<sup>222</sup> Voir le début du chapitre IV *Genèse du projet*.

de type «grand-angle», qui le laisse libre d'exercer sa sensibilité propre face aux images que je lui propose. Il fallait donc trouver un mot relativement neutre, sans coloration spécifique : ni philosophique, ni religieuse, ni psychanalytique. Cette direction étant donnée, je peux confirmer que «gravité» est bien le mot qui m'a paru le plus proche de ma recherche, tout en permettant autour de lui une libre circulation d'idées et de sentiments.

#### 5.2.2.1 Un plasticien peut-il présenter par l'écriture cet état de l'être ?

Je rappelle brièvement les quelques définitions autour desquelles s'organisent les différents sens de «gravité». À propos de «grever», il est dit que «la famille s'organise autour des deux sens de "pesanteur" et de "sérieux"». La «pesanteur», métaphoriquement, résidait effectivement dans les regards graves que j'ai pu observer. Mais «pesanteur» a aussi un sens littéral, physique, qui indique notre lien obligé avec la matière, par l'effort musculaire constant qu'il faut engager pour se tenir debout, avec la chute toujours possible au moindre accident, relâchement ou faiblesse. Tout ça est déjà très «sérieux». Mais ce qui l'est plus encore, c'est le terme de la vie humaine : au don de la vie succède la séquestration de ce don. Arrivé à un certain point, qu'on le veuille ou non, il faut songer au départ. Pour celles et ceux qui restent en vie, et qui se sont trouvés, par exemple, à côté du cadavre de la personne aimée, la question que je me pose, en tant qu'«artiste regardeur», pourrait se formuler ainsi : *comment cette finalité obligée pourrait-elle rester cachée dans le regard d'un humain, quel qu'il soit, pour autant que ce regard soit capable de supporter une véritable mise à nu ?* (ou : de se dépouiller, dans une véritable mise à nu ? Car le regard, lui aussi, peut porter un masque)

Il n'est pas nécessaire, selon moi, d'avoir personnellement vécu ce type de drame pour être dépositaire de la gravité dont je parle. Car le drame dont il est question ici est celui-là même de la vie, inscrit au plus profond de l'être, quels que soient son parcours et sa condition. Il ne me serait d'ailleurs jamais venu à l'esprit de choisir mes référents parmi des personnes en deuil, car une détresse vive pourrait aussi faire écran (c'est le même écran que celui présenté par un sourire) et aller ainsi à l'encontre de ce que je me propose de montrer. Le chagrin n'est que la partie visible – et passagère – de

l'iceberg, mais c'est le noyau de l'iceberg qui m'intéresse, celui qui existe dans le tréfonds de soi, en permanence, chez chacun, *même dans la joie*.

Pour achever de caractériser la gravité, il manque justement – et paradoxalement – un élément majeur : la joie, cette jubilation du vivant qui en constitue l'élan vital, son appétit pour les choses de la vie, l'amour des autres, l'amour de l'art, l'amour tout court. Car cette partie vitale entre en concurrence, pourrait-on dire, avec le versant « pesanteur » et « sérieux » (les « affections tristes » de Spinoza). Et la question, déjà formulée plus haut, peut resurgir sous une forme un peu différente : comment se fait-il que ce qui m'est donné me soit ôté, quelle est cette instance pourvue d'une si incompréhensible cruauté, qu'elle soit capable de nous séquestrer ce don ? C'est de cette question – formulée ou non – que me semble issue la gravité que j'observe, qui m'apparaît comme la résultante d'une constante tension entre ces deux polarités : le don et la séquestration du don. Voilà pour l'explicitation sommaire de base, telle que je peux la formuler *en tant que plasticien*. Ce qui me ramène à la problématique propre à ce programme de doctorat, dont j'ai parlé dans l'Introduction, et dans laquelle on tente de faire coexister une pratique avec sa théorisation.

### 5.2.3 L'apport des auteurs à la notion de gravité

#### 5.2.3.1 L'apport de Genet, une relation entre solitude et gravité

La gravité qui gît dans notre tréfonds pourrait bien être faite *aussi* de solitude, de notre solitude face à la polarité que je mentionnais plus haut<sup>223</sup>. Genet monologue en pensant aux sculptures de Giacometti : « Je dis ce que j'éprouve : cette parenté manifestée par ses figures me semble être ce point précieux où l'être humain serait ramené à ce qu'il y a de plus irréductible : *sa solitude d'être exactement équivalent à tout autre.* » (Genet, 1963, p. 15-16, c'est moi qui souligne). Plus loin, une très belle page :

Cette région secrète, cette solitude où les êtres – les choses également – se réfugient, c'est elle qui donne tant de beauté à la rue, par exemple : je suis dans

---

<sup>223</sup> Le don de la vie et la séquestration de ce don.

l'autobus, assis, je n'ai qu'à regarder dehors. La rue descend que l'autobus dévale. Je vais assez vite pour n'avoir pas la possibilité de m'attarder sur un visage ou un geste, ma vitesse exige de mon regard une vitesse correspondante, eh bien, pas un visage, pas un corps, pas une attitude qui soit apprêtés *pour moi* : ils sont nus. J'enregistre : un homme très grand, très maigre, voûté, la poitrine creuse, lunettes et long nez ; une grosse ménagère qui marche lentement, lourdement, tristement ; un vieillard qui n'est pas un beau vieillard, un arbre qui est seul, à côté d'un arbre qui est seul, à côté d'un autre... ; un employé, un autre, une multitude d'employés, toute une ville peuplée d'employés courbés, tout entier rassemblés dans ce détail d'eux-mêmes que mon regard enregistre : un pli de la bouche, une lassitude des épaules... chacune de leurs attitudes, à cause peut-être de cette vitesse de mon œil et du véhicule, est griffonnée si vite, si vite saisie dans son arabesque que chaque être m'est révélé dans ce qu'il a de plus neuf, de plus irremplaçable – *et c'est toujours une blessure – grâce à la solitude où les place cette blessure dont ils ont à peine connaissance et où pourtant tout leur être afflue* (c'est moi qui souligne). Je traverse ainsi une ville crayonnée par Rembrandt, où chacun et chaque chose sont saisis dans leur vérité [...]. (Op. cit. p. 17-18)

Plus loin encore, à la suite d'une rencontre et d'un court dialogue avec un clochard, dans un café, il dit, à propos de Giacometti (qui avait assisté à la scène) : «Je sais qu'il sait comme moi que ce misérable conserve, entretient – avec rages et fureurs – *ce point qui le fait identique à tous* et plus précieux que le reste du monde : ce qui subsiste quand il s'est reculé en lui-même, aussi loin que possible, comme lorsque la mer se retire et abandonne le rivage.» (Op. cit. p. 41-42).

### 5.2.3.2 Lévinas

Il semble difficile de ne pas mentionner Lévinas lorsqu'il est question du visage, surtout dans un registre grave. Il faudrait se donner le temps de déchiffrer avec soin sa pensée concernant le visage de l'Autre, avec toutes les implications éthiques qu'il indique. Pourtant, je vois deux difficultés, en plus de l'accès relativement difficile à ses écrits. D'abord – et le plus important – le fait que le visage, pour Lévinas, n'est pas le visage plastique qui s'offre au photographe :

Ph. N. – Dans *Totalité et Infini*, vous parlez longuement du visage. C'est là un de vos thèmes fréquents. En quoi consiste et à quoi sert cette phénoménologie du visage, c'est-à-dire cette analyse de ce qui se passe quand je regarde autrui face à face ?

E. L. – Je ne sais si l'on peut parler de «phénoménologie» du visage, puisque la phénoménologie décrit ce qui apparaît. De même, je me demande si l'on peut parler d'un regard tourné vers le visage, car le regard est connaissance,

perception. Je pense plutôt que l'accès au visage est d'emblée éthique. C'est lorsque vous voyez un nez, des yeux, un front, un menton, et que vous pouvez les décrire, que vous vous tournez vers autrui comme vers un objet. La meilleure manière de rencontrer autrui, c'est de ne pas même remarquer la couleur de ses yeux ! Quand on observe la couleur des yeux, on n'est pas en relation sociale avec autrui. La relation avec le visage peut certes être dominée par la perception, mais ce qui est spécifiquement visage, c'est ce qui ne s'y réduit pas. (Lévinas, 1982, p. 79)

Néanmoins, le commentaire de Saint-Cheron à propos de «l'épiphanie du visage» est plus ambigu, puisque dans la deuxième partie de la citation, on s'approche de ma notion de gravité :

Avec «l'épiphanie du visage», il ne s'agit plus de visage sous sa forme plastique selon les critères de beau ou de laid, de jeune ou de vieux, mais du visage au-delà de son apparence trompeuse et éphémère par essence, dans sa dimension unique de Face humaine. La Face humaine est avant tout évocation, rappel de la souffrance et de la mort. Le visage humain porte en lui la trace et le reflet de l'humanité autant que le rappel inexorable de la faiblesse et du malheur. (Saint-Cheron, 2006, p. 65)

Deuxième point. Ma conception du portrait photographique est basée sur une idée de symétrie, qui rejoint l'idée et *la sensation d'équilibre*. Cette constante recherche d'équilibre qui sous-tend tout le processus photographique<sup>224</sup>, je me plais à la recréer dans mon rapport avec le référent. Dans mon projet, ma préoccupation a toujours été de considérer l'autre dans une relation de plain-pied, sans qu'aucun des deux n'ait en aucune façon une prééminence sur l'autre, dans la phase de prise de vue. L'image de la balançoire à bascule pourrait bien décrire cela : si l'un des deux quitte la balançoire sans prévenir, l'autre, privé de son contrepoids, retombe brutalement sur le sol<sup>225</sup>. J'ai déjà décrit à l'aide d'un schéma<sup>226</sup> cette «poussée» égale de part et d'autre du dépoli,

---

<sup>224</sup> La notion d'équilibre est incontournable en esthétique photographique, donc en technique photographique : à la prise de vue, dans le dosage de l'énergie lumineuse (l'exposition) ; lors du développement du film, dans le dosage de l'énergie chimique, cinétique et calorique (composition du révélateur / fréquence de l'agitation / durée du développement / température du révélateur) ; dans l'opération du tirage, la recherche porte sur l'équilibrage délicat d'une balance à quadruple plateaux (ou d'un rapport en croix) : une balance de densité générale (ni trop sombre / ni trop clair) ; une balance de contraste (des rapports entre les tons ni trop durs / ni trop doux) ; en photographie couleur, la recherche de l'équilibre chromatique (abolition de dominantes).

<sup>225</sup> L'idée de la balançoire à bascule comme métaphore de la relation symétrique est due à François Dufour, haptonomiste.

<sup>226</sup> Voir le schéma : *La rencontre dans la chambre obscure*.

impossible à réaliser avec une star (cuirassée, qui impose son image au photographe) ou avec un blessé ou un affamé en mauvaise posture, qui voudrait être secouru plutôt que photographié. Et inversement, avec un photographe-star qui dicte ce que doit être son référent. Or, il me semble que la perception de l'Autre telle que la conçoit Lévinas est très différente de celle que j'ai instaurée dans mon projet. Avec notamment sa notion d'*asymétrie éthique* : l'autre et moi-même ne pouvons être inscrits dans un système homogène, «ce que je me permets d'exiger de moi-même ne se compare pas à ce que je suis en droit d'exiger d'Autrui.» (Lévinas, 1982, p. 24). Je donne pourtant un extrait de sa *Préface à l'édition allemande, janvier 1987*, qui pourrait avoisiner ma notion de gravité :

[...] voici la nudité humaine, plus extérieure que le dehors du monde – des paysages, des choses et des institutions –, la nudité qui crie son étrangeté au monde, sa solitude, la mort dissimulée dans son être – elle crie, dans l'apparaître, la honte de sa misère cachée, *elle crie la mort dans l'âme* ; la nudité humaine m'interpelle – elle interpelle le moi que je suis – elle m'interpelle de sa faiblesse, sans protection et sans défense de nudité ; mais elle m'interpelle aussi d'étrange autorité, impérative et désarmée, parole de Dieu et verbe dans le visage humain. Visage, déjà langage avant les mots, langage original du visage humain dépouillé de la contenance qu'il se donne – ou qu'il supporte – sous les noms propres, les titres et les genres du monde. (Lévinas, 1990, p. II et III)

En conclusion, l'objet de la recherche étant maintenant délimité, il importe de voir comment, de quelle manière, la gravité va pouvoir être appréhendée en photographie, et quelles stratégies opératoires vont pouvoir être mises en œuvre pour tenter de faire affleurer délibérément la gravité dans un dispositif de portrait photographique.

### 5.3 Les poïétiques du projet, une gestion tripartite de la trace

#### 5.3.1 La poïétique de l'opérateur

##### 5.3.1.1 Les choix *a priori* de l'opérateur

Je me propose de passer en revue, dans cette section, les problèmes de conception qui précèdent la prise de vue. Je considère que la trace directe déposée sur le film et émanant du référent constitue une grande part de l'action impliquée dans ma recherche. L'autre part est dévolue à mes qualités de présence et d'attention dans la

phase de prise de vue, mais aussi à mes choix *a priori* d'opérateur, choix qui peuvent modifier considérablement la trace brute offerte par le référent. À ce titre, ils peuvent se rattacher à l'idée d'*action de l'opérateur*, c'est-à-dire à chaque choix qui suppose – dans toute la chaîne de fabrication d'une image photographique – l'intervention active de l'opérateur photographe.

### *Le choix des référents*

Sans que je l'aie toujours formulé de cette manière, mon choix a toujours porté, pour autant qu'il m'était possible de le faire, sur des personnes acceptant de se dépouiller du vêtement social, de se dépouiller d'une façon générale de toute conformité, et de plus, se sentant animé tout autant que moi d'un «désir de trace».

Je vivais encore en Suisse lors de la session inaugurale du projet (Montréal, été 1994). Grâce au réseau d'une amie ayant vécu à Montréal – j'ai pu prendre des contacts épistolaires depuis la Suisse avec quelques personnes susceptibles d'être intéressées par un tel projet. Je ne connaissais donc pas mes futurs référents. Une fois installés dans mon atelier provisoire, les quelques premiers participants m'ont suggéré de prendre contact avec d'autres personnes, si bien que par un jeu de bouche à oreille, à la fin de l'été j'avais photographié vingt-sept personnes, à raison de trois séances en moyenne par personne. J'écrivais dans le texte de présentation de ce premier projet :

Le fait de n'avoir jamais vu mes modèles avant la première séance de pose me mettait dans une situation très semblable à eux, rétablissant une espèce de symétrie dans le risque, la gêne, etc. Ma porte d'entrée était vitrée, et sans rideau. Si bien que mon futur référent m'apparaissait pour la première fois déjà encadré. Et lui (elle), de son côté, devait me voir surgir de la pénombre du couloir avec aussi une certaine surprise, voire éventuellement une certaine crainte. (Funk, 1995, p. 3)

Peut-on ici parler véritablement d'un choix ? De toute évidence, non, et ce fut peut-être la faille de ce premier projet, mais il fallait enclencher un processus, et de ce point de vue, ce fut une grande réussite. Pour la seconde session (1996), habitant alors Montréal, j'ai pu faire mes demandes en fonction des visages que je découvrais ici.

Cette connaissance préalable a multiplié les vues intéressantes, tout en diminuant le nombre de participants et le nombre de vues<sup>227</sup>. Puis, au fur et à mesure des sessions, j'ai resserré l'information concernant le projet, afin de décourager d'emblée les personnes qui craindraient le dévoilement que je recherche. Je dois ici faire part d'une crainte personnelle, qui m'a toujours habité, concernant les indications à fournir aux référents, à savoir la crainte de conditionner la personne se préparant à m'offrir l'image de son visage. J'ai pourtant décidé, rendu à un certain point du projet, de donner plus d'indications à mes référents, me rendant compte que de ne pas expliciter suffisamment mes intentions risquait d'amener un nombre de vues qui se serait vite avéré ingérable. Je me suis donc permis de donner plus de consignes, parfois très directes<sup>228</sup>, surtout lors de l'avant-dernière session, celle de 2002, faite avec mes collègues du doctorat.

#### *Le choix d'un dispositif*

Avant de parler du choix d'un dispositif, il est nécessaire de définir d'abord les critères généraux découlant de la recherche elle-même, que je pourrais formuler ainsi : *J'entends par «portrait» les prises de vues d'un même visage, exécutées en atelier, au cours de séances répétées. Le dispositif, au sens large, est conçu à partir d'une double exigence : d'abord, créer les conditions d'apparition de la gravité telle que je l'avais découverte dans mon atelier de sculpteur, c'est-à-dire offrir à mon référent des conditions telles que rien d'extérieur à l'essence même de ce qui fonde sa personne ne vienne la dissimuler ou l'altérer. Deuxièmement, effectuer cette recherche dans des conditions et des normes qui respectent ma sensorialité de photographe et par là même, mon esthétique de la photographie, dans le but de contribuer à l'obtention d'une densification plastique de la gravité. Il s'agit de faire passer la gravité d'un impondérable apparemment fugitif à une réalité plastique inscrite dans la durée.*

---

<sup>227</sup> Voir dans les Annexes le tableau récapitulatif *Intendance du projet*.

<sup>228</sup> Voir notamment le récit de pratique de Marie-Josée.

Il devra donc exister un rapport entre le dépouillement demandé au référent, le dépouillement dont sera capable l'opérateur, et le dispositif dans son ensemble, qui sera conçu dans une rigoureuse économie d'effets, quels qu'ils soient.

*Le choix d'une chambre optique*

La machine engagée dans cette recherche devait répondre à au moins quatre critères. Le cahier des charges se présente ainsi :

1. L'image enregistrée sur le film doit être capable :

– de générer des planches contact dans un format suffisant pour être lisibles à l'œil nu, afin de permettre un premier choix relativement sûr.

– de générer des agrandissements sur papier 20 x 24 ", avec un grain modéré.

Deux points qui excluent d'emblée l'usage du petit format (35 mm).

2. La machine doit être dotée d'un système de visée confortable, c'est-à-dire pourvu d'un verre dépoli suffisamment grand pour que l'œil de l'opérateur se sente en présence d'une image optique native *capable de constituer – sensoriellement – un interlocuteur*, ce qui exclut également l'usage du petit format, dont la petitesse du dépoli met l'opérateur dans la situation d'un spectateur de théâtre relégué au poulailler.

3. Mon projet est constitué de la recherche d'un moment impondérable (le dévoilement de la gravité), ce qui commande de pouvoir déclencher l'obturateur ultra-rapidement, dans l'instant même où la décision d'enregistrement a été prise, ce qui exclut d'emblée l'usage du grand format, qui, de par sa nature, est lent.

*(voir suite de l'encadré page suivante)*

4. Enfin, le support sensible doit être du film en bobine, pour des raisons de gestion de la quantité, tant pour ce qui est du traitement chimique que du tirage des contacts ainsi que de l'archivage, ce qui exclut les films en feuilles du grand format<sup>229</sup>.

Le petit tout autant que le grand format étant exclus, il me restait le choix du moyen format. J'ai opté pour le format 6 x 7<sup>230</sup>, et pour un type d'appareil appelé «reflex mono-objectif», déjà décrit précédemment<sup>231</sup>. Je l'ai muni d'un capuchon de visée rigide avec loupe, ce qui présente au moins deux avantages importants : l'isolation complète d'avec le monde extérieur, l'œil est en connexion directe et privilégiée avec l'image optique native (d'où aussi l'idée de rendez-vous, non seulement dans l'atelier, mais plus précisément *dans la chambre optique*) ; deuxièmement, un avantage de nature géométrique, qui fait que l'opérateur doit *s'incliner* sur son appareil pour mettre l'œil contre la loupe du dépoli, les deux organes, loupe et dépoli, étant horizontaux.

Cette posture, typique pour ce type d'appareil, a été perçue à juste titre par Tisseron comme une déférence vis-à-vis du référent. Je cite ce beau et pertinent passage du *Mystère de la chambre claire* :

[La] pratique [de la photographie] est une forme de rite de célébration de la beauté du monde (on pourrait dire d'«offrande» si ce mot n'évoquait immédiatement la croyance en quelque divinité). Le photographe n'est pas seulement celui qui se cache derrière son appareil dans le geste de porter celui-ci sur son visage au moment de la prise de vue. Il est aussi celui qui s'incline devant les mystères du monde [...]. Avec les appareils à visée ventrale, le photographe est d'ailleurs obligé de s'incliner devant ce qu'il photographie comme dans un salut oriental ! (Tisseron, 1996 a, p. 62)

En résumé, c'est une chambre optique reflexe de moyen format qui m'a permis d'obtenir des images constituées d'une pâte photographique se démarquant nettement de prises de vues de type informatif, offrant une consistance plastique

---

<sup>229</sup> À titre d'exemple, les films de moyen format permettent de traiter jusqu'à 40 vues par cycle de développement (durée : une heure), alors que les films 4 x 5" exigent un cycle de développement de même durée pour seulement 6 vues. Lorsqu'on sait que le projet comporte 5200 vues, le gain de temps est évident.

<sup>230</sup> Dans les moyens formats, il existe principalement quatre choix : le format carré (6 x 6), et trois formats rectangulaires (4,5 x 6, 6 x 7 et 6 x 9).

<sup>231</sup> Voir le schéma donné dans les *Prolégomènes*.

conforme à mon esthétique de la photographie. Tout en me permettant, au moment de la prise de vue, de visualiser à la perfection l'image optique native et de déclencher rapidement l'obturateur. Enfin, le format du film m'a permis de gérer convenablement la quantité des vues nécessaires au projet.

*Le positionnement de la chambre optique par rapport au référent, les choix du point de vue et du cadrage*

Je place systématiquement ma chambre légèrement plus haut que la tête de mon référent, afin d'être toujours dans une situation de légère plongée<sup>232</sup>. Ce réglage d'inclinaison une fois effectué, le réglage fin de la hauteur se fait en montant ou en descendant la colonne centrale du trépied. Un autre paramètre fixe du projet est la hauteur des yeux. J'ai en effet constaté, lors des premiers accrochages, à quel point les différences concernant la hauteur des yeux sur des tirages juxtaposés rendaient pénible la lecture des images, établissant entre elles une espèce de hiérarchie inopportune. J'ai donc résolu ce problème en traçant une fine ligne sur le verre dépoli. Lors des prises, je contrôle constamment le positionnement de l'image des yeux, qui doivent se trouver à cheval sur cette ligne.

*Le choix d'un éclairage*

L'éclairage est réduit à sa plus simple expression<sup>233</sup> : d'un côté, une source de lumière, et de l'autre, un panneau réflecteur dont le rôle est d'éclairer les ombres sans créer un deuxième système d'ombres portées. Le contraste de l'éclairement est réglé en éloignant ou en rapprochant le réflecteur du référent. Le moduleur de lumière choisi pour équiper l'unique torche du flash peut se comparer à une grosse banane, d'environ 1,2 m de longueur, que je dispose presque verticalement afin d'obtenir toujours une «goutte» de lumière (du référent) dans l'œil. Je tiens à cette goutte de lumière, qui

---

<sup>232</sup> La légère plongée évite de donner trop d'importance au cou et à sa structure, ainsi qu'à l'intérieur des narines.

<sup>233</sup> Par opposition, on peut observer des systèmes compliqués, par exemple celui de Yousuf Karsh (1908-2002) photographe canadien d'origine arménienne. Dans les conventions qui régissent le portrait commercial, on peut citer notamment l'éclairage des cheveux, auquel est dévolue une source de lumière bien spécifique.

restitue la sensation de surface brillante de notre organe optique. C'est, en plus, la plage de référence pour l'opération de la mise au point.

Je dois pourtant mentionner que la plastique de certains visages pose des problèmes d'éclairage parfois difficiles à résoudre simplement, et que cette difficulté peut créer une chausse-trappe dans la dynamique d'une séance. Car il est une grande règle en prise de vue argentique : un problème non réglé à la prise de vue ne pourra jamais l'être complètement par la suite, même au prix de contorsions fastidieuses et coûteuses (en temps) dans le laboratoire. Il s'agit donc de laisser passer le moins possible d'approximations à résoudre plus tard, tant plastiques que techniques.

#### *Le choix d'un fond*

Le fond qui offre le moins de «distraction plastique» (le moins de «bruit») est selon moi un fond continu voisin du gris-neutre<sup>234</sup>. Je l'utilise systématiquement depuis le début du projet. On doit noter que la valeur de gris d'un fond, sur l'image finale, peut beaucoup varier par rapport à son ton natif, par le jeu de l'éclairage. Dans la mesure du possible, j'ai évité de trop laisser l'éclairage saigner sur le fond, afin qu'il soit traduit par un ton plutôt sombre.

#### *Le choix des vêtements du référent*

Les consignes étaient très simples, et toujours bien acceptées :

- Pas de vêtements fantaisie (pas d'imprimés, pas de logo visible), ton uni, le plus simple possible (genre T-Shirt).
- Pas de crème luisante sur le visage.
- Pas de lunettes, pas de montre, ni de bijoux.

---

<sup>234</sup> Le gris-neutre est un ton de gris situé entre le noir profond et le blanc pur.

J'ai aussi utilisé une solution plus radicale, celle qui consiste à ne pas avoir de vêtement<sup>235</sup>.

*Le choix d'une chaîne de production de l'image (protocole technologique)*

Les choix concernant la *production physique de l'image* vont conditionner directement la qualité de la future pâte photographique, facteur d'autant plus important ici qu'il y a déjà un compromis à la base, entre la finesse souhaitée de la pâte et le confort nécessaire à l'exécution du projet, par le choix d'un moyen format. Des écarts dans l'exposition ou le traitement du film peuvent avoir des conséquences fâcheuses dans l'apparence de la pâte et compromettre ainsi le toucher photographique que je souhaite obtenir.

*Le choix du noir et blanc*

Toute image photographique native est en noir et blanc, dans ce sens que la lumière qui agit dans la couche sensible constituée de gélatinobromure d'argent le fait par *noircissement* : le bromure d'argent – au contact des photons – est transformé en argent métallique (noir) et les plages non insolées restent vierges, c'est-à-dire, sur le film, transparentes. Les couleurs ne sont obtenues qu'au prix d'astuces (voire de prouesses) techniques assez complexes. Je n'ai jamais été vraiment convaincu par l'imagerie argentique en couleur, percevant l'artifice d'une transposition finalement assez maladroite<sup>236</sup>. À noter que le problème d'une traduction de faible qualité est encore plus grave en portrait, à tel point que les fabricants de films proposaient des films négatifs couleurs conçus spécialement pour le portrait, dont, selon eux, le rendu des tons de chair était amélioré<sup>237</sup>. Mon choix du noir et blanc est donc là, pour moi, et à la base, un choix de franchise dans le procédé, qui n'est fort que dans son état natif.

---

<sup>235</sup> Voir, par exemple, Marie-Josée Plouffe, vue majeure.

<sup>236</sup> Quelques procédés sont à excepter de ce jugement : le procédé Fresson, par exemple, ou le Dye Transfert de Kodak, mais qui procèdent tous deux par substitution de véritables pigments, procurant un toucher visuel d'une qualité incomparablement plus satisfaisante que les procédés argentiques.

<sup>237</sup> Dans les années 1970, Kodak annonçait chaque année une amélioration du rendu des tons de chair, c'était donc reconnaître implicitement une difficulté sans solution véritable.

En second lieu, la traduction colorée d'un visage ne m'a jamais paru vraiment utile, même en admettant qu'elle puisse être excellente. Elle ne fait que diminuer la distance référent-image, dans le sens du réalisme, et je souhaite, au contraire, augmenter cette distance. J'ai déjà signalé ce problème dans la section consacrée aux différences référent-image, en parlant du noir et blanc comme d'un antidote à la tentation mimétique, et que cette transposition nous délivrait – dans le cas du portrait – d'une information encombrante.

### *Le choix de la non-composition*

Je ne compose pas mon image, m'en tenant à des paramètres fixes : une posture frontale du référent, visage et épaules faisant rigoureusement face à l'objectif<sup>238</sup>; l'axe vertical du visage correspond à l'axe vertical du dépoli, mais sans raideur, c'est-à-dire qu'un léger décalage est possible par rapport à la verticale. On pourrait objecter que mes paramètres *a priori* sont déjà une «composition». En effet, il y a une détermination *a priori* et quel que soit le référent, mais cette détermination est d'une part extrêmement simple, et d'autre part invariable. J'entends plutôt par «composer» faire des modifications au moment de la prise de vue : en cherchant un point de vue, en modifiant le cadrage, en essayant diverses sources d'éclairage, en les déplaçant en fonction de la plastique du référent, en vue d'obtenir tel ou tel effet. J'ai toujours eu une réserve quant à la validité de la composition en photographie, surtout lorsqu'elle est héritée des beaux-arts<sup>239</sup>. Il me semble que l'idée d'«agencement» créée par Adams pour décrire les mouvements de l'opérateur lors de la recherche du point de vue et les mouvements de la chambre optique lorsqu'il s'agit du cadrage sont plus pertinents en regard de la phénoménologie de la photographie. Mais il y a surtout autre chose en ce qui concerne mon projet : en ne composant pas, ou en instaurant une composition stable, *je cesse moi aussi d'émettre des signes*, c'est-à-dire que j'évite de mettre

---

<sup>238</sup> Une des conventions du portrait commercial est de mettre le visage face à l'objectif tout en demandant au référent de mettre ses épaules de trois-quart.

<sup>239</sup> Je pense à un ouvrage comme celui d'Harald Mante, *La composition en photographie* (Dessain et Toira, 1971) qui justement, reprenait pour le compte de la photographie des principes de composition venant de la peinture.

volontairement des marques de mon ego, de m'agiter ; j'œuvre ainsi dans un certain dépouillement.

### *Le choix d'une distance*

J'ai parlé de la notion de distance, induite par la *proximité physique*, lorsque nous avons examiné les embrayeurs du portrait en soi. J'ai mentionné alors «ma» distance , non seulement celle que permet l'échelle d'un atelier, mais aussi cette distance – la plus courte possible – qui est le fait d'un opérateur très myope comme moi : j'ai depuis toujours l'habitude d'œuvrer de tout près pour y voir quelque chose. Je dois pourtant modérer cette inclination, surtout lors des premières séances, pour ne pas effrayer mes référents et violer ainsi leur espace protecteur. Nous savons à quel point les distances (physiques) à observer entre les êtres humains sont dûment codées. J'ai remarqué, par exemple, que les distances entre les piétons dans la rue au Québec sont beaucoup *plus courtes* que celles dont j'avais l'habitude en France ou en Suisse. Pour un photographe, *la distance de prise de vue* peut devenir une composante *sensible* importante dans son processus de création<sup>240</sup>. Dans ce projet, mon appareil est généralement situé à moins d'un mètre du photographié. Quand on sait qu'une photographie de groupe, comme une classe d'école par exemple, se photographie à cinq ou six mètres, on imagine sans peine la différence de «sensation de proximité» que cela peut induire, tant pour le référent que pour l'opérateur. On verra plus loin l'appréciation des distances de prises de vues, par les référents eux-mêmes, ainsi que le rôle de la table, en tant qu'élément modérateur ou même protecteur.

#### 5.3.1.2 Les deux polarités de ma relation avec la chambre optique et l'attente scrutatrice

Dans les Prolégomènes, nous avons examiné le dedans de la chambre, ses organes, sa phénoménologie et son fonctionnement pratique. Puis nous nous sommes penchés

---

<sup>240</sup> Voir à ce propos, et par exemple, Raymond Depardon (né en 1942), photographe français contemporain, qui parle de cette notion de distance à plusieurs reprises (Depardon, 2000). Par exemple, à la page 132 : «chacun a la sienne» (sous-entendu : chaque photographe a sa distance à lui).

sur son utilisation en photographie de portrait, en général. La présente section est dédiée à mes relations avec la chambre optique, celles-ci étant regardées dans la perspective des pouvoirs, des contraintes et des propositions que la chambre m'offre dans ce projet.

Avant d'entrer en matière, j'aimerais rappeler brièvement ce que j'avais énoncé à propos des attitudes possibles d'un opérateur vis-à-vis du médium photographique<sup>241</sup>. J'opposais deux modes extrêmes : *utiliser* la photographie à des fins autres qu'elle-même, c'est-à-dire en tant qu'outil, le plus généralement dans ses *applications* descriptives, documentaires, narratives, ou encore en mixte avec un autre médium. Ou bien *faire* de la photographie, en s'appuyant sur «l'intimité de sa phénoménologie», c'est-à-dire en activant ses spécificités propres, en étant conscient de son esthétique non interchangeable avec d'autres médiums. Puis je postulais qu'un troisième mode était possible, celui qui tente de *capter une force résultant de la poussée symétrique des fonctions descriptives et du «faire photographique»* ; c'est ce mode que j'ai utilisé dans ce projet. Il s'agira donc d'examiner quels ont été les moyens photographiques mis en œuvre dans le but, non seulement de montrer la gravité – en tant que document – mais encore de le faire au moyen d'une certaine pâte photographique, capable de restituer, par «analogie sensible», ce que je voyais et ressentais en tant qu'opérateur sur mon verre dépoli. Et par là même d'amplifier la densification de la gravité, au moyen de la présence plastique du tirage final.

Nous avons vu en quoi consistaient la saveur, le charme et la force de la trace photographique<sup>242</sup>, qualités dues à sa nature indicielle, surtout en imagerie argentique. Rappelons-nous que la qualité majeure de la trace, en photographie argentique, est son aspect brut, *direct*, ne nécessitant aucun intermédiaire, aucune énergie autre que celle de la lumière elle-même. Les photons sont déviés par leur passage dans l'objectif, mais ne sont pas modifiés dans leur nature, ni remplacés par une autre énergie. C'est ce caractère *brut* qui en fait pour moi le type d'image le mieux adapté à ma quête de la

---

<sup>241</sup> Voir la dernière section des *Prolégomènes*, 2.5 *Utiliser la photographie ou faire de la photographie ?*

<sup>242</sup> Voir l'encadré : *La saveur et la force de la trace, ou la trace comme un «toucher indiciel»*, in 4.3.1 *La problématique du portrait photographique en soi*.

gravité<sup>243</sup>. Dans mon projet, la fonction de la chambre optique peut être décrite comme étant la capacité de faire passer la gravité *d'un impondérable apparemment fugitif à une réalité plastique inscrite dans la durée.*

Sur un plan physique, il se trouve que la chambre optique est située exactement sur l'axe qui relie les deux protagonistes. Et à l'intérieur de la chambre, le verre dépoli est positionné rigoureusement sur cet axe, ce qui en fait le centre géométrique du projet, en plus d'être le lieu de rencontre des deux protagonistes, comme nous allons le voir.

Sur un plan mental et sensible, la nature ainsi que le mode de fonctionnement de la chambre optique sont le point de départ de concepts opératoires importants. Ils sont rattachés, dans ce projet, à l'idée de symétrie : il y a d'abord l'idée d'une *égalité d'importance* entre le référent et l'opérateur, par le fait que le *référent est cocréateur de sa trace*. Il y a l'idée de *travailler de concert*. Il y a enfin l'idée de *rencontre dans la chambre optique*, sur le dépoli.

Pour tenter de bien clarifier mes rapports avec la chambre optique, je me propose d'en examiner successivement les deux polarités : un pôle que j'appellerai «rationnel» et un autre que j'appellerai «sensoriel», avec comme articulation entre les deux l'«attente scrutatrice», qui participe des deux.

C'est la *recherche de la gravité* qui va constituer la polarité rationnelle de ma relation avec la chambre optique. C'est ce que l'on pourrait nommer le «contenu» du projet, encore que cette division «contenu-contenant» autant que «fond et forme» ne m'ait jamais semblé satisfaisante, car je vois plutôt «contenu» et «contenant» comme formant *une œuvre*, indissociable, unifiée. Je fais donc ici cette différenciation par commodité plutôt que par croyance en une dichotomie. Cette première polarité est reliée au registre philosophique et fonctionnel du projet, à la recherche des concepts et des solutions pratiques, puis au contrôle de la bonne marche du projet, sur tous les plans.

---

<sup>243</sup> J'avais esquissé, dans un séminaire, la possibilité de poursuivre mon projet en imagerie numérique. Ce pourrait être les prémisses à une étude comparée, argentique-numérique. Pour conférer de la consistance à une telle investigation, il serait indispensable, de mon point de vue, d'en intégrer tous les aspects : esthétiques, philosophiques et technologiques.

Elle fait partie de ce pôle plus général du vouloir organisé – que j'ai nommé aussi la *gestion de la trace* – qui a la responsabilité d'imaginer puis de mettre en œuvre les concepts opératoires propres à faire apparaître la gravité sur le visage de mes référents, et de l'enregistrer.

Mais – et c'est là une des particularités du champ du sensible – cette polarité rationnelle de mon rapport à la chambre optique *n'est pas libre* : elle est soumise et doit rendre des comptes à ma sensorialité visuelle, que j'appelle ici : *la sensorialité de l'opérateur*. Elle constitue la polarité sensorielle de mon rapport à la chambre optique. Sa fonction – attribuée *a posteriori*, il faut le préciser – est de susciter puis de guider la création d'une forme dans laquelle sera déposé le «contenu». Cette forme devra être capable de satisfaire à mes exigences esthétiques, exigences qui ont une validité d'ordre opérationnel, puisqu'elles ont pour rôle d'opérer une *densification* de la gravité. Ce qui revient à dire que *l'enregistrement – par ses qualités intrinsèques – devra constituer une œuvre* se démarquant d'une simple information visuelle. Commençons par examiner le premier pôle, celui du versant rationnel.

#### *Le pôle rationnel de ma relation avec la chambre optique*

Pour être fidèle à mon intention de prendre pleinement en compte les particularités de la chambre optique, en écoutant attentivement ses propositions implicites, j'ai instauré un concept opératoire qui, bien qu'étant inhérent à la nature même du procédé, n'est pas souvent mis en évidence. Le fait que le référent devient le cocréateur de son image m'a incité à renforcer l'idée d'une *égalité d'importance* – au moment de la prise de vue – entre les deux protagonistes : mon projet se fait à deux ou bien il n'existe pas. Il va falloir identifier les signes de cette collaboration, dont celle de *travailler de concert*. J'avais déjà indiqué, à propos du portrait photographique en soi, en quoi consistait ce double ajustement physique et psychique. Il s'agit maintenant d'aller plus loin et de voir que cette égalité est soumise à une notion d'équilibre, dans ce sens qu'elle peut être altérée par au moins deux facteurs : un jeu de pouvoir, et une *nature* – ou un *état* – trop différents des deux protagonistes. Je veux dire par là que ce *donné phénoménologique* réclame – pour trouver son accomplissement – la création d'un contexte permettant une participation réellement symétrique des deux protagonistes, tant dans la connaissance sensible des phénomènes en jeu que du but poursuivi. J'ai figuré cet état

d'équilibre que je souhaite dans mon projet par un schéma qui propose une visualisation du *dépoli comme lieu de rencontre*. Nous examinerons ce point un peu plus bas, dans la section qui lui est dédiée.

Pour revenir à cette notion d'ajustement, dans mon projet, la demande d'ajustement *physique* est réduite à sa plus simple expression, puisqu'il n'y a aucune recherche, ni de point de vue, ni de cadrage, et que de plus, les vues sont principalement frontales. Mes indications à l'intention du référent sont donc peu nombreuses. Par contre, la demande d'ajustement *psychique* est complexe, puisqu'il s'agit pour le référent non de sourire, mais de *cesser d'émettre des signes*, autrement dit, le référent doit se mettre *volontairement* dans un état de *non-volonté*, de vacance, ce qui peut présenter une contradiction, je l'ai déjà relevé. Mon état d'opérateur devrait alors, dans toute la mesure du possible, être accordé au registre du non-vouloir. On l'a vu, lorsque nous avons examiné le concept de la *contemplation active*, mon état opératoire pouvait ressembler à l'*attention flottante* du psychanalyste, qui est un état d'attention aigüe mais bienveillante, circulant dans le flot d'un continuum de paroles, de la même manière que moi, j'observe le flux d'un continuum de photons émanant du visage de mon référent<sup>244</sup>.

Voyons ce que devient dans mon projet un des embrayeurs du portrait en soi : la *relation singulière*, entre les protagonistes. Cette relation, ici, va s'organiser autour de la recherche de la gravité. Mais il faut compter avec ce paradoxe gênant – pour la recherche – à savoir que l'instrument privilégié pour montrer la gravité est aussi celui qui peut le plus en empêcher le dévoilement<sup>245</sup>. Mon souhait est que la présence et l'action de la chambre optique soient assumées dans cette relation en tant que formant *un troisième élément*. À partir de la connaissance et de la sympathie que j'éprouve pour cette machine, je n'ai aucune difficulté à la faire entrer de plain-pied dans mon dispositif, mais il n'en est pas forcément de même pour mon référent, d'autant plus que c'est à lui qu'échoit le rôle le plus difficile et le plus éprouvant.

---

<sup>244</sup> Je décris là une certaine ressemblance entre deux états (ou qualités) de réceptivité, mais non entre deux fonctions.

<sup>245</sup> Nous le verrons dans la section 5.3.2.3 *La gestion des peurs*.

### 5.3.1.3 La rencontre sur le verre dépoli

En réfléchissant sur l'architecture de la chambre optique, sa configuration et sa phénoménologie, j'ai imaginé l'idée de rencontre sur le verre dépoli ; ou plus précisément, de part et d'autre du dépoli<sup>246</sup> Dans mon dispositif, le terrible œil de verre n'est plus seul avec le référent (comme c'est le cas dans l'autoportrait, ou lorsque l'on a à faire à un photographe qui opère sans la conscience du dispositif) : car dans mon projet, je suis là, de l'autre côté du dépoli, avec mon œil de chair, qui regarde voir l'œil de verre. Si l'on admet la notion de «toucher visuel», je peux dire que je «touche» le dessus du dépoli avec mon regard dans le même temps que les photons issus du visage du référent butent sous le dépoli<sup>247</sup>, après avoir traversé l'objectif. Il y a donc bel et bien rencontre sur cette mince feuille de verre. J'y vois comme une contre-poussée (au sens physique, architectural) : au lieu que le référent se retrouve devant le vide de la machine, il va retrouver son semblable à l'intérieur même de cette machine, de prime abord hostile, probablement parce que vide, non humanisée. La machine peut ainsi passer du statut d'intruse à celui de lieu d'accueil, de lieu du rendez-vous. En plus de constituer une des singularités de mon projet et un antidote à la peur, la force de cette idée est d'être double : c'est une métaphore, mais se superposant exactement à son corollaire physique.

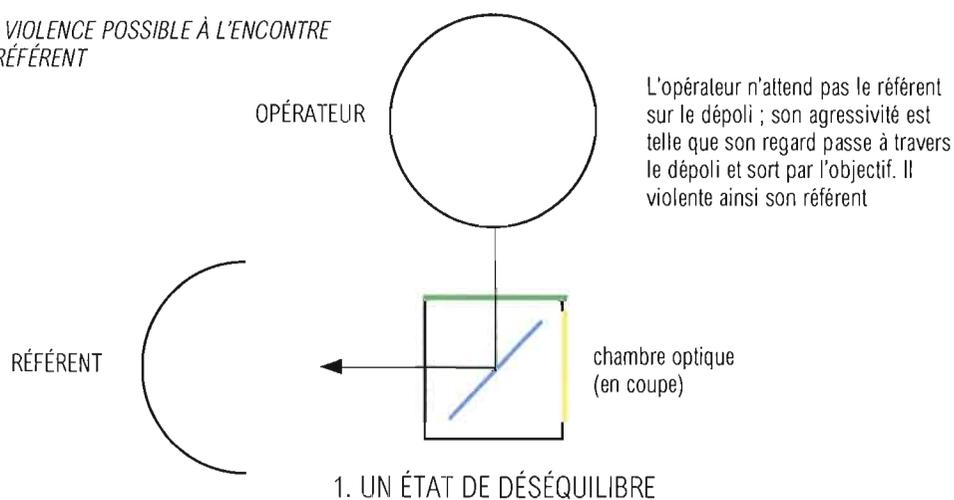
*(voir schéma page suivante)*

---

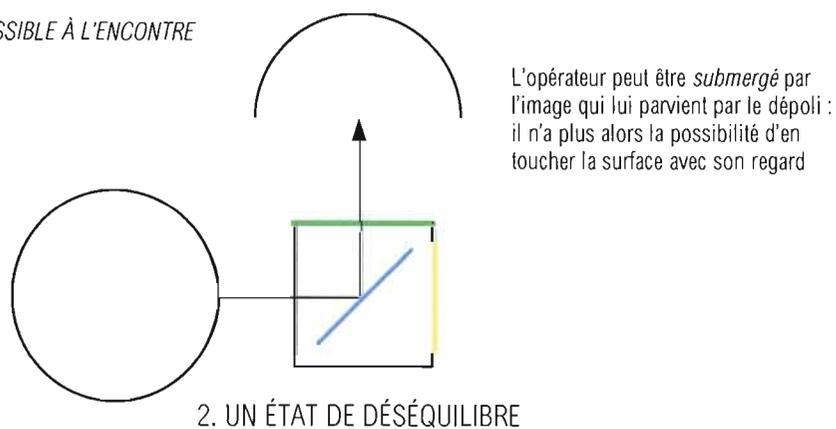
<sup>246</sup> Si l'on veut être encore plus précis, la rencontre a lieu exactement *sur la même face du verre*, celle qui est dépolie. Donc, matériellement, la rencontre est une fusion.

<sup>247</sup> En «écrivain (l'image) avec la lumière», selon l'étymologie de «photographie».

*UNE VIOLENCE POSSIBLE À L'ENCONTRE  
DU RÉFÉRENT*



*UNE VIOLENCE POSSIBLE À L'ENCONTRE  
DE L'OPÉRATEUR*



*UNE SYMÉTRIE DE VULNÉRABILITÉ*

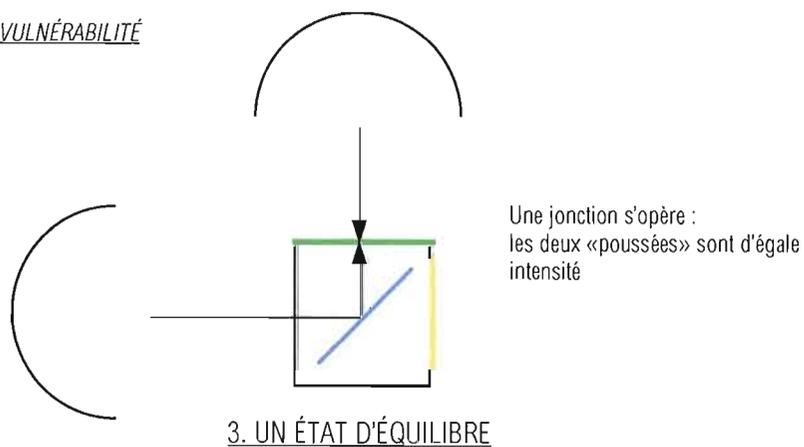


Image 5.2 Le verre dépoli comme lieu de rencontre.

### *Conventions graphiques du tableau*

*Le photographié et le photographe sont figurés par des sphères (en coupe) : une demi-sphère indique un état d'ouverture, donc corrélativement de vulnérabilité ; une sphère entière indique au contraire un état de fermeture (à l'autre, aux événements, etc.), donc corrélativement, une possible agressivité. La chambre noire est figurée par un cube (en coupe), qui contient le miroir (trait bleu, incliné à 45°), le verre dépoli (trait vert, horizontal), et le film (trait jaune, vertical).*

Dans ce schéma, je montre trois situations types mettant en jeu le référent, l'opérateur, la chambre optique. Dans les deux premières situations (de déséquilibre), *il n'y a pas perception de la chambre optique* : l'un ou l'autre des protagonistes n'a pas conscience de la médiation offerte par la chambre. Il passe outre, risquant ainsi de violenter son partenaire si celui-ci est en état de vulnérabilité. Dans la troisième situation, un équilibre s'opère, par le truchement de mon dispositif (dispositif pris dans son sens large) : les deux protagonistes, chacun en état d'ouverture, cheminent pourrait-on dire, jusqu'au point de rencontre : le verre dépoli. Les deux «poussées» sont de même intensité. Voyons maintenant de plus près chacune des deux premières situations.

La première montre *une violence possible de l'opérateur à l'encontre du référent*. Un exemple de cette posture est donné par un photographe contemporain, Xavier Lambours, qui pratique le portrait de terrain. Il dit : «J'ai très envie de comparer certaines situations à la boxe : faire un bon portrait, c'est comme monter sur un ring, il vaut mieux donner des coups qu'en recevoir.» (Lambours, 1994, p.14).

La seconde situation montre l'inverse, c'est-à-dire *une violence possible du référent à l'encontre l'opérateur*. Un exemple pourrait être le portrait, par un reporter-photographe, d'une personne dans un état de grande rage. Ou encore d'une star, dictant son image à l'opérateur.

### *L'attente scrutatrice, action liée aux deux pôles, rationnel et sensoriel*

La *contemplation active* prend la forme, en photographie, de *scrutation du dépoli*, et n'est pas propre à mon projet, étant le lot de tout photographe. Pourtant, elle prend pour moi une résonance particulière par le fait de son lien avec mes pratiques antérieures de peintre puis de sculpteur. Je postule qu'ayant pratiqué la trace

manuelle, il m'en reste quelque chose – en tant que «sensorialité appliquée» ou vécue – et que ce quelque chose m'ouvre une perception plus forte de l'haptique visuelle. L'imbrication de cette sensorialité de l'image optique native avec la scrutation de la gravité n'est pas sans danger, nous le verrons plus bas. Par contre, cette imbrication crée une autre imbrication, qui a pour conséquence de *soumettre ma recherche* au procédé photographique, en l'incluant *dans* le procédé, qui devient ainsi intrinsèque à la recherche, en opposition avec une utilisation plus objective (ou extérieure) de la photographie, en tant que simple outil.

Je rappelle que c'est Davidson qui m'avait montré les pouvoirs de *l'abolition de l'instantanéité*. Puisque la gravité que je souhaite rejoindre constitue une permanence au fond de la personne, peu importe le moment du dévoilement. Ce qu'il faut guetter, c'est l'absence – parfois très courte, ou impondérable – *de ce qui cache la gravité*. Mais le fait que ce dévoilement s'opère maintenant, la semaine prochaine, dans un mois ou dans un an n'a strictement aucune importance, puisque la gravité – c'est mon postulat – sera exactement la même, non seulement d'un individu à l'autre, mais la même aussi durant toute la durée de l'existence d'une personne. Elle est par essence *immobile*. Ma quête ne porte donc pas sur un contenu fugitif, mais seulement *apparemment* fugitif, dans ce sens qu'il est permanent mais qu'il ne se dévoile que rarement. Il y a là une sorte d'inversion par rapport à une autre quête, celle de «l'instant décisif» de Cartier-Bresson. Lui au contraire, travaille sur la fixation d'un «continuum changeant», si l'on peut dire. C'est-à-dire qu'il postule que la situation qui règne au moment qu'il juge décisif pour déclencher son obturateur ne se reproduira jamais plus ; ou pour le dire autrement, que *l'agencement de son image* à tel instant est unique. De plus, dans mon dispositif – et comme pour m'éloigner encore d'une démarche fondée sur l'instantanéité<sup>248</sup> – la recherche du point de vue, qui est implicite dans la fameuse formule de Cartier-Bresson, est abolie au profit d'un agencement simplifié à l'extrême et fixé *a priori* une fois pour toutes.

---

<sup>248</sup> Je dois préciser que si je disposais de plusieurs vies, je m'attaquerais à l'instantané avec un plaisir certainement aussi vif que celui j'éprouve pour l'immobilité. Néanmoins, je poursuivrais ma recherche sur l'immobilité, notamment en regardant du côté de Parménide (philosophe grec, 5<sup>e</sup> s. avant J-C), pour qui la vraie réalité est parfaite, immobile, à l'image d'une shère pleine ; pour lui, tout ce qui est fugace, changeant, est du domaine de l'opinion.

C'est peut-être en décrivant aussi l'aspect – sinon négatif, tout au moins dangereux – d'une sensorialité pouvant me faire perdre le contrôle des opérations, que je pourrais tenter de bien faire saisir les différents registres que m'offre le dépoli, et montrer pour quelle raison j'ai choisi de positionner ce point exactement entre les deux polarités rationnelle et sensorielle. Car ce lieu-clef de l'acte photographique est ambivalent, dans ce sens qu'il offre *simultanément* une *fonction* et une *sensation* : une fonction en tant que lieu d'analyse et de contrôle, et une sensation, qui provoque chez moi ce que je pourrais nommer une «sidération», liée à la force de la sensation visuelle haptique. Il est possible que la force d'un opérateur photographe réside dans l'abolition de cette ambivalence, parvenant à faire fusionner les deux aspects dans une action unifiée. Pour ce qui me concerne, je ne peux jamais garantir cette fusion. Car lorsque la force de la sensation parvient au niveau d'une sidération, elle provoque en moi un «dessaisissement», qui pourrait se décrire comme une *perte de sang-froid*, ou encore : *un anéantissement instantané de toutes les connaissances acquises à propos du médium*. Ce qui signifie que concrètement, je peux omettre des réglages importants et perdre ainsi des vues, voire une bobine entière. Ce qui est paradoxal, puisque cette sensation constitue dans le même temps une «pulsion portraiturante», une véritable fonction motrice de la prise de vue. C'est cette perte occasionnelle de contrôle qui m'a toujours distingué d'un «bon» photographe tel que j'en ai rencontré beaucoup, et dont j'ai parfois envié le sang-froid <sup>249</sup>.

*Le pôle sensoriel de ma relation avec la chambre optique, comme incitation à la recherche d'une «esthétique densificatrice»*

Pour la commodité, il faut distinguer deux registres dans ce pôle sensoriel : celui de sa nature et celui de sa fonction. En précisant bien que sa nature n'est pas soumise au vouloir, sinon dans un renversement voisin de celui que je demande à mes référents : «vouloir ne pas vouloir». Car la perception sensorielle ne peut se développer pleinement, selon moi, que si le vouloir et le mental sont mis hors jeu : tel bleu ne peut

---

<sup>249</sup> Un «bon» photographe ne perd jamais son sang-froid, car il perdrait du même coup son gagne-pain, la perte de contrôle dans ce médium impitoyable équivalant la plupart du temps à une prise de vue ratée (soit sur le plan de l'expression, soit sur le plan technique, ou les deux à la fois).

réellement se déployer dans la sensorialité du peintre puis dans celui du récepteur que si leur mental ne leur appose pas l'étiquette «ciel». Tisseron, dans un registre voisin, décrit très précisément la corruption de la trace pure exécutée par le petit enfant, passant «de la symbolisation motrice à l'intention représentative» :

L'enfant, sur le modèle de ce qu'il voit faire par l'adulte, va s'employer à nommer chacun de ses gribouillis. Il trace d'abord, et découvre ensuite ce que ça représente. Mais très vite, *l'impératif de la ressemblance infiltre le moment même du dessin*<sup>250</sup>. Pour être certain que chaque trace représente bien quelque chose, l'enfant essaie de réaliser ses dessins à *l'image* de ce qu'ils sont censés représenter. Il entre alors dans la voie de dessiner l'équivalent graphique des mots qu'il possède déjà et qui désignent le monde [...]. Autrement dit, l'enfant s'engage sur la voie de *dessiner ce qu'il imagine savoir du monde et non ce qu'il voit*<sup>251</sup>. [...].

L'intention figurative se referme ainsi sur l'enfant comme un piège [...]. Il ne sait pas qu'il s'engage là sur une voie qui est celle de l'apprentissage des contraintes de l'écriture, et qu'elle diffère totalement de celle du plaisir pris à dessiner. (Tisseron, 1995, p. 139-140)

Pour ce qui concerne la description du premier registre, je renvoie mon lecteur à la section 2.2.4 *Je «regarde voir», découverte d'une fonction haptique de l'œil*. Nous allons aborder ici le deuxième registre en nous demandant : que faire de ma sensation visuelle haptique, *dans ce projet* ? En insistant sur le fait que j'attribue une fonction à ce qui était préalablement un *donné*, et non pas un *voulu*. Mais auparavant, il est nécessaire de faire un retour sur le concept opératoire de densification.

J'ai parlé, dans 3.4 *Les gains en portrait par rapport au référent*, de l'idée d'*amplification*, qui est une idée voisine de mon concept opératoire de densification. Puis je me suis arrêté à nouveau sur l'idée de densification lorsque nous avons examiné l'œuvre de Giacometti, avec notamment des citations de Genet, qui explicitent à la perfection cette qualité de l'œuvre. Afin de préciser encore cette notion, j'en donnais quelques définitions, que je rappelle pour mémoire :

---

<sup>250</sup> C'est moi qui souligne.

<sup>251</sup> Idem.

Je nomme «*densification*» (en peinture et en sculpture) une espèce de *condensé de présence*, obtenue par la *répétition* des empreintes ou des repentirs, dans la *durée* et la *lenteur*. Un peu à la manière de la réduction d'un bouillon, obtenue par une cuisson douce et prolongée, dans le but d'en *augmenter* et d'en *préciser* la saveur<sup>252</sup>. C'est d'ailleurs le premier sens proposé par les dictionnaires : «*Densification* : Augmentation de la densité.» Ce qui renvoie à «dense» (qui vient du latin *densus* « épais ») : «*Dense*. Dont la quantité de matière contenue est élevée par rapport au volume. *Un nuage dense. L'alcool est moins dense que l'eau.*» (CD Hachette Livre, 1997). «Qui contient beaucoup d'éléments par rapport à l'espace ou au temps disponible. *Un discours dense.*» (CD Antidote, 2005). Quant à «Densité», ce mot vient du latin *densitas* «épaisseur» ; il se trouve que l'on parle volontiers d'une «épaisseur» de sens. D'où je me permets un glissement, allant de «sens» à «sensation» : la densification dont je parle est une augmentation de la densité en tant que sensation-expression.

Deleuze – avec d'autres mots – évoque avec précision ce que j'entends par densification, en citant Virginia Wolf :

Comment rendre un moment durable ou le faire exister par soi ? Virginia Woolf donne une réponse qui vaut pour la peinture ou la musique autant que pour l'écriture : «Saturer chaque atome», «Éliminer tout ce qui est déchet, mort et superfluité», tout ce qui colle à nos perceptions courantes et vécues, tout ce qui fait la nourriture du romancier médiocre, ne garder que la saturation qui nous donne un percept, [...] «Tout y mettre et cependant saturer» (Deleuze, 1991, p. 162).

*Élimination* (je disais «abandon» ce qui est voisin, avec une connotation moins volontaire), *consistance* et *saturation* sont les maîtres mots de ce que j'entends dans mon projet par *densification*. J'ajouterais que l'idée de densification est une idée d'accroissement : de la présence, de la consistance, de la saturation. Si l'on souhaite éclairer cette idée par ses contraires, je dirais qu'elle est le contraire du furtif, du léger, du décoratif.

---

<sup>252</sup> Nous verrons plus loin de quoi est faite l'idée de densification *en photographie*.

Autre chose, qui me concerne directement. Il faut voir que ce désir de densification, même s'il n'est pas nommé comme tel, est inscrit dans le projet du peintre<sup>253</sup>. Tout peintre comprend intimement la notion d'addition physique (les repentirs, les glacis successifs) sur une même surface, au fil des séances. Il n'est donc pas étonnant qu'un peintre qui devient photographe porte en lui ce désir de densification ; et puisque les superpositions sont impossibles en photographie, il sera amené à inventer d'autres stratégies pour retrouver une *sensation de densification*.

Dernier élément à mentionner, la densification est un concept qui se situe dans un registre qui m'intéresse, celui de la corrélation qui peut exister entre une notion d'ordre technique et une autre, d'ordre sensible.

En photographie, sur le plan technique, la *densité* est une notion fondamentale. On parle de la densité d'une plage de bromure d'argent noirci par la lumière et développé par un agent chimique. Cette densité, une fois mesurée et chiffrée, aura son emplacement attribué – en fonction de son opacité – dans une échelle de gris allant du blanc pur (aucune densité) à un noir pur (dite «densité maximum»)<sup>254</sup>.

J'ai expliqué, dans la section *Le désir de l'opérateur* et à propos de mon deuil, en quoi consistait mon désir de densification, notamment en donnant à mon travail *une densité à l'égal de ma peine*. La question, dans mon projet, peut donc se formuler ainsi : comment densifier la gravité – qui est un impondérable, en tant qu'apparition (rare) tout autant qu'en intensité (faible) – afin d'en accroître la perception ? Pour ce qui est de l'intensité, l'accroissement que je souhaite peut se comparer à la manière dont un amplificateur, dans un système de son, amplifie le signal issu d'un récepteur de radio, qui sinon, resterait inaudible. La rareté de son apparition, quant à elle, renvoie à la

---

<sup>253</sup> À l'exception de deux techniques : la fresque (sur ciment frais) et l'aquarelle.

<sup>254</sup> La *densitométrie* est une branche appliquée de la *sensitométrie*, à savoir la mesure de la densité des différentes plages de gris d'un film ou d'un tirage papier, au moyen d'un instrument nommé le «densitomètre», opération qui permet d'établir une *courbe de noircissement*. (Charpié, p.189). À noter que la densitométrie s'applique également à l'imagerie numérique et aux arts graphiques en général.

notion de durée et de répétition. Récapitulons concrètement comment va s'opérer cette recherche de densification dans le projet. Elle est active sur plusieurs plans :

- Dans la répétition des séances de prises de vues, avec le même référent, qui peut ainsi développer une densification par une présence allant s'accroissant, que l'on pourrait décrire comme des espèces de superpositions virtuelles, pour autant que les séances soient suffisamment rapprochées. Rappelons qu'il est accompagné dans sa quête par un désir symétrique de l'opérateur.
- Dans le dépouillement du dispositif visuel (fond neutre, éclairage standardisé, vêtements neutres, pas d'accessoires comme des lunettes, une montre ou des bijoux).
- Dans le format, le type du film et son traitement, qui devront fournir du matériel négatif de qualité, afin que la pâte photographique de l'agrandissement concoure à un renforcement plastique de la force de la trace.
- Dans la perception, par l'opérateur, du *toucher visuel*, qui s'incarne dans une sensation, que l'on pourrait appeler «motrice», dans ce sens que c'est cette sensation qui *dicte une exigence qualitative de l'image finale* : le récepteur devrait obtenir sa part de toucher visuel, et corrélativement, mieux percevoir la gravité.

C'est ce dernier point que je voudrais traiter maintenant.

#### *Opérer une densification de la gravité*

Je pourrais définir l'utilisation du pôle sensoriel de ma relation à la chambre optique, dans ce projet, par la proposition suivante : *opérer une densification de la gravité par une esthétique capable de reconstruire une sensation parallèle à celle éprouvée sur le dépoli*. Il s'agit d'être fidèle à la sensation éprouvée en contemplant le dépoli, mais – et l'on retrouve ici une problématique connue – il ne peut en aucun cas s'agir d'une copie ou d'une reproduction : les photons qui frappent le dessous du dépoli sont dans une situation dite d'*incidence*, par rapport à l'observateur l'image est en même temps

source de lumière, elle est faite de lumière, elle est donc visible dans l'obscurité), alors que dans le cas de l'épreuve finale, l'image n'est pas faite de photons, mais de grains d'argent métallique (noirs) formant une trame aléatoire<sup>255</sup> déposée sur un papier blanc ; pour être visible, cette image doit être éclairée par une source de lumière, on se trouve ici dans une situation de lumière dite *réfléchie* (sous-entendu : par la surface blanche du papier). Je suppose qu'il n'est pas nécessaire d'être compétent en la matière pour visualiser l'extrême différence qui sépare ces deux types d'image : une, faite de lumière, l'autre de matière. Autrement dit, la lumière agit tantôt comme *agent de la trace* (génératrice d'une image), tantôt comme *agent éclairant* de l'image (en permettant sa contemplation)<sup>256</sup>. À propos de mon idée de *reconstruire* une sensation *parallèle*, on notera que le rapport sensoriel recherché n'est pas celui du référent à l'image finale enregistrée, mais bien du rapport de *l'image* native observée sur le dépoli, à *l'image* finale. Il s'agit du *rapport d'une image à une autre image*.

Comment procéder ? On entre là dans le volet technique d'une poïétique, d'une technique envisagée comme outil au service d'une esthétique de la sensation plastique. Il serait fastidieux de décrire mon procédé de fabrication de l'image argentique, qui se situe d'ailleurs dans une ligne courante, mais de qualité. Pour le dire simplement, il s'agit de mettre au point une chaîne de fabrication dont les variables soient ramenées le plus près possible de zéro, dans le but d'obtenir une pâte photographique de qualité constante. D'où une certaine tension de ma part dans la phase de prise de vue, notamment pour ne pas oublier les deux réglages primordiaux qui contrôlent la qualité de la future pâte photographique : la mesure de l'intensité lumineuse, et, sur la chambre optique, l'ajustement du diaphragme. Si je cite ce problème, qui peut paraître à première vue secondaire dans le cadre de la présente recherche, c'est que je l'ai toujours perçu comme entrant en contradiction, voire en conflit avec la disponibilité que je me dois d'avoir à l'égard de mon référent et de son

---

<sup>255</sup> Dans le cas d'un tirage au jet d'encre, l'argent métallique est remplacé par de l'encre, mais la trajectoire des photons (réfléchi par le papier) reste la même.

<sup>256</sup> À noter que seule l'invention d'un agent désensibilisateur (le fixage) a permis cette seconde action.

image que je scrute sur le dépoli<sup>257</sup>. Il y a là une difficulté importante, multipliée par le risque de sidération décrit plus haut.

#### 5.3.1.4 Les choix *a posteriori* de l'opérateur

Après la prise de vue, je me retrouve seul pour toutes les opérations de gestion de la trace qui suivent l'acte de prise de vue. Soit, dans l'ordre : le développement des films, leur archivage, le tirage des planches contact ; le choix puis la numérotation des vues sélectionnées et leur saisie dans une base de données ; le tirage d'une première série d'agrandissements de travail, dans un format intermédiaire ; un nouveau choix d'images, qui donne naissance à une nouvelle série d'agrandissements au format définitif ; enfin un choix ultime qui tentera de dégager quelques vues majeures, dont trois seront confiées à un laboratoire spécialisé dans le tirage numérique, afin d'être numérisées puis imprimées en grand format. La séquence alternée, opérations photographiques – choix d'images, se présente ainsi :

*(voir schéma page suivante)*

---

<sup>257</sup> Ce fait photographique explique l'insistance des fabricants de matériel photographique à persuader les utilisateurs que tous les problèmes d'ordre techniques ont été définitivement résolus par eux, afin de libérer la «créativité» des utilisateurs.

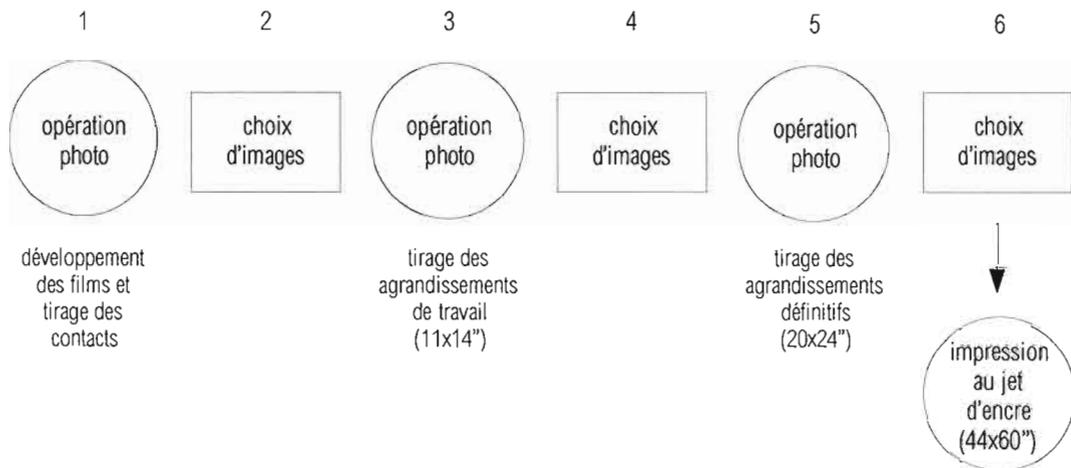


Image 5.3 Séquences alternées : opérations photographiques – choix d'images.

Il faut rappeler que les opérations photographiques procèdent elles aussi d'un ensemble de choix, mais à la différence du choix des images, les choix concernant les opérations photographiques sont des choix effectués *a priori*. Ce fait nous rappelle que l'action du photographe se situe dans une sphère sensori-mentale, faite essentiellement de choix plutôt que d'actions manuelles directes.

Si possible de suite après avoir pris congé du référent, je développe les films qui viennent d'être exposés. Bien qu'elle doive être conduite avec beaucoup de précision, c'est, à première vue, une opération banale. Pourtant, sur le plan sensoriel et émotif, la découverte du film encore mouillé, sortant de la cuve de développement, constitue non seulement le tout premier contact de l'opérateur avec l'image native enregistrée, mais le seul. Car le film est le seul support sensible de toute la chaîne qui se soit réellement trouvé en proximité directe avec le référent, dans la chambre optique, et qui en porte la *trace indicielle originelle*. Contempler ces petites images transparentes et mouillées, en valeurs inversées, constitue donc un moment-clé de la sensorialité de l'opérateur), une jouissance esthétique encore accrue par l'idée de trace. Car le réalisme (ou plutôt le pseudo-réalisme) d'un tirage positif sur papier empêche d'accéder à cette sensation brute de la trace. Il faut ajouter que le film, à ce stade, constitue un support extrêmement fragile, ce qui rend sa manipulation délicate. La couche de gélatine qui contient l'argent métallique formant l'image étant gonflée d'eau, la moindre griffure ou autre incident mécanique peut rendre une vue inutilisable. Cette première observation du film mouillé ne peut donc se faire qu'avec beaucoup de précautions, ce qui ajoute à la tension de ce moment de découverte. C'est un moment que j'aurais toujours désiré partager avec mes référents.



Image 5.4 Marie-Josée, deux vues (film négatif, échelle 1 : 1).

Le jugement de la plastique d'une image étant impossible en mode négatif, il est nécessaire de procéder à l'étape suivante, constitué par le tirage des planches contact.



Image 5.5 Marie-Josée, extrait d'une planche contact (échelle 1 : 1).

Les planches contact sont des instruments de travail, sans grande importance plastique (les dimensions sont trop réduites pour provoquer une réelle sensation esthétique), ils constituent néanmoins la première découverte de l'image avec des valeurs de gris non inversées par rapport au référent.

#### *La planche-contact, définition*

Une planche-contact est un tirage sur papier effectué en posant directement les bandes de films<sup>258</sup> – déjà développées et séchées – sur le papier photosensible, puis en recouvrant ce sandwich d'une feuille de verre suffisamment lourde pour assurer un

<sup>258</sup> Ou les films en feuilles, qui, s'ils sont assez grands, peuvent être livrés tels quels, sans nécessiter d'agrandissement. À cet égard, la définition donnée par *Le Petit Robert* (CD, 2007) est trop restrictive : «**Photogr. Planche-contact** n. f. : tirage sur une seule feuille sensible de l'ensemble des vues d'un film photographique.», puisqu'il est courant, avec du film en feuille, de tirer une vue après l'autre, chaque feuille de film étant posée sur sa propre feuille de papier sensible.

contact étroit entre les deux éléments, film et papier. Il suffit alors d'envoyer un coup de lumière au-dessus de ce «sandwich». N'importe quelle source fait l'affaire, dès lors qu'elle est dosée en quantité et en durée. Après le passage du papier photographique dans un bain de révélateur, on pourra observer son noircissement, qui devrait être proportionnel aux différentes opacités des plages du film. On comprend aussi qu'une image tirée par contact possède rigoureusement les mêmes dimensions que le film qui l'a générée.

#### *Un premier choix à partir des tirages contacts*

La planche contact, lorsque la dimension des images le permet – et c'est le cas ici – constitue un document situé en première ligne, qui permet d'opérer un premier choix. C'est là que se décide l'avenir d'une vue. Lambours) en parle à propos du portrait :

Je travaille beaucoup sur la planche contact, j'ai l'impression d'y voir l'image dans une espèce de révélation. Mais je me trompe parfois, en allant trop vite, sans prendre suffisamment le temps d'être attentif [...]. Le risque est de ne pas avoir de distance, d'être trop subjectif. Il faut l'être lors de la prise de vue, mais après, lorsque l'on sélectionne, il faut être précis. Le temps de lecture du contact est important. Un travail peut être détruit si le choix des images est inconsidéré. (Lambours, 1994, p. 23-24)

Lambours le dit : «le temps de lecture du contact est important». *A fortiori* dans un projet comme le mien, qui guette un impondérable. Je passe donc de longs moments à scruter mes contacts, et à opérer des juxtapositions de vues, procédé qui reste le plus efficace pour éliminer les vues inintéressantes et tenter de dégager celles qui pourraient accéder éventuellement au statut de vue majeure.

*(voir image page suivante)*

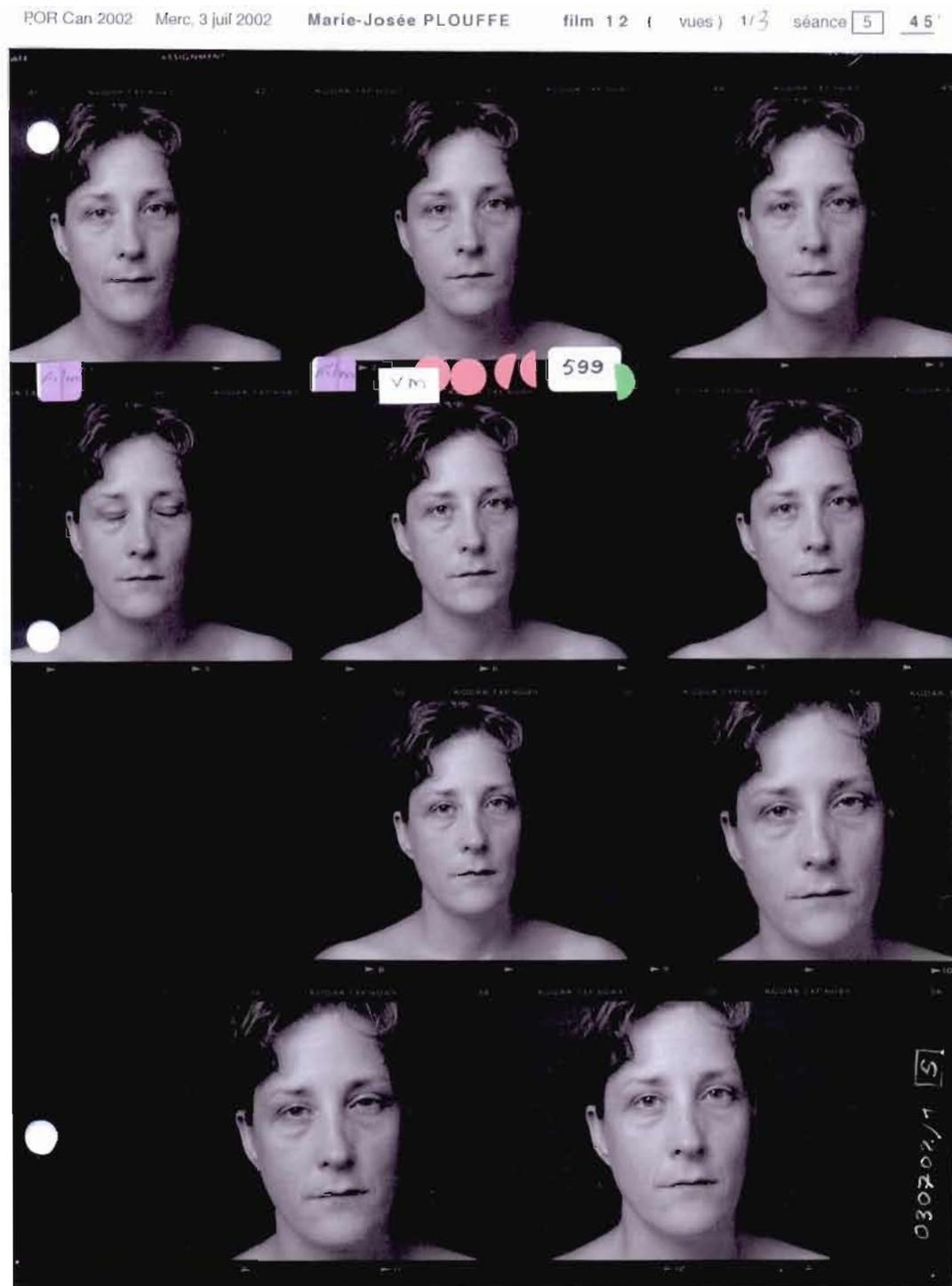


Image 5.6 Marie-Josée, planche contact, premier film (sur trois) de la cinquième séance, mercredi 3 juillet 2002.

Arrivés à ce point, il me semble intéressant de distinguer déjà *deux durées* : celle de la prise de vue, et celle de la contemplation de l'image obtenue. Je reviens à la particularité de ce projet, qui est de montrer non un instant particulier, mais une permanence. Admettons que je sois en présence d'une vue se rapprochant du but recherché, c'est-à-dire que cette permanence se soit dévoilée un instant. Cela veut dire qu'en tant qu'opérateur, j'ai eu *trois chances* : un, de l'apercevoir, deux, de déclencher mon obturateur, trois, d'obtenir une image remplissant les conditions assez sévères établies *a priori*. L'enregistrement permet maintenant de passer à une contemplation qui peut s'effectuer dans une durée non limitée, ou limitée seulement par la capacité du récepteur à entrer dans cette image et à la lire. On peut ainsi affirmer que *deux durées, indéfinies, se superposent* : celle de la *gravité* et celle de la *contemplation de son enregistrement*. Comme à la prise de vue, mais cette fois installé dans une durée de contemplation indéfinie, je peux examiner la vue en tant qu'elle-même d'abord, puis en juxtaposition avec d'autres vues, voisines dans la chronologie d'une séance (de quelques secondes à une heure), ou encore, des vues séparées entre elles par quelques semaines, puis éventuellement, par quelques années. La relative petitesse des images contact (un peu moins de 6 x 7 cm) ne permet pas un jugement sûr, comme je l'expliquerai plus bas. Je parviens tout de même à faire un choix à partir de mes deux critères principaux : la qualité du regard ainsi que la forme qu'avait la bouche au moment de la prise.

Une amélioration des stratégies opératoires pourrait consister en une meilleure sélection des vues (dans le sens d'une efficacité accrue). On pourrait imaginer, par exemple, qu'au lieu de se pencher avec une loupe sur de petites images, celles-ci soient numérisées à partir des films et projetées directement sur un mur, tout de suite en grand format (d'au moins 50 cm de largeur). Dans ma méthode de travail à partir des contacts, je numérote alors les vues qui semblent s'approcher d'un dévoilement de la gravité, et je crée une fiche par vue dans une base de données, fiche qui suivra cette vue dans tout son parcours ultérieur. Je colle simultanément sur le contact une étiquette portant le numéro correspondant à la fiche informatique. Puis j'opère un premier recensement de ces vues numérotées en vue de réaliser une série d'agrandissements de travail dans un format que je nomme le format «maquette» (11 x 14 ").

### 5.3.1.5 Une gestion de la trace a posteriori : le tirage des agrandissements

Avant d'examiner l'opération du tirage dans mon projet, j'aimerais faire un détour par Valéry, qui nous offre une description sensible de l'apparition de l'image en laboratoire, vers la fin de son discours prononcé à la Sorbonne à l'occasion du centenaire de la photographie :

Mais est-il émotion plus philosophique que celle qu'on peut éprouver sous cette lumière rouge assez diabolique, qui fait du feu d'une cigarette un diamant vert, cependant que l'on attend avec anxiété l'avènement à l'état visible de cette mystérieuse *image latente* sur la nature de laquelle la science ne s'est pas encore définitivement accordée. Peu à peu, ça et là, quelques taches apparaissent, pareilles à un balbutiement d'être qui se réveille. Ces fragments se multiplient, se soudent, se complètent, et l'on ne peut s'empêcher de songer devant cette formation, d'abord discontinue, qui procède par bonds et éléments insignifiants, mais qui converge vers une composition reconnaissable, à bien des précipitations qui s'observent dans l'esprit, à des souvenirs qui se précisent, à des certitudes qui tout à coup se cristallisent, à la production de certains vers privilégiés, qui s'établissent, se dégagent brusquement du désordre intérieur. (Valéry, 1939)

Pour ma part, je retrouve une «tension scrutative» dans le laboratoire où j'effectue les agrandissements, car c'est là que va s'opérer la transposition décisive négatif-positif, qui donnera naissance ou non à un tirage contenant une densification inscrite dans la durée, de ce que j'avais pu observer (si brièvement) sur le dépoli. Un tirage doit répondre essentiellement à deux critères :

1. Un critère expressif (ou de «contenu»), dans ce sens que la vue enregistrée sur le film doit montrer qu'elle contient réellement une gravité. On sait d'expérience qu'une vue examinée sur un tirage contact mesurant 6 cm par 7 cm ne peut prétendre à la même expression plastique qu'un tirage de 50 cm par 60 cm, par exemple. Il y a donc des surprises possibles à l'agrandissement, c'est-à-dire qu'une vue paraissant contenir une gravité peut s'avérer banale, ou simplement inintéressante dans la perspective du projet, une fois agrandie. Inversement, et par analogie, on peut supposer que certaines vues laissées de côté lors de l'examen des contacts sont peut-être des vues majeures. C'est un impondérable qui se multiplie par l'impondérable de l'apparition de la gravité, et qui constitue une autre explication du petit nombre de vues majeures dégagées de la multiplicité des vues exécutées.

2. Un critère sensoriel (ou de «forme»). Il est impossible de visualiser sur un tirage contact la qualité de la pâte photographique, seul un agrandissement assez important pourra la révéler. Plusieurs problèmes plastiques peuvent surgir. Le tirage peut présenter une pâte photographique déficiente, de matière elle-même, ou par le fait que le «tissu photographique» présente des «trous», soit de hautes lumières saturées, soit d'ombres bouchées. Si ces défauts sont dus à une ou des décisions inappropriées lors de l'opération de l'agrandissement, il faut simplement en retirer une variante, en identifiant, puis en modifiant les paramètres incriminés. Par contre, si c'est le film qui est défectueux, la vue est perdue. La vue peut être défectueuse pour des raisons techniques : soit que le film n'a pas reçu exactement la quantité de lumière réclamée par la standardisation de la chaîne de fabrication, soit qu'il y ait eu un problème chimique ou encore de durée lors de son développement. Ou pour des raisons plastiques : l'éclairage était mal équilibré, et dans ce cas, les prouesses de laboratoire ne parviendront jamais à retrouver la franchise d'un tirage exécuté d'un coup, ou avec des post-luminations mineures. Il se peut enfin que la mise au point n'ait pas été faite au bon endroit, ou bien que le référent se soit, même très légèrement, avancé ou reculé après que l'opérateur ait fait sa mise au point.

L'opération du tirage est une opération éminemment délicate, dont les critères d'action pourraient être figurés par une croix (je parlais à mes étudiants d'une balance à quatre plateaux) : en haut de la portion verticale serait situé l'excès de contraste, en bas, la trop grande douceur ; sur la portion horizontale de la croix, à gauche, une sous-exposition, qui aboutit à une image trop pâle, à droite, une sur-exposition, qui donnera une image trop sombre, charbonnée. Dans cette condition d'un double équilibre en croix réside toute la difficulté de l'opération du tirage, d'où l'importance de réaliser soi-même les tirages issus de ses films, ou de jouir d'une excellente entente avec un tireur.

Après le choix qui vient en quatrième position<sup>259</sup>, celui qui est opéré à partir des agrandissements de travail, il s'agit de tirer quelques agrandissements au format 20 x

---

<sup>259</sup> Voir, plus haut, le tableau *Séquences alternées : opérations photographiques – choix d'images*.

24", que je nomme les tirages «définitifs». À ce stade, et à ce stade seulement, les images de visages vivent leur pleine existence d'image, sous-entendu : d'images en tant qu'elles-mêmes et différentes de leur référent. C'est là tout le problème de *l'échelle*, que je ne développerais pas ici, sinon en indiquant succinctement quelques balises. La photographie est particulièrement sensible à cette notion d'échelle, par cause de son aspect mimétique. Dans le cas d'un portrait, une taille grandeur nature serait fâcheuse, créant un faux lien mimétique (ou accentuant encore un lien déjà existant) entre le référent et son image. Un portrait photographique en gros plan, une fois agrandi en 20x24", donne une image de tête d'environ 17", ce qui est nettement plus grand que les 10" mesurés sur le référent. Cet agrandissement opère une transposition qui vient renforcer les autres transpositions, telles que le passage du volume au plan, le passage de la couleur au noir et blanc, le passage du mouvement à l'immobilité, le passage du «toucher de chair» au «toucher visuel» et enfin, le passage du vaste angle de champ offert par la vision physiologique au petit angle de champ utilisé pour lire une image. Il faut noter que dans le cas d'un tirage 44x60", le changement d'échelle référent-image devient si évident qu'il devrait faciliter la perception l'œuvre en tant que telle, tout autant que le référent.

#### 5.3.1.6 Les vues majeures

*Je pourrais définir la vue majeure, dans ce projet, comme étant une image capable de livrer des qualités et des densités plastiques équivalentes aux qualités et à la densité de présence des protagonistes, avec une «métaqualité» : celle d'une monstration de la gravité.*

Nous abordons là le choix final, celui qui sanctionne l'ouvrage effectué durant dix ans. Il est moins difficile à faire qu'il n'y paraît au premier abord, pour plusieurs raisons. D'abord, ce choix a été effectué par étapes, c'est-à-dire que les cinq mille deux cents vues que comporte le projet ont été scrutées session après session. Deuxièmement, ce choix est facilité dès lors que les images à examiner sont dans leurs dimensions

optimales, «de vérité» pourrait-on dire<sup>260</sup>. Enfin, les critères de choix sont suffisamment consistants et éprouvés pour constituer des bases opératoires relativement sûres. Mais comme toujours et partout, il va de soi qu'une marge d'erreur est à prendre en compte. Lorsqu'une image est considérée comme pouvant être une vue majeure, elle devra passer l'«épreuve du mur». L'accrochage au mur durant un certain laps de temps constitue une sorte de *vérification* plastique nécessaire. Là encore, le pouvoir de la juxtaposition doit être exploité. Une image ayant acquis son statut de vue majeure depuis quelques années, ayant subi l'épreuve du mur à plusieurs reprises, pourra être considérée comme le «la» du projet<sup>261</sup> : toute image mise en juxtaposition avec elle devra montrer si ses qualités et sa force sont en accord avec ce qui a déjà pu être obtenu. La vue qui aura tenu le mur assez longtemps à côté d'une vue-témoin pourra alors être publiée, exposée ou encore, numérisée en vue d'une impression au jet d'encre.



Image 5.7 Marie-Josée, vues 1 et 2 du premier film (sur trois) de la cinquième séance, mercredi 3 juillet 2002 ; la vue de droite est une vue majeure.

---

<sup>260</sup> Il s'agit simplement d'un critère de lisibilité, par rapport à la physiologie de notre vision, soit le respect d'une relation entre la taille d'une image et la distance à laquelle on la regarde.

<sup>261</sup> On peut noter qu'il en est de même lors de l'opération du tirage, pour contrôler les qualités plastiques du nouveau tirage : un tirage témoin est mis au mur dans un éclairage standardisé et chaque nouvelle épreuve, aussitôt sèche, sera examinée en juxtaposition avec le tirage-témoin.

Pour entrer dans le vif de la problématique du choix, je propose un exemple (ci-dessus) très caractérisé, celui de deux vues successives faites au début d'une séance, alors que la personne n'est pas encore entrée en elle-même. Si l'on compare les deux vues, la différence est évidente : dans la première, les différents éléments du visage semblent disparates, ou séparés les uns des autres, alors que dans la seconde, un lien invisible semble tenir tous les éléments ensemble, *dans une détente*.

La page suivante montre quatre vues entourant une vue majeure. On pourrait aborder cette planche en se posant deux questions se référant aux notions de *distance* et d'*unification*. dont l'abolition de la première et la réalisation de la seconde permettent l'affleurement de la gravité, via une forte qualité de présence. Que comporte la vue majeure (au centre de la planche) qui fait défaut aux autres images ? C'est, selon moi, la distance, notion particulièrement visible chez Guylaine. Un sourire, aussi léger soit-il, introduit une distance entre l'image d'un visage et son récepteur ; une distance qui est aussi une protection. Dans la planche montrée en page suivante, il suffit de faire passer rapidement son regard d'une des vues périphériques à la vue centrale pour constater que l'accès immédiat à la personne est établi, un voile (ou une distance) a disparu. Quant à l'unification, on peut observer que les deux éléments principaux (et variables) du visage que sont les yeux et la bouche sont accordés entre eux, liés dans une même *présence*, ce qui accentue encore l'effet d'«absence de voile».

*(voir image page suivante)*



Image 5.8 Guylaine Gariépy, quatre vues de diverses séances entourant une vue majeure (au centre).

*Deux critères de choix liés à la recherche de la gravité*

Je l'ai indiqué précédemment, à la prise de vue, je surveille les deux éléments-clefs que sont, dans ma recherche, le regard et la bouche. Je l'ai dit aussi, l'*abandon* constitue dans mon projet un concept opératoire primordial. Comment se traduit l'abandon par rapport aux organes que sont les yeux et la bouche ? Par une détente musculaire. Aucune tension dans les yeux, ni dans la bouche ; en précisant qu'une absence de tension n'est pas un relâchement, mais la tonicité ordinaire du vivant.

On parle beaucoup du regard, mais plus rarement de la bouche. Dans un commentaire sur les portraits de Huynh<sup>262</sup>, on peut lire : «[...] le visage, avec ses yeux, ses traits, et *le regard qui, seul, parle l'être*, là, devant soi.» ([www.ensba.fr/expositions/](http://www.ensba.fr/expositions/)). Or, la bouche a toute son importance. Par son extrême mobilité, elle constitue un indicateur à la fois du caractère, de l'état profond de la personne, mais aussi de son état actuel, temporaire. Petit enfant, je jugeais les amies de ma mère à la forme de leur bouche, elle me renseignait sur le caractère de la personne. Et maintenant, lorsque c'est moi qui tiens le rôle du référent, c'est ma bouche qui me pose le plus de problèmes, car je sais d'expérience que la nudité de cet orifice éminemment mobile et sensible trahit beaucoup de notre intimité, parfois plus que les yeux.

*(voir image page suivante)*

---

<sup>262</sup> Photographe contemporain examiné en 4.5.5 *Deux démarches contemporaines différentes : Huynh et Dolron.*

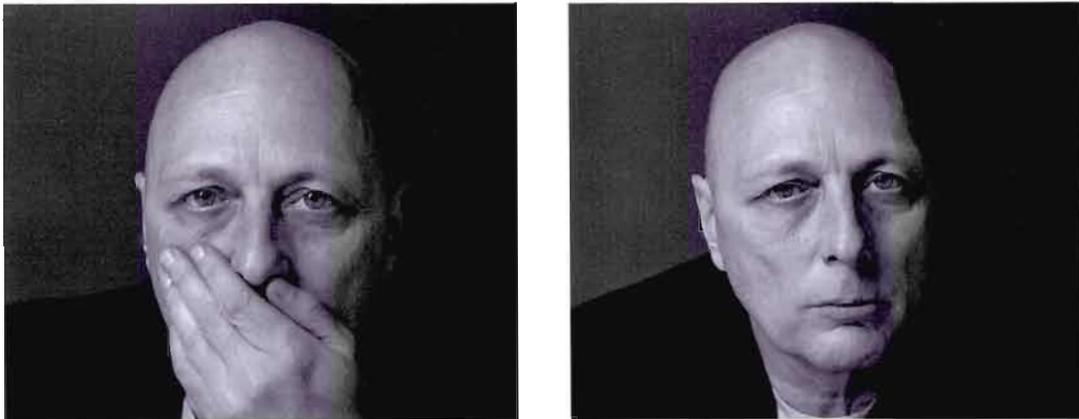


Image 5.9 Serge Boisvert, deux vues successives (vues 2 et 3 du deuxième film sur quatre) de la deuxième séance, vendredi 17 avril 1998. La vue de gauche est une vue majeure.

Dans la vue majeure montrant le visage de Serge Boisvert, j'attribue l'intensité du regard au fait que la bouche soit dissimulée par la main, ce qui amène ainsi une espèce de libération pour le référent. Le regard seul étant en contact avec l'extérieur, il est libéré de ce que pourrait indiquer la bouche. Ce geste a été fait spontanément, sans que je donne aucune indication.

#### *L'ultime choix*

Pour l'exposition destinée à constituer le volet pratique de cette thèse, j'ai choisi de confier à un laboratoire numérique le soin d'imprimer trois vues majeures sur du papier pur chiffon au format 44 x 60". Ces impressions sont issues d'un fichier obtenu par numérisation d'une épreuve argentique tirée par mes soins, de format 20 x 24". Pourquoi passer – pour le stade ultime – de l'imagerie argentique à l'imagerie numérique ? Pour une seule raison, la qualité d'intensité des noirs. Les noirs mats issus d'une impression numérique conduite avec maîtrise sur un bon support papier sont supérieurs en densité à ceux que l'on pourrait obtenir en imagerie argentique sur du papier photosensible mat. La caractéristique principale d'un papier photographique mat est de ne pas pouvoir délivrer des noirs profonds. Il suffit pour s'en rendre compte de tremper à demi dans l'eau une plage noire d'un tirage argentique mat puis de le retirer de l'eau : en comparaison avec la partie mouillée, qui retrouve un beau noir profond, la partie sèche est *grise*. Mais alors, pourquoi ne pas utiliser un papier

argentique glacé, qui, lui, restitue les noirs dans toute leur profondeur ? Pour des raisons de brillance. Un agrandissement de 44 x 60" brillant serait illisible dans des conditions normales d'exposition. Sans compter qu'il ne parviendrait pas au niveau de qualité offert par l'encre, en tant que toucher visuel.

### 5.3.2 Une poïétique commune, une stratégie opératoire issue de *l'installation dans la durée*, reconstruction d'une chaîne de concepts opératoires

Pour examiner ma stratégie opératoire issue de *l'installation dans la durée*, avec la reconstruction d'une chaîne de concepts opératoires propre à mon projet, j'ai choisi de regrouper ici le référent et l'opérateur, œuvrant tous deux dans une poïétique commune. Les données concernant la poïétique du référent sont issues des *Récits de pratique* des six référents du projet de 2002.

#### 5.3.2.1 L'installation dans la durée

L'installation dans la durée constitue dans mon projet le concept opératoire situé le plus en amont, duquel découle une chaîne de concepts et d'états qui lui sont corrélatifs. J'ai identifié la durée comme constituant l'un des quatre embrayeurs du portrait posé<sup>263</sup>. Dans mon atelier de sculpteur, c'est la durée qui a permis à la gravité de se manifester sur le visage de mes modèles. Giacometti a poussé l'installation dans la durée à son paroxysme, en peinture, en prolongeant le travail avec un même modèle pendant des mois. Davidson a utilisé à sa manière ce concept opératoire (sans le nommer), en se liant avec les habitants d'une rue, et en les photographiant l'un après l'autre sans compter son temps, et sans aucune recherche du «moment décisif». J'ai moi-même pratiqué cet allongement de la durée dans le champ du paysage photographique, en abolissant ainsi le plus radicalement possible tout «moment décisif».

---

<sup>263</sup> Indépendamment des problèmes techniques, la *durée* de la pose dans l'opération du portrait – tous médiums confondus – peut varier beaucoup, de quelques heures à quelques années. L'important est de considérer cette durée, quelle que soit son importance en tant que quantité de temps, en opposition avec la notion d'*instantanéité*, apportée par la photographie dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Dans mon projet de portrait, pour tenter de retrouver la gravité – état du référent issu de la durée et de la répétition, deux paramètres obligés de la pratique du sculpteur – j'ai précisé et accentué cette qualité offerte par la durée en la reportant sur une seule personne. Mon idée fut de *réincorporer consciemment une notion de durée dans un dispositif de portrait photographique, qui, ordinairement, n'en comporte plus*<sup>264</sup>. Nous touchons ici au cœur de la conception de mon projet : rechercher puis donner, par la photographie, quelque chose qui apparaissait sur le visage des modèles dans un dispositif de peintre ou de sculpteur. L'installation dans la durée est donc un concept qui, dans mon parcours, a migré de l'atelier du sculpteur à celui du photographe. En photographie, il s'est agi pour moi de faire passer ce quelque chose, qui est la gravité, d'un état à un autre : de l'état d'un impondérable *apparemment* fugitif à une *réalité plastique inscrite dans la durée*. «Nous avons braqué sur la durée un œil qui l'a rendue durable.» (Claudel, 1946, p.191). On l'a vu précédemment dans la section consacrée au désir de l'opérateur, j'ai souhaité que la durée devienne, dans ce projet, une espèce de banlieue de l'éternité. J'ai opéré en abolissant la notion de *décalage*. L'équation est apparemment simple : pour montrer un état, la gravité, installé dans toute la durée de la vie d'un être, je dois créer un dispositif qui s'installe lui aussi dans la durée, qui soit le moins possible lié au temps qui passe et aux contingences de la vie ordinaire. Dans mon projet, on peut distinguer *cinq durées différentes* : celle de la scrutation, que je mélange volontairement à celle du déclenchement puisqu'on l'a vu, s'il s'agit bien sur le plan technique d'un instantané, cet instantané montre le dévoilement d'un état permanent et non le surgissement d'un événement particulier ; la durée d'une séance de prise de vue (soit la répétition d'environ vingt à quarante vues) ; la répétition des séances au cours d'une même session (qui varie de trois à douze séances) ; éventuellement, la répétition des sessions (à des intervalles d'une ou de plusieurs années) ; et enfin, la durée – indispensable – de la contemplation de l'image finale par la réception, condition *sine qua non* pour rejoindre les durées précédentes.

---

<sup>264</sup> Non seulement les films ont acquis une bonne sensibilité à la lumière, mais surtout, les dispositifs d'éclairage, dès les années 1960, disposent d'une énorme réserve de puissance (flash électroniques d'atelier), permettant des instantanés de grande qualité.

Avant de clore ce point de l'installation dans la durée, je voudrais mentionner les pièges qu'elle nous permet d'éviter. Prendre son temps permet d'écarter en premier lieu les *peurs*, génératrices de cuirasse – et la cuirasse, c'est précisément ce qu'un portraitiste de l'être voudrait éviter ; la *hâte*, qui gangrène la posture méditative, qui brouille les couches de l'être, à la manière dont en chimie, on agite un liquide en transformant le précipité en sédiment (le verbe « agiter » donne bien ici la mesure du brouillage qu'il induit) ; prendre son temps permet enfin d'éviter la *superficialité*, qui est une posture vouée à l'horizontalité, à la circulation sur la croûte des choses et des êtres, qui est donc l'inverse d'une descente verticale dans les couches profondes des protagonistes.

Examinons maintenant le potentiel positif libéré par une installation dans la durée. Je rappelle pour mémoire la chaîne des concepts opératoires et des états des protagonistes, tel que je les ai identifiés *a posteriori*, lorsque je me suis posé la question, à savoir «quelles avaient été les conditions d'apparition de la gravité dans mon atelier de sculpteur ?». Toutes sont issues de l'installation dans la durée, et chacune dépend de la précédente : l'*immobilité* permet la contemplation ; la *répétition*, soit le fait de se retrouver régulièrement ensemble dans un même lieu, permet l'instauration d'une *familiarisation*, tant avec l'opérateur qu'avec le lieu ; c'est une notion psychique importante, dans les processus d'introjection (ou «métabolisation» d'un événement) ; il en naît une *sécurité* qui enfin permet l'*abandon*. L'abandon constitue l'état qui avait permis alors à la *gravité* de se manifester. Pour reconstruire cette chaîne, en l'adaptant au médium photographique, il est nécessaire d'y ajouter deux éléments, soit les notions de *non-instantanéité* et celle de *densification*. La série se présente alors ainsi :

immobilité, *non-instantanéité*, répétition, familiarisation, sécurité, abandon, gravité, *densification* (double : présence accrue de la gravité, en tant qu'état du référent, *actualisée dans* une présence plastique de l'image photographique en tant qu'œuvre). Pour reprendre la chaîne à son début, examinons la notion d'immobilité, qui peut se diviser en deux registres : l'immobilité physique et l'immobilité intérieure.

*Les immobilités (physiques) du projet, une prise en compte de l'immobilité en tant que concept opératoire qualitatif*

J'ai déjà abordé cet état au début des *Prolégomènes*, lorsque j'ai décrit la formation de deux concepts migrants, qui sont l'immobilité physique et la contemplation active. Je me suis décrit dans mon passage à la photographie comme transportant avec moi la notion d'immobilité, en continuité avec mon ancienne activité de peintre et de sculpteur. J'ai identifié l'immobilité – en tant que posture – comme un des quatre embrayeurs du portrait en soi, tous médiums confondus. J'ai précisé que je percevais l'immobilité physique non comme une perte, par rapport au mouvement, mais plutôt comme un «silence du mouvement» ; c'est, selon moi, avec la planéité, une des qualités majeures des images, qu'elles soient photographiques ou non. Dans mon projet, ma volonté est d'instaurer l'immobilité physique en tant que *qualité consciente* des deux protagonistes : le référent et l'opérateur ; une qualité factuelle de la chambre optique vissée sur un trépied ; une qualité du fruit de l'opération, l'image, qualité renforcée par la posture rigoureusement frontale du référent ; et enfin, une qualité du récepteur de l'image, qui doit, selon moi, être accordé à la chaîne des immobilités qui le précède s'il veut faire de l'image qui se trouve devant son regard un objet de contemplation<sup>265</sup>.

Mais pourquoi accorder tant d'importance à une notion qui semble aller de soi dans le domaine du portrait posé en atelier ? Il y a au moins trois raisons à cela. D'abord, lorsque, dans les *Prolégomènes*, nous avons fait un bilan des pertes et des gains effectués lors du passage référent → image photographique, nous avons constaté que la perte du mouvement, qui pourrait être perçue comme une perte sur le plan *documentaire* peut devenir un *gain de puissance* dans une recherche comme mon projet de portrait, par exemple, où cette immobilité devient une qualité par le fait que l'objet produit (l'image) est une œuvre *destinée à la contemplation*, ce qui la différencie radicalement d'une observation du référent qui serait conduite à l'œil nu, observation

---

<sup>265</sup> Pour ma description des qualités de l'immobilité dans la sphère de l'image, se reporter à la section 1.1.1.2 *Les notions d'immobilité et de contemplation active, formation de deux concepts migrants*.

qui serait aussi gênante pour l'observé que pour l'observateur. Et même en admettant que dans un cas très particulier ce type d'observation soit possible, le récepteur ne peut pas recevoir d'une image ce qu'il peut recevoir d'un être vivant *et réciproquement*<sup>266</sup>. Secondo, l'abondance des paramètres qualitatifs offerts par l'immobilité – que nous allons passer maintenant en revue – constitue une sorte de vérification du bien-fondé de cette posture de départ. D'autant qu'ils rejoignent des facultés que j'avais acquises précédemment et déjà mises à l'épreuve en peinture et en sculpture<sup>267</sup>. Enfin – et ce point est capital pour mon projet – les immobilités physiques sont capables d'instaurer une autre immobilité, qui elle, concourt directement à l'apparition de la gravité : l'*immobilité intérieure*, que nous allons examiner maintenant.

*La recherche de l'immobilité intérieure, ou «cesser d'émettre des signes»*

Dans mon projet, l'immobilité *physique* devrait tendre à devenir pour le référent une immobilité *intérieure*<sup>268</sup>. C'est une demande faisant partie de ma stratégie de recherche de la gravité. La recherche de l'immobilité intérieure est, selon moi et d'après mon expérience dans ce projet, un facteur-clé pour permettre à la gravité de se manifester. Je l'ai aussi nommée la «vacance intérieure». La demande à mes référents se situe à la limite de l'absurde, elle est en tout cas paradoxale, puisqu'elle consiste à les enjoindre de «vouloir ne pas vouloir», ou tout au moins, de s'efforcer de mettre son vouloir en veilleuse. J'ai affiné plus tard cette demande en la formulant ainsi : «Pour autant qu'il vous soit possible de le faire, *cessez d'émettre des signes*». Cette injonction, difficile entre toutes à réaliser, renvoie elle aussi, aux notions de sécurité et de confiance, car cesser d'émettre des signes, c'est déposer son vêtement social, c'est donc littéralement opérer une mise à nu de son être intérieur, et ainsi offrir une vulnérabilité. C'est là qu'une symétrie doit s'opérer entre les deux protagonistes, dans ce sens que

---

<sup>266</sup> Voir à ce sujet, dans les *Prolégomènes* : Tisseron et le regard des médecins sur les pathologies, ainsi que Proust, cité par Brassai. Voir aussi ma description d'une photographie de Callahan, à propos de laquelle je décris les différences référent-image.

<sup>267</sup> J'ai rassemblé ces facultés sous la notion de *contemplation active*, notion que nous avons examinée dans les *Prolégomènes* et qui deviendra, en photographie, l'*attente scrutatrice*.

<sup>268</sup> Cette immobilité intérieure du référent peut – ou devrait – gagner l'opérateur, dans une notion d'égalité et d'*équilibre* que nous verrons plus loin.

la vulnérabilité consentie par le référent doit trouver son corollaire dans l'opérateur. On le verra dans la poïétique commune, notamment dans la notion d'abandon. La qualité du regard que je souhaite – qui est un regard intérieur, que l'on peut voir parfois chez quelqu'un qui ne se sent pas observé – va dépendre directement de l'immobilité intérieure.



Image 5.10 Le regard de l'immobilité intérieure : Rembrandt, *autoportrait*, et Guylaine, *vue majeure*.

Voyons maintenant la notion de *non-instantanéité*, qui permet aux deux protagonistes d'abandonner la recherche d'une *expression fugitive*.

*La non-instantanéité, ou l'instantanéité capable de montrer le dévoilement d'une permanence*

L'instantanéité, et son contraire, la non-instantanéité (ou la pose), sont des notions liées au médium photographique. Je l'avais signalé dans les *Prolégomènes*, l'instantanéité, qui fascine tant dans la photographie, n'est pas constitutive de son procédé, il n'en est qu'une des modalités. Il faut faire un retour à Davidson, puisque c'est chez lui que m'est apparue pour la première fois cette notion que j'ai nommée la *non-instantanéité*. Voyons de plus près de quoi elle est faite. Il faut – dans un premier temps – bien

différencier son aspect technique de son aspect psychologique. Davidson, comme moi, a fait ses portraits au flash électronique<sup>269</sup>. On ne peut donc pas parler de pose. Il s'agit bel et bien, sur le plan technique, d'un instantané. Pourtant, sur beaucoup de portraits de *New York, East 100th Street*, on n'a pas la sensation d'un saucissonnage du temps, de cette fameuse interruption de la durée dont on a tant fait état. «Le coup de la coupe» selon Dubois (1990, p. 153) : «Temporellement en effet – nous l'a-t-on assez répété – l'image-acte photographique interrompt, arrête, fixe, immobilise, détache, décolle la durée, en n'en saisissant qu'un seul instant. [...] La photo apparaît ainsi, au sens fort, comme une *tranche*, une tranche unique et singulière d'espace-temps, littéralement *taillée dans le vif*.» Si la description de Dubois – qui d'ailleurs fait écho à la plus grande partie de la théorie photographique du XX<sup>e</sup> siècle – peut s'appliquer à beaucoup de photographies, elle n'a pas sa place ici, et encore moins dans mon projet. Une image qui table sur la durée n'est en rien «une tranche [...] taillée dans le vif». Elle est au contraire la résultante d'un flux continu de quelque chose qui existe avant et après la prise. *Un décalage de quelques minutes, voire de quelques jours, ou même de quelques mois, n'aurait pas changé grand-chose à l'aspect des visages que j'ai photographiés, ni à ceux photographiés par Davidson*. Ce qui est impensable ou hautement improbable dans le registre du reportage rapide devient ici le tissu même de la manière d'opérer du photographe. Je veux dire que si le reporter, aussi perspicace et adroit qu'il puisse être, n'est pas présent dans *la durée* du référent, il ne peut rendre compte que d'*un moment* du référent. Or, Davidson était là pleinement, il *existait* – dans une durée – avec ses référents. Dans mon projet, j'ai repris le concept opératoire de non-instantanéité<sup>270</sup> en le systématisant, et en opérant par répétition. J'ai déplacé le problème en instaurant une relation de longue durée avec une seule personne, de manière très voisine à ce que Giacometti a tenté en peinture, ce qui différencie mon projet de celui de Davidson. Pour moi, cette notion de non-instantanéité peut être décrite comme *l'abandon volontaire de la quête d'une*

---

<sup>269</sup> Les flashes d'atelier que nous utilisons actuellement travaillent plus «lentement» que les petits flashes portatifs, mais la durée de l'éclair se situe tout de même aux alentours du 1 : 700<sup>e</sup> de seconde.

<sup>270</sup> Il faut noter que la formulation de *non-instantanéité* est de moi, que Davidson n'en parle jamais à propos de son travail.

*expression fugitive*, qui est une idée-clef de mon projet, exactement de la même manière qu'en paysage ma recherche éliminait volontairement tout effet de lumière ou d'atmosphère lié à un instant particulier. Dès lors qu'une *durée* s'offre à l'opérateur, plus besoin de moment décisif, la «coupe» n'a plus de sens. *Malgré la brièveté d'exposition du film à la lumière*, parler d'instantané ici n'a plus de sens non plus, sinon d'ordre technique. Là encore, le vocabulaire photographique est pris en défaut : le mot manque. Je le nomme, faute de mieux, le portrait «posé», qui réunit les idées d'immobilité et de participation du référent.

Par l'abandon de l'expression fugitive, une prise de vue peut réellement s'inscrire dans la durée et montrer une *permanence*, tout en étant techniquement un instantané.

#### *La répétition, son utilité et ses conséquences dans mon projet*

Nous avons examiné la *répétition* en tant que quatrième embrayeur du portrait en soi, tous médiums confondus. Dans les *Prologomènes*, j'ai cité Passeron, qui considère cette notion de poïétique comme suffisamment importante pour lui consacrer un chapitre entier (*Poïétique et répétition*, in Passeron, 1989, p. 75). J'ai décrit l'utilisation que j'en ai faite en prise de vue de paysage. En photographie, la répétition apparaît encore plus nécessaire que dans les autres arts plastiques, pour une raison déjà mentionnée, à savoir que la trace de l'image optique se dépose d'un coup, sur toute la surface sensible, et qu'elle est irréversible. Contrairement à l'opérateur de la trace manuelle (dessin et peinture), qui peut effacer immédiatement tout trace ou fragment de trace inopportune, ou procéder par couches successives (qui peuvent être soit des *repentirs*, si la nouvelle couche est opaque, soit des superpositions, si la couche est transparente), l'opérateur photographe doit faire une nouvelle prise, sur une surface sensible vierge. La répétition, qui peut être superposition pour le peintre, devient en photographie une juxtaposition, et la juxtaposition suppose une idée de quantité. D'où l'importance de la notion de série en photographie. Le photomaton en est l'exemple le plus primitif : la machine délivre au moins quatre vues, afin que le référent puisse faire son choix. Pourtant, la répétition propre à mon projet ne doit pas être confondue avec la répétition ordinaire d'une séance de prise de vue au cours de laquelle l'opérateur fait poser le référent dans diverses positions, avec des variantes d'éclairage, dans le but de dégager quelques vues intéressantes ou valorisantes. La répétition, telle que je

l'entends dans ce projet, n'est en somme que la répétition de la même vue en gros plan, de face, avec toujours le même fond et le même éclairage. Lorsque la recherche, comme dans mon projet, porte sur un impondérable, permanent, mais dont le dévoilement est incertain, la répétition devient une condition opératoire *sine qua non*. À part cette fonction de base, de type «statistique-logique», elle a dans mon projet d'autres fonctions. La répétition a d'abord une fonction rassurante, qui permet aux deux partenaires de se dire que rien ne doit se jouer forcément maintenant : ce qui ne se dévoilera pas aujourd'hui se dévoilera peut-être demain, ou dans un mois, ou dans un an. Cette sécurité offerte par une perspective de durée est essentielle dans une quête qui réclame une détente profonde. La répétition me permet aussi de prendre une distance par rapport à deux registres avec lesquels je n'entretiens aucune sympathie : la virtuosité et le hasard. J'ai souvent décrit ma quête, tant en paysage qu'en portrait, comme étant *une diminution de la notion de hasard*, par la répétition. Une objection apparaît alors : une «répétition trop répétée» peut-elle amener de la lassitude, ou pire, un ennui tel que le désir même du projet disparaisse ? C'est effectivement un danger que j'ai vécu et mentionné en prise de vue de paysage. Il pourrait se manifester aussi dans un projet de portrait. Mais dans ce projet, et dans la perspective du référent, il se trouve que la lassitude de poser a plutôt travaillé dans le sens que je souhaitais. J'ai décrit, dans *La découverte d'un élément inattendu, la gravité*<sup>271</sup>, comment la lassitude, voire l'épuisement, ont constitué – dans l'atelier du sculpteur – des facteurs pouvant conduire à l'abandon (dans le sens de cession). Ce phénomène s'est produit à nouveau en photographie.

Deuxièmement, la répétition, dans ce projet, peut aussi constituer une fonction de densification de la gravité. Puisque la trace photographique ne peut pas être densifiée par repentirs ou couches successives sur la même surface, le référent va opérer plutôt par «densification virtuelle», en tentant de s'approcher du but par conscientisations successives intériorisées, comme une amplification à l'intérieur de soi de l'état de gravité, ou – autre démarche possible – comme le dit Deleuze à propos de la toile

---

<sup>271</sup> Voir 4.1.1 *Le portrait sculpté*.

blanche du peintre, en tentant d'ôter tout ce qui s'y trouve déjà avant même que l'on ait commencé à peindre (1981, p. 14). Autrement dit, le référent peut se purger, par paliers successifs, de toute intentionnalité. En tant qu'opérateur, je tente de suivre le mouvement de cette amplification, ou de ce dépouillement, en multipliant les vues<sup>272</sup>, au cours d'une séance, puis lors de séances ultérieures.

Deux facteurs au moins concourent à la multiplication des vues. D'abord, et même si je constate sur mon dépoli que nous ne cheminons pas dans la bonne direction, je dois tout de même exécuter quelques déclenchements, voire une bobine entière, afin de créer une dynamique opératoire et par là, éviter de faire naître une anxiété dans mon référent, qui se trouve, je le répète, dans un état de vulnérabilité. Un sentiment anxieux ou négatif de ma part pourrait contaminer mon partenaire et compromettre la séance<sup>273</sup>. Pour mesurer toute la différence qui sépare le modèle du peintre d'avec le référent de l'opérateur photographe, il est intéressant de se reporter au récit de James Lord, lorsqu'il posait pour Giacometti. À aucun moment, il n'est ménagé par le peintre, qui va jusqu'à lui dire «Tu as une tête de brute. [...] Tu as l'air d'un vrai voyou. Si je pouvais te peindre comme je te vois, et qu'un flic voie la toile, il t'arrêterait immédiatement.» (Lord, 1991, p. 17-18), et plus loin (p. 33) : «J'ai remarqué non seulement que de face, tu as l'air d'une brute, mais que ton profil est un peu dégénéré. [...] De face, tu vas en prison ; de profil, tu finis à l'asile.» Même en admettant que ces jugements provoquent quelques tensions sur le visage du modèle, ce qui est vraisemblable, cela ne dérange en rien l'œuvre en train de se faire, puisque ce n'est pas Lord qui dépose sa propre trace sur une surface sensible, mais bien Giacometti, par une trace pigmentée directe que lui seul contrôle. J'en reviens à mon atelier de photographe. Si donc je m'aperçois que, pour des raisons qui peuvent être multiples, nous ne nous dirigeons pas dans la bonne direction, je tente de casser ce cercle avant qu'il ne devienne vicieux en quittant la posture frontale, tout en maintenant la dynamique de la séance. Je fais alors des vues de trois quarts, des profils ; ou je m'éloigne, et cet accroissement de distance peut amener un soulagement à l'un ou à

---

<sup>272</sup> Roche a décrit la compulsion du déclenchement, du point de vue de l'opérateur (Roche, 1982).

<sup>273</sup> Voir à ce sujet le récit de poïétique de Sarah Moon (2000), cité.

l'autre des protagonistes. Je réessaye alors le gros plan frontal. Une séance peut donc être composée d'aller et retour entre la posture du projet, résolument frontale et en gros plan, et des postures que je pourrais appeler «de décharge», dont la fonction est de maintenir une dynamique dans l'avancement des prises de vues.

Deuxième facteur. Comme j'ignore à l'avance le point culminant du dévoilement, je dois déclencher à *chaque soupçon de dévoilement*. Le soupçon n'étant pas toujours fondé, ce facteur contribue autant que le précédent à la multiplication des vues.

#### *La familiarisation et la sécurité, offertes par la répétition*

Ces deux notions sont tellement corrélatives que je me propose de les examiner ensemble. Le concept de familiarisation est apporté par la répétition. Sous le titre *Une répétition nécessaire*, Tisseron relève l'importance et surtout le sens de la notion de familiarité – à propos des jeux vidéo – à établir entre soi et une technologie nouvelle : «Ce mot de "familiarité" est d'ailleurs riche de sens. Le "familier" n'appartient pas forcément à la famille au sens généalogique du terme. *Être en familiarité, c'est justement ne pas avoir à se poser la question d'une appartenance réelle.*» (1996 b, p. 74-75, c'est moi qui souligne). Plus loin dans le même texte, il décrit la familiarisation comme constituant la deuxième étape d'un processus d'introjection<sup>274</sup>. Dans mon projet, il existe un réseau de familiarisations : celle des deux protagonistes entre eux, celle du référent avec les lieux, avec la machine et avec le dispositif en général. Mais peut-être que la familiarisation la plus discrète, qui est aussi celle qui m'intéresse le plus, est celle que le référent pourra développer par rapport à la demande contenue dans le projet. C'est-à-dire non seulement un *accroissement de la fréquence* du dévoilement de sa gravité, mais aussi l'acquisition d'un lâcher-prise provoquant un

---

<sup>274</sup> «L'introjection comporte normalement trois étapes successives : la première est celle où quelque chose de nouveau arrive à un sujet ; la seconde est celle où il s'engage dans un processus de familiarisation avec l'événement nouveau ; et la troisième correspond à la fois à la conscience de l'événement et à son acceptation de sa rencontre progressive avec lui. À cette phase, le sujet a donné droit de cité en lui à l'événement inaugural qui avait nécessité la mise en route du processus de l'introjection. Il peut désigner à la fois cet événement, l'ensemble des participations affectives et mentales qui l'ont accompagné, et le processus progressif qui l'a amené à l'accepter.» (Tisseron, 1996 b, p. 102-103)

accroissement de la visibilité de l'état de gravité lui-même ; cette familiarisation-là deviendra un *facteur de densification*.

Mais avant d'obtenir l'abandon, qui constitue un état-clef du référent dans la perspective d'un dévoilement de la gravité, il y a une acquisition à laquelle je travaille beaucoup dans ma relation avec mes référents : la sécurité. Entrons dans l'atelier. L'humain assis immobile sur une chaise, dans un environnement qui n'est pas le sien, face à l'œil de verre fixe de la machine qui le scrute, à qui je demande de cesser d'émettre des signes, et qui donc se défait de son ultime protection, est en droit d'obtenir un minimum de sécurité pour pouvoir passer à l'étape de l'abandon. Parmi les stratégies que j'ai imaginées pour renforcer le sentiment de sécurité, on en trouve une, qui m'apparaît primordiale, en plus de la familiarisation avec l'opérateur et l'atelier : la certitude qu'aucune vue ne sera utilisée à l'insu du photographié. Il s'agit d'un contrat de confiance. On aperçoit, sur les planches contact, des «noirs», qui masquent certaines vues. Ces vues sont, pour la plupart, des avatars de l'instantanéité technique : des paupières mi-closes (qui peuvent donner à la personne photographiée des airs de moribond), ainsi que des expressions en cours d'apparition ou de disparition. Ces avatars ne sont pas des erreurs, dans ce sens que toutes ces expressions existent, mais, dans l'espace de la vie dite «réelle», elles surgissent dans un continuum que notre cerveau ne peut (ou ne veut) pas traiter. Le sensible du récepteur ne sait donc que faire avec ces expressions lorsqu'elles apparaissent sur une image fixe.

La *proximité physique* n'est pas quelque chose de facile ni d'évident pour tout le monde. Il est donc nécessaire de prendre des précautions, surtout dans un lieu clos et relativement sombre comme un atelier de photographie. À part les modalités d'accueil et de respect dû à la personne qui va, non seulement faire le don de son image, mais en plus, le don d'une image qui va peut-être montrer son for intérieur, j'ai trouvé une «barrière protectrice», dans le registre topographique : une table, derrière laquelle s'assoit le référent. Je l'emploie systématiquement pour faire la première bobine<sup>275</sup>. Ce

---

<sup>275</sup> J'utilise des bobines de dix vues.

n'est pas seulement une barrière symbolique, mais un obstacle dont la matérialité le protège des deux autres protagonistes, la machine et moi. Notamment, la table m'empêche d'approcher mon trépied du référent, qui peut, dans le cas d'un extrême gros plan, toucher ses propres pieds. De plus, une table permet l'appui et le jeu des bras, ce qui peut aider le référent à entrer plus confortablement dans la séance, comme dans cette vue :



Image 5.11 Margaret Rafkalefsky, Montréal, mardi 5 juin 2001, vue majeure.

Nous examinerons l'abandon du référent dans la section 5.3.3 *La poïétique du référent*. Nous allons voir maintenant ce que signifie l'abandon du point de vue de l'opérateur, avec un préambule destiné à cerner la notion d'«abandon».

#### 5.3.2.2 Les pouvoirs de l'abandon de l'opérateur

Il vaut la peine de quitter un instant la poïétique propre à l'opérateur pour s'arrêter sur la notion d'*abandon* en soi, puisque dans ce projet, l'abandon joue un rôle décisif concernant l'apparition de la gravité. Les deux protagonistes sont impliqués par la

notion d'abandon. Car, de la même manière que le référent fait la moitié du travail en m'offrant l'image de son visage, je fais, en tant qu'opérateur, l'autre moitié du travail afin de créer les conditions d'apparition de la gravité, en grande partie par l'*abandon* des mêmes éléments que ceux demandés au référent. Voyons pour commencer l'historique du mot *abandon* :

Repéré au XII<sup>e</sup> siècle (mais probablement antérieur), provient de l'ancienne expression *mettre à bandon* «mettre au pouvoir de ...», d'origine germanique. [...] Le mot français *abandon* désigne d'abord l'action de renoncer à une chose en la mettant au pouvoir de quelqu'un ; mais c'est l'idée de «laisser» qui a prévalu. Il a dès l'ancien français des emplois actifs («action d'abandonner») et passif («le fait d'être abandonné») [...] *Abandon* a été précédé par *abandonner* v. tr. (*La Chanson de Roland*, 1080), probablement issu de *a ban donner* (donner à ban). Le verbe apparaît au sens de «lâcher, laisser (le lien qui attache un animal)» [...]. Au XII<sup>e</sup> siècle, le verbe s'est employé pour «mettre en activité» (c'est-à-dire «laisser agir») et s'abandonner pour «s'exposer au danger» (jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle). C'est à la même époque qu'apparaît la valeur dominante «ne plus s'occuper de, laisser». [...].(Rey, 1998, p. 2)

Le *Thésaurus Larousse* (1992) suggère quatre pistes différentes pour l'exploration du sens d'*abandon*, aujourd'hui : trahison ; confiance ; cession ; à l'abandon. J'en retiens deux : *s'abandonner* dans le sens de «confiance», , et aussi *d'abandonner*, dans le sens de «cession». Parmi les contraires, je retiens : «[...] Raideur, tension ; méfiance.» (CD *Le Petit Robert*, 2007).

Autant pour le référent que pour l'opérateur, participer à ce projet suppose de *s'abandonner* dans une confiance réciproque. Toute méfiance reviendrait à utiliser une posture défensive, qui sera décrite plus loin comme une «posture occultante». Revenons maintenant à l'opérateur, avec l'*abandon*, dans le sens de cession.

J'ai montré, dans les paragraphes qui précèdent, quelles avaient été mes stratégies pour conduire mes référents à s'abandonner (à s'abandonner au dispositif – au sens large – de mon projet), à abandonner une certaine pudeur et surtout à abandonner des peurs, principalement une peur de la machine – ainsi qu'une peur du produit de la machine, l'image optique enregistrée –, et dans ce projet en particulier, la peur d'un dévoilement. Nous examinerons ce qu'en pensent les référents eux-mêmes dans le chapitre qui sera consacré à leur poïétique. Ici, dans la perspective de ma poïétique,

j'aimerais aborder l'abandon du vouloir de l'opérateur, au moment des prises, et ce que signifie pour moi l'action de s'abandonner, en tant qu'opérateur.

C'est un fait encore plus paradoxal en photographie qu'en peinture ou en sculpture – puisqu'il s'agit d'un art technologique, donc très exigeant sur le plan du contrôle – il arrive un moment où, malgré tous les soins apportés à la préparation du projet et à la conduite des opérations, il est nécessaire pour l'opérateur de lâcher prise<sup>276</sup>, sans quoi l'objet même de la quête risque d'être occulté. Un poète genevois contemporain, Georges Haldas, décrit parfaitement cette problématique du vouloir en art (il suffit de remplacer «volonté» par «contrôle» ou «technique», et «amour» par «sensible») :

Le comble de la volonté, à un moment donné, c'est d'être capable de s'effacer devant quelque chose qui la dépasse. L'obstacle le plus considérable, pour nous, en toutes choses, c'est le volontarisme. *La volonté ne peut être que servante. Elle n'a de valeur qu'en tant que servante de l'amour.* Si elle prend le pouvoir, tout est perdu. (Haldas et Sordet, 1993, p. 35)

Pour ce qui me concerne, en tant qu'opérateur, j'ai recensé au moins quatre abandons<sup>277</sup> nécessaires : l'abandon du *vouloir* ; l'abandon de la *mobilité physique* ; l'abandon de mes *défenses* ; l'abandon de la *protection* que pourrait m'offrir la chambre optique.

### *L'abandon du vouloir*

L'abandon du *vouloir* signifie d'abord pour moi se situer dans une posture d'*accueil* plutôt que de *capture*. Indépendamment de ce projet de portrait, c'est mon choix depuis mes débuts en photographie. Mais abandonner le vouloir, pour un photographe, est un paradoxe et une gageure, car les opérations d'ordre technique et plastiques nécessitent une attention sans faille. Comme je l'écrivais dans un texte plus

---

<sup>276</sup> Les locutions faites à partir du verbe lâcher semble bien couvrir les sens que je souhaite, en complétant ceux d'*abandon* : lâcher la bride (à qqn) : *le libérer de la discipline, de la sujétion habituelle* ; lâcher la rampe : *mourir; abandonner la partie.* ; lâcher le morceau, le paquet : *tout avouer* ; lâcher les rênes : *tout abandonner* ; lâcher prise : *cesser de tenir, de serrer.* (CD, *Le Petit Robert*, 2007)

<sup>277</sup> À noter que dans ma première classification, j'avais inclus la famille des *peurs* dans les abandons. Or, en tout cas pour ce qui me concerne, je doute de pouvoir abandonner mes peurs. Il s'agit donc plutôt d'une *acceptation* que d'un abandon. Nous examinerons les peurs dans la section suivante.

ancien : «En portrait, le photographe se trouve dans un état particulier – apparemment paradoxal et d'ailleurs difficile à réaliser – fait à la fois de tension et de disponibilité : l'outillage et l'attention sont acérés, mais la volonté s'efface pour l'accueil total de ce qui peut survenir.» (1990). Je l'ai dit lorsque nous avons examiné la problématique du portrait photographique en soi, mais il me paraît nécessaire de le répéter, pour bien faire saisir cette difficile coexistence d'un lâcher-prise avec les exigences de la prise de vue. La tension dans une séance de portrait photographique est très grande, dans plusieurs registres : tout en maintenant le contact avec le référent, il faut mener un certain nombre d'opérations qui vont déterminer les qualités sensorielles de la future image, notamment la position de l'éclairage et la mesure de l'intensité lumineuse. Une fois cette mesure prise, je ne dois pas omettre de reporter, sur la chambre optique, le chiffre obtenu avec l'instrument de mesure. Puis, lorsque mon œil commence sa scrutation du dépoli, il doit d'abord contrôler : 1. La plasticité de l'éclairage qui vient d'être placé, et le rapport d'éclairement entre les ombres et les hautes lumières, qui ne doit pas dépasser une certaine amplitude ; 2. La «goutte de lumière» qui se forme sur l'image de l'œil (c'est sur ce petit point saturé de lumière qu'il convient de faire la mise au point). Lorsqu'une série de prises est commencée, d'autres contrôles doivent s'opérer. Je dois surveiller *simultanément* trois éléments : 1. La forme de l'image de la bouche du référent : toute crispation de la bouche, sourire inclus, compromettra la vue ; 2. La hauteur de l'image des yeux<sup>278</sup>, que je dois amener, par un cadrage approprié, sur une ligne horizontale tracée sur le dépoli. Ces opérations, je le répète, doivent se faire sans perdre le contact avec le référent. 3. Il y a enfin ce troisième (et essentiel) élément que l'on pourrait appeler une «métascrutation», celui qui concerne le dévoilement de la gravité, et dont l'affleurement presque impondérable devrait provoquer le réflexe du déclenchement.

---

<sup>278</sup> La hauteur des yeux est normalisée déjà à la prise de vue, en vue de l'accrochage des futures images. Car des différences de hauteurs d'yeux sur des portraits juxtaposés introduit une espèce de hiérarchisation intempestive qui en trouble la lecture.

*L'abandon de la mobilité physique*

Là aussi, il s'agit pour moi de tenter d'établir une symétrie avec le référent. Les deux protagonistes sont concernées par cette notion de renonciation à la mobilité, mais il est nécessaire de nuancer. Car c'est le référent, assis sur sa chaise, qui est le plus radicalement concerné. L'opérateur se situe dans une relative immobilité, dans ce sens qu'il ne tourne pas autour du référent, mais reste avec lui dans un rapport frontal. Il bouge néanmoins, principalement pour ajuster ses lumières et en mesurer l'intensité.

*L'abandon des défenses conduit à la recherche d'une relation horizontale*

Pourquoi abandonner mes défenses, en tant qu'opérateur ? Je tente de le faire afin de me trouver en *symétrie de vulnérabilité* avec le référent. Le projet étant basé sur la recherche d'un état qui montre une similitude située dans les tréfonds de notre être, capable – par voie de conséquence – de générer ce que j'ai nommé une «fraternité du tréfonds», il m'apparaît nécessaire d'incarner cette idée par la recherche d'une relation rigoureusement horizontale. Je postule que toute prise de pouvoir de l'un ou de l'autre des protagonistes aurait conduit ce projet à l'échec, car un être à nu à côté d'un être cuirassé n'a qu'une pensée : tenter d'ôter la cuirasse de l'autre, ou, le cas échéant, se protéger lui aussi. Une posture de pouvoir n'a donc pas sa place dans mon projet, et aussi pour une raison encore un peu différente : le fait que l'affrontement, même s'il prend la forme du plus léger antagonisme, se situe dans le registre de la *volonté*. L'affrontement est une posture de guerre, qui projette le photographié à la périphérie de lui-même dans un but défensif, alors que c'est au contraire *le cœur* même du territoire intérieur que je souhaite observer. Cette volonté de face-à-face franc s'inscrit concrètement dans l'organisation spatiale du projet (pas de chambre optique occultant le visage de l'opérateur, instauration d'une frontalité du référent tant du visage que des épaules).

*L'abandon de la fonction protectrice que pourrait m'offrir la chambre optique*

Par exemple, la fixation de la chambre optique sur son trépied permet de lui ôter une fonction protectrice possible, pour l'opérateur, dans le sens qu'il s'en serve comme d'un masque. Je veux dire que je ne peux pas me cacher le visage derrière ma

machine, comme un reporter dissimulé derrière un appareil qui nécessite une visée horizontale. Indépendamment de l'autonomie statique due au trépied, c'est aussi la raison pour laquelle j'ai choisi un système de visée vertical, qui m'oblige à me pencher sur ma machine pour contempler le dépoli, la machine étant à hauteur de ventre. Lorsque je me redresse, je suis directement face à mon référent, sans aucun objet entre nos regards. Ce fait constitue un élément de vulnérabilité auquel je tiens.

### 5.3.2.3 La gestion des peurs

J'ai défini les sens de «peur» dans les *Prolégomènes*<sup>279</sup>, à propos des constats que j'avais pu faire en observant mes étudiants dans leur rapport avec la machine photographique. Nous allons retrouver les peurs, certaines engendrées par la chambre optique, d'autres liées à notre nature ou encore à la nature du projet. Voyons d'abord les peurs du référent, puis la manière dont j'ai pu diminuer ces peurs, notamment en tentant d'«habiter la machine» ; enfin, nous examinerons mes propres peurs dans ce projet.

#### *Les peurs du référent, spécifiques à mon projet*

Il nous faut faire appel à nouveau aux *Récits de pratique* de mes référents. Lors de leur dépouillement, j'ai pu identifier 8 champs concernant les peurs. Ils sont classés par ordre décroissant (en tant que quantité de citations par rubrique) :

1. La peur de voir sa propre trace sous la forme d'une image fixe (6 citations, d'un seul référent)
2. La peur de la demande contenue dans le projet (4 citations, issues de 3 référents)
3. Les peurs personnelles (non liées à ce projet) qui remontent à la conscience lors des prises de vues d'autoportrait (3 citations, d'un seul référent)

---

<sup>279</sup> Voir la section 1.4 *L'enseignement de la photographie*.

4. La peur des manifestations de peur (grimaces-masques) (Une citation, d'un seul référent)
5. La peur des abus de pouvoir (Une citation, d'un seul référent)
6. Les dangers inhérents à ce projet (Une citation, d'un seul référent)
- [7. Dans l'autoportrait, la peur de l'auto-censure (Une citation, d'un seul référent) ;]<sup>280</sup>
8. La peur en remémoration d'un souvenir (Une citation, d'un seul référent)

Nous allons examiner les citations des deux premières rubriques (dans les citations, tous les soulignements sont de moi).

#### *1. Le problème de la réception de l'image de son propre visage*

La rubrique qui arrive en tête en tant que quantité de citations concerne *La peur de voir sa propre trace sous la forme d'une image fixe*, qui revient à six reprises : «Je suis un peu inquiète (de mon apparence)» (p. 2) ; «*J'ai peur* (de me voir)» (p. 3) ; «*J'ai peur* (de voir une femme tendue)» (p. 3) ; «*J'appréhende* (ce que je vais voir, sous-entendu : de ma trace)» (p. 4) ; «Sourcils relevés, le souffle coupé, c'est moi ! C'est moi quand *j'appréhende*» (p. 9) ; «C'est moi quand *j'ai peur*» (p. 9). (Marie-Josée, 2002). Bien qu'aujourd'hui ce choc se soit relativement banalisé – par sa multiplication – il n'en reste pas moins que le fait de voir l'image optique enregistrée de son propre visage constitue une épreuve, au même titre que d'entendre sa propre voix enregistrée. Cette peur de présenter son visage à une machine qui va en conserver des traces est une peur de base. Je postule que toute personne mise dans cette situation va l'éprouver à des degrés divers, que ce soit dans mon projet ou dans un autre<sup>281</sup>.

---

<sup>280</sup> Je n'aborde pas l'autoportrait dans la présente recherche, considérant qu'il s'agit d'une problématique par trop différente du portrait.

<sup>281</sup> Voir ma description des peurs du référent dans la section *La gestion de la trace, du point de vue du référent* (p. 165), où cette peur est traitée sans égard au projet de l'opérateur, mais uniquement dans le rapport du référent avec la machine.

## 2. Le problème de la demande contenue dans le projet

Pourtant, dans mon projet, cette peur peut s'aggraver en fonction directe du but que nous poursuivons. Examinons la rubrique 2. qui arrive en seconde place en terme de quantité de citations, *La peur de la demande contenue dans le projet* (4 citations, de 3 référents) : «C'est un truc *affolant* (comment décomposer [ôter l'expression] sans me trahir, sans me perdre ?) (Marie-Josée, 2002, p. 9) ; «Malgré que je sache qu'une expérience photo n'est pas douloureuse (entendue au sens physique du mot) *une certaine appréhension* demeure. [...] *l'appréhension* occasionnée par [l'expérience photo]». (Jean, 2002. p. 1) ; «Néanmoins, je suis arrivé à cette première séance avec une certaine *sourde appréhension*.» (Marc, 2002, p. 1). Il faut noter aussi un problème de catégorisation, car la frontière entre la gamme complète des craintes et ce que j'ai essayé d'identifier par «peur» reste problématique<sup>282</sup>. En l'occurrence, je forme l'hypothèse que les référents cités n'ont pas été les seuls à éprouver ces «peurs», mais que les autres ne l'ont pas mentionné, ou tout au moins ils ne l'ont pas formulé de manière à ce que l'identification puisse se faire par des expressions immédiatement apparentées à «peur».

### *La «peur d'inscription» peut susciter une «volonté d'inscription»*

Lorsque j'ai identifié les conditions d'apparition de la gravité en sculpture, j'ai insisté sur le fait que la gravité avait été rendue possible par la *vacance* qui habitait alors le modèle : il n'avait rien d'autre à faire qu'à poser, qu'à rester immobile durant de longues heures, *la trace étant effectuée par l'opérateur*. Par contre, dans une opération de portrait photographique, une pression – consciente ou non – est mise sur le référent, car même s'il n'est pas responsable du *moment* choisi par l'opérateur pour inscrire sa trace sur le film, c'est lui-même qui propose *en continu* une *trace possible*. Cette tension sous-jacente ne doit pas être sous-estimée, car elle peut empêcher

---

<sup>282</sup> À noter qu'il existe une soixantaine de synonymes de *peurs* (CD, *Antidote MP*, 2002) sans compter la liste vertigineuse des *phobies* (plus de quatre-vingt).

l'apparition – en photographie – de la gravité observée dans l'opération du portrait sculpté.

Il existe un autre cas de figure : ce n'est plus la seule tension sous-jacente qui empêche l'apparition de la gravité, mais bien le référent lui-même, qui, ressentant cette gêne du dévoilement, prend les devants en composant «quelque chose» afin d'entrer dans *un paraître* et ainsi *se construire une protection* contre la mise à nu opérée par l'image optique. Je nomme «volonté d'inscription» cette action engagée pour déjouer l'angoisse du face à face avec la machine. Ma question d'opérateur peut dès lors se formuler ainsi : *quelles conditions créer afin d'inciter mon référent à cesser toute émission de signes, celles de peurs incluses ?* Par exemple, Marie-Josée avait vu quelques-uns de mes travaux, antérieurement à cette première séance de pose. La remémoration de la forme sous laquelle apparaîtra l'image issue de cette première rencontre est la cause d'un mélange de joie et de crainte. Les questions que Marie-Josée se pose sont significatives, elle sait d'avance quelles pourront être ses parades : «Comment se prépare-t-on à une rencontre comme ça ? J'appréhende. Je connais les premières grimaces que je vais faire.» Marie-Josée sait d'avance qu'elle opposera une résistance à la machine, mais «(elle) sait qu'il (René) prendra le temps de traverser ces moments.» Pour parer à l'émission de signes, il a donc fallu trouver des moyens. Un de ces moyens est l'idée de rencontre sur le dépoli, qui a joué un rôle important pour désamorcer ce qui m'apparait comme une peur du «vide de la machine».

J'ai décrit précédemment, dans la section 5.3.1.3 *La rencontre sur le dépoli*, l'épreuve qui consiste à faire face au terrible œil de verre lorsque l'on pose pour un photographe, en général. Pourtant, dès lors que le phénomène est rendu conscient, que l'on sait que derrière l'objectif, notre image va reconstruire le regard de l'opérateur sur un verre dépoli que l'on peut localiser, la chambre optique se revêt d'une certaine «intelligence», passant du statut d'«appareil», ou de chambre vide, à celui de chambre habitée à deux. On sait maintenant ce qui s'y passe, et comment ça se passe.

#### *Les peurs de l'opérateur*

Quelles sont mes peurs ? J'en vois une, dominante, qui surgit lorsqu'un travail – comme celui du portrait photographique – exige la participation active d'une autre

personne que soi. On pourrait l'appeler «la peur du rendez-vous». C'est la crainte de ne pas être disponible, de ne pas pouvoir faire le maximum au moment qui a été assigné et noté sur son agenda, car les évènements qui précèdent le rendez-vous programmé ne sont pas, eux, forcément programmables. Ce qui apparente ces séances de prises de vues à ce que je déteste le plus, comme le travail du comédien, du musicien (interprète) ou de l'enseignant : comment serais-je le moment venu ? J'ai décrit un peu plus haut les niveaux de tension qui habitent l'opérateur dans la phase de prise de vue. On comprend dès lors que non seulement la sensibilité, mais aussi l'énergie et la disponibilité d'esprit doivent être au rendez-vous, et qu'une crainte de ne pas pouvoir assumer cette qualité de présence, ne serait-ce que sur un plan pratique, puisse parfois affecter l'opérateur que je suis. Il faut pourtant évacuer cette crainte. Je le fais parfois par le mouvement, encore qu'il faille prendre garde à un excès d'agitation, qui pourrait déranger le référent dans son centrage en lui-même.

Je cite pour mémoire une autre inquiétude de base de l'opérateur, qui est celle de ne pas déclencher au bon moment. Nous l'avons vu dans la section consacrée à *L'attente scrutatrice*, c'est un désespoir auquel il faut s'habituer, ou alors renoncer à ce genre de recherche.

Tisseron le dit à propos de la honte : elle est contagieuse<sup>283</sup>. C'est très voisin pour ce qui concerne la gêne. Il est difficile pour moi d'énoncer de quelle manière je parviens à désamorcer les gênes, sans recourir à un concept opératoire que j'avais mis de côté – car il avait été à plusieurs reprises mal interprété – c'est l'idée de *séduction désintéressée*. L'idée de *séduction* est généralement fortement connotée par son sens possible de *corrompre*. Ce n'est pas le sens que je lui attribue ici. Je retiens deux autres sens : «, (CD, ). autre exemple d'une utilisation positive nous est donné par un , *Enseigner et séduire*, dont le ne fait pas de doute, qui (, 1999). Dans mon projet, la *séduction désintéressée* peut être comprise comme étant l'exact opposé de l'affrontement, comme l'établissement d'un rapport de confiance le plus radical

---

<sup>283</sup> Tisseron, 1996 a, p. 23.

possible. Le qualificatif *désintéressé*<sup>284</sup> me semble constituer la clef pour expliciter mon idée de séduction. Par «désintéressée», je veux dire que cette séduction ne poursuit aucun but autre que l'*obtention des conditions d'accès* à «l'au-delà intérieur», au cœur du territoire intérieur, là où se situe la gravité. C'est une séduction non possessive et sans injonctions. Le référent doit avoir la certitude qu'une fois atteinte, la connaissance (ou la vision) de ce lieu ne sera jamais utilisée dans un autre contexte que celui de l'art. J'ai conscience que le sentier qui constitue l'axe de ce projet est fragile, par le fait que j'entre là dans une sphère intime, qui nécessite un immense respect de l'Autre. La confiance m'est toujours apparue comme une pièce de céramique sortant du four : elle sonne comme une cloche lorsqu'on la heurte légèrement. Dans sa vie future, il suffira pourtant d'un choc provoquant une fissure, même invisible, et le test de la chiquenaude ne provoquera plus aucun son, sinon un bruit mat, indiquant que la tension structurelle interne est brisée. De la même manière, je suis convaincu que toute déviance intéressée romprait le *charme* de cette recherche en mettant fin irrémédiablement au processus de dévoilement. Lorsque j'ai décrit la nature de l'attention que je porte aux référents<sup>285</sup>, j'en ai parlé comme d'une attention fondamentalement désintéressée, se situant hors de tout intérêt commercial ou de carrière, ce travail n'étant ni destiné ni attendu par personne. J'avais émis l'hypothèse que cet aspect résolument non commercial pouvait constituer – en partie, tout au moins – une espèce de laissez-passer pour accéder à la gravité.

Sur la question du désintéressement en art, Talon-Hugon en fait une brève synthèse, très éclairante, d'abord à propos de Kant :

[ ... ] comprendre la nature du plaisir esthétique, c'est comprendre la beauté. Kant établit d'abord ce qu'il n'est pas : il est ni le plaisir, de l'agréable, ni plaisir pris au bien. À la différence de ceux-ci, le plaisir esthétique n'est pas lié à la satisfaction d'un intérêt personnel, intellectuel ou moral. Il est désintéressé. Kant établit là une notion capitale dont on a vu les premiers linéaments chez

---

<sup>284</sup> La notion de désintéressement est considérée comme importante dans la question de l'expérience esthétique. Talon-Hugon (2006, p.106) en donne un aperçu en citant notamment Stolnitz qui reprend ce thème, aujourd'hui controversé, que Kant avait placé comme concept central de son esthétique. Je me range dans l'école qui considère le désintéressement comme une clef pour accéder à une vision des choses qui dépasse leur utilité. Voir à ce sujet : Bergson, 1966, p 152-153.

<sup>285</sup> Voir la section 5.1.2 *En quoi ce projet répond-il à un désir du référent ?*

Shaftesbury et qui continue à être parcourue et discutée.[...] *Établir l'existence d'un plaisir désintéressé c'est en effet établir l'autonomie de la valeur esthétique*<sup>286</sup>. (Talon-Hugon, 2004, p. 55)

Puis, plus loin, à propos de Stolnitz :

Reprenant sur de nouvelles bases le thème kantien du désintéressement, Stolnitz entend spécifier cette attitude en montrant tout *ce qui la distingue de l'attitude ordinaire (Aesthetics and the Philosophy of Art Criticism)*. Habituellement, nous sommes attentifs à des objets en fonction de *l'usage* que nous pouvons en faire : ils sont *des moyens en vue d'un but, des signes en vue d'une action*, etc. L'attention ordinaire est donc une attention *sélective, fragmentaire, distraite* à l'égard de tout un ensemble de traits et de qualités aspectuelles *négligeables pour la connaissance et l'action*. *L'attitude esthétique*, en revanche, *considère la chose non comme un moyen, mais comme une fin* ; Stolnitz la définit comme l'«*attention désintéressée et pleine de sympathie [...] (et) la contemplation portant sur n'importe quel objet de conscience, quel qu'il soit, pour lui-même seul*». (Talon-Hugon, 2004, p. 106)

Pour atténuer le problème des peurs, il existe un remède : l'installation dans la durée et les séances successives qu'elle permet, qui ont pour fonction de réduire tant mes peurs que celles du référent. La répétition peut faire naître un sentiment que j'ai depuis toujours nommé l'«audace», qui est d'ailleurs bien plus qu'un remède puisqu'il constitue une qualité majeure en art, dans les deux premiers sens que lui donnent *Le Petit Robert* (CD, 2007) : «1. Disposition ou mouvement qui portent à des actions extraordinaires, au mépris des obstacles et des dangers. 2. (Surtout au plur.) Procédé, détail qui brave les habitudes, les goûts dominants.» La liste des contraires est peut-être encore plus parlante : «Couardise, lâcheté, peur, poltronnerie, timidité. Humilité, réserve, respect, retenue.» À noter que la seconde série «Humilité, réserve, respect, retenue» ouvre sur un nouveau paradoxe. Car si les quatre états énoncés correspondent bien à ce que doit être mon attitude vis-à-vis du référent, ils ne devraient pas qualifier mon état d'opérateur dans son rapport à l'œuvre en train de se faire.

---

<sup>286</sup> C'est moi qui souligne.

### 5.3.3 La poïétique du référent, sa gestion de la trace

J'aimerais signaler, en entrant dans cette section, qu'un changement de plan va être effectué, passant de ma réflexion théorique élaborée *a posteriori* à la formulation du vécu de mes référents, écrite à chaud, parfois sur le terrain même de l'action, de la manière la plus directe possible. C'était une demande explicite de ma part. Il ne s'agit donc pas d'une contribution théorique, mais d'un apport brut, spontané, dont les bénéfices, en tant qu'étayage d'une recherche poïétique, m'apparaissent d'une grande valeur.

Les paroles de mes référents ont suscité mon intérêt bien avant que j'engage ce projet dans la présente recherche, c'est-à-dire dès la première session de 1994. Ils m'ont parfois étonné par la profondeur des impressions communiquées et aussi par le sérieux avec lequel ils prenaient et comprenaient mon projet. Certains référents ont pu formuler verbalement les réflexions que les séances de prise de vue avaient suscitées en eux. Les propos les plus fréquemment entendus insistaient d'une part sur l'aspect difficile de l'exercice, sur les sentiments parfois bouleversants qui les travaillaient plusieurs jours encore après les prises, mais aussi, pour beaucoup d'entre eux, sur le sentiment de bien-être que leur procuraient ces séances de prise de vue («Une cure de beauté» m'avait dit Marie Larivée<sup>287</sup>). Il faut relever que la coupure d'avec le flux de la vie quotidienne favorise une écoute de soi-même, et plus fortement encore, cette coupure peut générer, face à la chambre optique, *un contact inhabituel avec soi-même*. Pour certains, cette écoute ne peut s'opérer qu'après quelques séances, lorsque le lieu et les machines ont été apprivoisés et intégrés, donc neutralisés, et que le lien avec l'opérateur a pris une tournure rassurante. Le référent a toujours, dans n'importe quel projet photographique, cette fonction de coauteur<sup>288</sup> de l'image que son visage va produire sur le dépoli puis sur le film. Mais dans mon projet, cette fonction est mise en évidence de manière appuyée : *c'est le référent qui me propose une trace*, je tiens à

---

<sup>287</sup> Session de 1994 (aucun récit de pratique de la part des référents).

<sup>288</sup> À partir du moment, bien sûr, où le photographe a fixé les paramètres des choix liés au médium (voir *Les choix a priori de l'opérateur*, dans la section 5.3.1 *La poïétique de l'opérateur*).

fortifier la conscience de ce fait. De plus, ce n'est pas n'importe quelle trace qui est attendue, mais une trace rare : celle qu'aura permise le dévoilement de la gravité. La rareté de ce dévoilement se combine au fait que la trace photographique est unique (ce que l'on donne, on doit le donner d'un coup, en une seule fois) et irréversible (la portion de film exposée à la lumière est ineffaçable). Il n'y a donc pas grand-peine à imaginer la complexité des sentiments qui habitent alors le référent<sup>289</sup>, et corrélativement, quelle peut être la difficulté de rester dans le champ de ma consigne principale, qui demande non seulement une posture physique frontale, mais encore l'abandon d'une posture psychique, que l'on pourrait qualifier de sociale et ordinaire, celle qui consiste à émettre des signes. Un certain nombre de mes référents sont parvenus à cet état, les vues majeures obtenues en font foi.

Revenons sur le terrain. Concrètement, d'une fois à l'autre, le référent prend connaissance du travail effectué au cours de la séance précédente, par le truchement des planches contact. Il est donc en présence d'une *matière visuelle* (les vues de son visage) et d'une *matière mentale et sensible* (le souvenir de la séance précédente et de tous les sentiments et pensées subséquents). Ces différents éléments lui permettront de réfléchir à ses propres stratégies afin de s'approcher de l'état que nous recherchons, par la répétition. On peut donc admettre qu'il s'opère quelque chose de profond au sein du référent. En plus, ce quelque chose va bien au-delà de volontés stratégiques et réclame chez certains une élaboration. Le fait de jouer avec ces trois plans, visuel, mental et émotif peut permettre – pour reprendre une idée exposée par Tisseron<sup>290</sup> – une introjection (ou métabolisation) des événements intérieurs déclenchés par les séances de prises de vues. Il s'agit là d'opérations importantes, non seulement pour le référent lui-même et son confort intérieur, mais aussi pour le projet, puisque cette descente dans le calme de soi-même concourt au processus de densification de la gravité. Si les réflexions propres des référents et si les échanges verbaux avec moi sont parfois fructueux et révélateurs, ils présentent un inconvénient majeur : il est assez

---

<sup>289</sup> Voir à ce sujet, les sentiments qui habitent Barthes lorsqu'il se fait photographe, (1980, p.25, 26, 27).

<sup>290</sup> Sur la notion d'*introjection* en rapport avec la photographie, voir notamment : Tisseron (1996 a) la totalité du premier chapitre *Voir, observer, penser*, p. 14 à 34.

aléatoire d'en conserver des traces précises, car il faudrait alors noter, quasi sur-le-champ, la totalité des propos échangés. D'où l'idée de suggérer à mes protagonistes de mettre leurs réflexions par écrit. Je leur ai demandé de le faire sous la forme d'un «récit de pratique», le moins littéraire, le plus dépouillé possible. Avec ces trois prestations : le don de traces photographiques issues de son visage, les échanges verbaux lors des prises de vues, et la livraison des traces écrites que constituent le récit de pratique, il me paraît légitime de parler d'une *poïétique du référent*.

#### 5.3.3.1 Les récits de pratique

Un récit de pratique se présente sous la forme d'un journal tenu par un créateur, dans le but de rendre compte de son cheminement. Ce journal de poïétique constitue un aide-mémoire, mais c'est surtout un outil réflexif au sens large, un outil de métabolisation incluant les sensations et les émotions. Il a été convenu d'avance que ces récits me seraient destinés, dans la mesure où je me considère comme l'autre cocréateur des images, d'une part, et d'autre part, en tant qu'ils constituent un apport précieux à ma recherche, pour plusieurs raisons. D'abord, ils m'ont offert une meilleure connaissance des sentiments ou états qui habitent mes référents ce qui m'a permis, d'une part, d'affiner mes stratégies de prise de vue afin de parvenir plus sûrement au résultat souhaité ; et d'autre part, de vérifier puis éventuellement de valider des hypothèses que j'ai pu formuler depuis le tout début du projet, en 1994, mais qui demandaient confirmation, par exemple, mon hypothèse concernant la peur de la machine. Ces textes m'ont permis aussi, d'une manière générale, de reconsidérer les séances de prises de vues dans la perspective de l'Autre<sup>291</sup>.

---

<sup>291</sup> Dès la fin de la session de prises de vues de l'été 2002, j'ai commencé à travailler sur ces textes, dans le but d'en dégager les points énoncés plus haut. Un exposé résumé de la méthode utilisée ainsi que du travail d'élaboration d'une analyse, portant sur un récit (donné à titre d'exemple), sont présentés en annexe, ainsi que les six récits dans leur état originel.

### *Avertissement*

Le texte écrit, du type «journal» ou «récit de pratique» n'est pas exempt d'inconvénients. Avant d'entrer dans l'examen de ces récits, il convient de bien mettre en évidence deux problèmes. D'abord, ce n'est pas parce qu'une émotion, un sentiment, un état, une réflexion *ne sont pas notés* dans ces récits de pratique *qu'ils n'ont pas existé* pour tel ou tel photographié. Combien de choses sont-elles notées par rapport au vécu global d'une session ? Ce doit être vraisemblablement très variable d'un individu à l'autre. Autrement dit, on ne peut demander à tous les participants de *tout* formuler : ce que l'un répugne à dire (et donc ne livre pas) sera peut-être formulé en toute innocence par un autre, etc. Un récit de pratique n'est donc en aucun cas à prendre *comme étant le compte-rendu de la réalité totale du vécu* d'un photographié. Par un simple jeu de probabilité, une quantité plus importante de récits (par une quantité plus grande de référents) aura plus de chance de faire émerger une variété de champs se rapprochant *mieux* (mais jamais totalement) de la réalité globale de tous les vécus. J'entends par «réalité globale de tous les vécus» les points forcément communs, non seulement par la loi des probabilités, mais par le fait de notre nature humaine. La peur, par exemple, est un sentiment partagé par tous les humains. Cependant, elle ne sera ni identifiée comme telle, ni mentionnée par tout le monde.

Autre problème, à part l'omission. On pourrait être tenté, dans l'écriture, non pas de passer sous silence des sentiments, mais d'enjoliver son vécu de l'expérience, par exemple pour dissimuler des gênes difficiles à exprimer. Or, un récit de pratique bien mené, utile pour ma recherche, devrait être porteur des mêmes qualités d'authenticité<sup>292</sup> dont est pourvu le don du visage. Je rappelle pour mémoire que ce rendez-vous dans la chambre obscure suppose une espèce de mise en veilleuse de la réserve et de la discrétion, qui pourrait avoisiner l'impudeur, encore que ce mot doive être employé ici avec beaucoup de prudence. Car dévoiler n'est pas exhiber. Je peux

---

<sup>292</sup> J'emploie «authenticité» dans le sens 5 donné pour «Authentique», adj. : «Qui exprime une vérité profonde de l'individu et non des habitudes superficielles, des conventions. → sincère ; juste, naturel, vrai.» (CD, *Le Petit Robert*, 2007)

me dévoiler à quelqu'un qui consent à recevoir ce dévoilement, dévoilement qui s'opère dans des conditions bien délimitées et au sein d'un dispositif admis par les deux protagonistes. Alors que l'exhibitionniste qui s'expose dans un lieu public, par exemple, exerce une violence sur des récepteurs potentiels non consentants.

Je me propose d'examiner dans cette section les points qui n'ont pas été traités précédemment, ou encore des points qui réclament un développement, mais dans la perspective spécifique des référents, en utilisant les traces écrites constituées par leurs récits de pratique. Je ferai cet examen selon plusieurs perspectives. D'abord, en suivant l'ordre thématique que j'avais adopté lorsque j'ai travaillé sur ces textes<sup>293</sup>. J'avais alors défini quatre champs : Les *peurs*, les *plaisirs* et désirs, les *malaises*, et les *interrogations*. Le champ des *peurs* a déjà été traité dans le chapitre *Une poïétique commune*<sup>294</sup>, il ne sera donc pas repris ici. Par ailleurs, j'ai ajouté une rubrique, *Une confrontation avec l'image optique de son propre visage*. Enfin, j'ai choisi un certain nombre de citations se rapportant à un affinement de mes stratégies de prise de vue, et de mon dispositif en général<sup>295</sup>.

### 5.3.3.2 Les plaisirs

Nous avons déjà abordé partiellement le champ des plaisirs dans une précédente section lorsqu'il s'est agi de voir quels étaient les désirs du référent. Nous allons examiner ici les réflexions, remarques et sentiments qui n'entraient pas dans le champ du désir<sup>296</sup>.

---

<sup>293</sup> En 2002, lors d'un atelier Recherche-Création.

<sup>294</sup> Voir la section 5.3.2.3 *La gestion des peurs*.

<sup>295</sup> À noter que tous les soulignements sont de moi. Par souci de simplification, le codage des références se présente ainsi : exemple (MHC, 4, p. 3) signifie : Marie-Hélène Copti, récit concernant la quatrième séance de prises de vues, page 3.

<sup>296</sup> Voir dans les *Annexes* le classement systématique de ces rubriques dans une perspective statistique.

*Les expressions de confiance, de détente, du laisser-faire, de l'abandon, de la disponibilité*

Marie-Hélène constate, lors de la deuxième séance : «Il me semble donc que je laissais plus aller l'imprévu. Et que je faisais plus confiance au processus» (MHC, 2, p. 3). Pour Gaëtane, elle exprime les expressions de confiance, détente, abandon à partir de la quatrième séance. «Dans cette session, je suis plus relax. Je suis en confiance, je me sens présente. J'ai moins d'angoisse. [...] Je me sens en confiance dans le rapport à René, le rapport à la caméra et aux mouvements des équipements.» (GA, 5, p. 4). Si l'on compare ces citations avec celles du champ *Malaises* de la première séance – où l'on retrouve ces mêmes sentiments, mais presque exactement inversés – l'amélioration par la répétition est évidente : «S'asseoir dans l'espace vide ... devant la caméra... C'est déconcertant, dérangent, ce n'est pas naturel. Je ne peux pas me mettre naturellement ni me sentir dedans moi-même comme je l'avais prévu. [...] En fait, c'est envahissant la photographie ou la caméra, ou le regard de l'autre sur moi.» (GA, 1, p. 1).

*Le plaisir de l'autoportrait, le photomaton*

On oublie souvent que le photomaton propose à ses clients non pas un portrait, mais un *autoportrait*. L'absence d'opérateur différencie radicalement cette opération d'une séance de pose chez le photographe. Lorsque j'ai proposé à mes photographiés, dès la deuxième session (1996) de faire quelques autoportraits par séance – hors projet, à titre purement expérimental – je l'avais fait plutôt en référence à mes propres autoportraits qu'à des prises de vues de type photomaton. Une phase d'autoportrait dans une séance permet un changement de registre : je quitte l'atelier, le photographié se retrouve seul avec lui-même et sa propre volonté, en face à face avec la machine. S'il en subit un désagrément passager, mon retour sera l'occasion d'une détente. Si au contraire, c'est le fait d'être seul face à la machine qui amène une détente, c'est à l'autoportrait qu'on la devra. Ce pourrait être le cas, par exemple, lorsque le photographié *subit* mes déclenchements, qu'il se sent dans un état de dépendance lui faisant percevoir mes déclenchements comme une contrainte. Le changement de rôle va le transformer en opérateur, et donc restaurer ainsi son pouvoir de décision. Donc

dans les deux cas, la rupture peut être positive. Mais il est aussi possible que toute rupture étouffe dans l'œuf un processus en train de naître, auquel cas (et pour autant que je puisse l'identifier) il vaudra mieux renoncer à cet échange de rôles (voir le mémo 15 / 291002, en annexe).

«Autoportrait (vue numéro 6). Je suis seule face à la caméra. René Funk est dans une autre pièce, il attend. Ça m'amuse ! Je prends une première photo dès que je suis seule. Je ne pense à rien, qu'à prendre une photo, sans réfléchir ; *avant que la peur, les censures, les tics s'installent*. Je vais frapper à la porte pour l'informer que c'est fait. Il me dit que je peux en prendre deux, qu'il aime par deux.» (MJP, 2, p. 5-6)

*La satisfaction d'être prise en compte, acceptée, respectée, protégée*

«Comment se prépare-t-on à une rencontre comme ça ? J'apprehende. Je connais les premières grimaces que je vais faire. *Je sais qu'il prendra le temps de traverser ces moments.*» (MJP, 1, p. 1)

À l'arrivée, je visite l'espace. Nous discutons. [...] je lui explique que ces rencontres sont importantes, que ça m'amuse et que je tiens à respecter les «règles» du jeu. Il me dit que ce ne sont pas des règles, mais des consignes. *Je crois que ces consignes nous protègent. Elles me protègent des dangers d'abus de pouvoir. Elles permettent qu'une rencontre puisse avoir lieu, dans un espace privilégié.* (MJP, 1, p. 2)

Puis, lors de la troisième séance : «Juste avant la prise de photo. On place la table. Je note : tiens, c'est les mêmes consignes. Il y a un rituel. *Ça me rassure.*» (MJP, 3, p. 5). Parfois, le sentiment d'être protégée peut coexister avec des sentiments d'insécurité, comme lors de la troisième séance avec Gaëtane : «Je me sens *en protection*, en confrontation, en vulnérabilité, plusieurs états se présentent.» (GA, 3, p. 2).

### 5.3.3.3 Les malaises

Abordons maintenant l'aspect difficile de l'exercice, relevé par la totalité des participants. Il s'agit d'une double prestation, exigeante émotivement et même parfois bouleversante : c'est d'abord un *travail relationnel* avec l'opérateur (travailler de concert avec lui) mais aussi un travail relationnel avec la chambre optique. C'est – en plus des contraintes que nous avons déjà examinées dans la section *Le portrait photographique*

*en soi, tous auteurs confondus* – un travail sur soi-même, puisque la consigne dominante de ce projet est de cesser d'émettre des signes et d'opérer une descente en soi-même<sup>297</sup>.

Nous allons examiner un choix de citations se rapportant à ces rubriques. D'abord, celle qui vient en tête, en tant que quantité de citations (25 citations, issues de 5 référents sur 6) :

*Les problèmes de tensions et gênes dues à la machine, au processus*

Ce point arrive largement en tête des malaises exprimés et, en quantité de citations, au second rang, tous champs confondus. «Nous plaçons la table. Il vérifie si ça me convient avec la table. Il me dit de respirer. *Je pense à ce gros œil de verre. Je suis tendue. Je sens mes tensions.* Je fais des exercices de détente des muscles faciaux. Je masse autour des yeux.» (MJP, 3, p. 8). Il est à noter que ce n'est pas l'opérateur qui semble être ici la cause de la tension, mais bien le «gros œil de verre.» Ce fait sera confirmé lors des opérations d'autoportraits, et nous permettra de faire une distinction – dans le champ des malaises – entre l'opérateur et sa machine. En ce qui me concerne, je crains moins un regard humain que la fixité du «regard cyclope» de la chambre optique.

«Je bouge, je me gratte. Parfois je me cache. Je ferme les yeux, je sais qu'il ne prendra pas de photo à ce moment-là.» (MJP, 5, p. 12). «Cette deuxième séance m'a tout à coup paru un peu laborieuse, tous les ajustements, les va-et-vient de René, je me disais qu'il faudrait qu'il ait un espace plus grand, des assistants, etc.. [...] Mais de toute façon, il s'agissait d'un faux départ, et René a dû changer le film car l'appareil n'était pas réglé comme il le fallait (René l'avait déréglé par inadvertance en m'en montrant le fonctionnement à mon arrivée).» (MBo, 2, p. 2).

---

<sup>297</sup> Comme pour les plaisirs, voir dans les *Annexes* le classement systématique de ces rubriques dans une perspective statistique.

Cette agitation perçue par Marc était en effet plus intense que d'habitude. Je venais de gâcher une pellicule, par distraction, et au bout de quelques vues, j'ai changé l'éclairage de côté, ce qui est effectivement assez laborieux, compte tenu de l'exiguïté des lieux. Mais mon agitation extérieure peut être significative d'un trouble intérieur, qui surgit, par exemple, lorsque je ne vois pas de solution pour éclairer correctement un visage auquel le protocole ordinaire ne s'applique pas ou mal.

*Le problème de l'artificialité*

«La chaise est là. S'asseoir dans l'espace vide... devant la caméra... C'est déconcertant, dérangeant, *ce n'est pas naturel*. Je ne peux pas me mettre naturellement, ni me sentir au dedans moi-même comme je l'avais prévu.» (GA, 1, p. 1). En effet, le référent dans mon projet est confronté à une situation qui se trouve à l'opposé du «naturel». J'ai conscience que cette artificialité effective, affichée, est gênante, voire douloureuse. Elle peut sembler paradoxale, puisque ce dispositif artificiel est censé livrer une image montrant l'authenticité à nu d'un humain. J'avais déjà pris position sur ce problème précédemment<sup>298</sup> : en portrait, le désir de «naturel» est un désir quasi universel de la réception, une demande récurrente, presque obsessionnelle. J'en ai pris le contrepied, assumant l'artificialité comme un élément constitutif du cadre opérationnel de mon projet, puisqu'il s'est avéré capable d'opérer la mise à nu que je recherche, et beaucoup mieux, selon moi, que si j'avais donné des injonctions visant au «naturel».

La table est partie. La caméra s'approche. OK. Je suis là puisque j'ai déjà eu le temps de déterminer mon territoire (mon espace de protection). En fait, c'est envahissant la photographie ou la caméra, ou le regard de l'autre sur moi. Mais maintenant, ça va. René règle des lumières, etc. ... Des fois, je me sens prête et lui il recommence à tout régler ses appareils. Cela demande de la concentration (à moi !) Oui ! Je pense en effet que les premières photos doivent sortir mieux parce que tous ces mouvements autour de moi ont fait que j'ai changé d'attitude. C'est comme si je ne suis pas tout à fait dans l'abandon. (GA, 1, p. 1)

---

<sup>298</sup> J'ai déjà débattu de cette question du naturel en portrait, voir 3.3.1 *Les désirs liés à l'idée de ressemblance littéraire*.

«C'est envahissant la photographie ou la caméra, ou le regard de l'autre sur moi.» Gaëtane fait là l'inventaire global des contraintes et corrélativement, des sources de malaises du référent : «la photographie», que j'interprète comme étant le dispositif en général, «la camera», et «le regard de l'autre sur moi».

«Je me sens prête et lui il recommence à tout régler ses appareils». Gaëtane met là le doigt sur la difficulté majeure, déjà décrite précédemment, celle qui consiste – pour l'opérateur – à être présent sur deux fronts, simultanément. Je pourrais peut-être diminuer un tout petit peu mes mouvements autour du photographié et de «mes appareils», comme le dit Gaëtane, en utilisant du matériel de prise de vue très récent, en partie automatisé. Il n'en resterait pas moins que le positionnement de l'éclairage, lui, ne peut pas être automatisé et qu'il nécessite des ajustements constants. Je comprends la gêne de Gaëtane, gêne qui me paraît faite de la rencontre de deux énergies orientées différemment et qui se heurtent : la sienne, psychique (le corps immobile), qui tente de se tourner au-dedans d'elle-même, dans une écoute de soi par un mouvement d'isolement d'avec le monde (en l'occurrence, moi et la machine). Et mon énergie à moi, très physique, qui prépare activement les conditions matérielles d'une bonne inscription de ses traces. Il faut dire qu'en plus de cette exigence pratique, que je viens de nommer et qui est réellement contraignante, je dois m'ouvrir à ce rendez-vous en maintenant en permanence un contact avec le référent. Je me fais penser à la danseuse de cirque sur son fil, qui doit rester gracieuse, souple et détendue, tout en pensant au vide béant sous elle. Celà dit, le paysage psychologique entre aussi pour moi en ligne de compte : pourquoi certains jours les éclairages se font sans aucun effort, comme d'eux-mêmes, que tout semble aller de soi, et qu'au contraire, d'autres jours, tout semble laborieux, plein de chausse-trappes ? La prise de vue de portrait a les exigences du théâtre ou de l'enseignement : le rendez-vous est pris, et le moment venu, content, pas content, il faut fournir sa prestation. La répétition des séances agit alors comme un facteur apaisant.

Michel Brais, dans son bilan final, donne un résumé des difficultés qu'il a éprouvées :

- Au fil des rencontres, certaines difficultés se précisaient pour moi :
- À la première séance, j'ai d'abord eu du mal à situer le lieu de la rencontre avec René ; ce qui est devenu beaucoup plus concret quand René a échangé nos rôles un instant pour que je puisse voir ce qu'il voyait sur le verre dépoli.
- L'effet cyclope causé par le regard à lentille unique de l'appareil photo.

– La discontinuité de la présence de René quand il prenait du recul avec l'appareil et disparaissait dans la pénombre en s'éloignant de la luminosité latérale de l'éclairage ; ce qui a été corrigé quand René a installé un éclairage d'appoint qui lui permettait de bouger tout en restant présent. L'échange même autour de ces obstacles permettait de confirmer et renforcer la complicité implicite et nécessaire. (MBr, p.1)

J'ai écrit dans mon Journal, en date du mercredi 25 septembre 2002, 2<sup>e</sup> séance :

Après la dernière prise, Michel reste assis sur la chaise de bureau (il préfère ce type de fauteuil avec accoudoirs à la chaise austère en noyer) et me parle de *la perte de contact visuel* avec moi lorsque je m'éloigne de lui, lorsque je fais une prise avec un champ plus large, donc que je sors du champ éclairé par l'unique source de lumière. Cette perte du contact visuel pourrait générer une sensation d'«abandon».

Puis je notais, en date du lundi 30 septembre 2002, 3<sup>e</sup> séance :

«*Unifier l'espace*», c'est ainsi que Michel voit l'amélioration apportée par l'éclairage indirect que j'ai installé lors de cette séance pour éviter la perte de contact visuel avec moi lorsque je me recule hors du faisceau de l'éclairage de travail. D'après lui, ça fonctionne.

*Les problèmes du clignement des yeux (dus au bruit du déclenchement de l'appareil)*

Le clignement des yeux lors du déclenchement est un phénomène récurrent, qui se produit grosso modo avec 50% des photographiés, mais à une fréquence qui perturbe peu le travail (le déchet habituel est d'environ 20% des vues). Par contre, MJ fait partie d'une petite minorité qui cligne presque à chaque déclenchement, ce qui revient à dire que sur les 30 vues d'une séance, il y en a peut-être 2 ou 3 d'utilisables, et qui ne sont pas forcément les plus intéressantes. Une participante de la session précédente m'avait suggéré d'enregistrer les «clics» de mon appareil (très bruyant, comme toutes les chambres moyen format de ce type) et d'en passer l'enregistrement sonore en boucle durant les prises de vues afin de tenter un brouillage de la fonction réflexe du clignement. Ce que nous avons fait, pour la première fois, avec MJ. Pour la 4<sup>e</sup> séance, consacrée exclusivement à l'expérimentation des antidotes possibles aux clignements, elle avait amené avec elle quelques musiques. Nous avons expérimenté les effets de ces musiques et des clics. Les clics sont arrivés nettement en tête pour ce qui concerne l'efficacité, sinon le plaisir.

### *La fatigue du cocréateur de la trace*

«À la fin de la session, je suis fatiguée comme si j'avais fourni un effort physique.» (MJP, 5, p. 12) La fatigue est un thème récurrent apparaissant après les séances de prises de vues, avec beaucoup de photographiés, même si peu en font mention par écrit. Cette manifestation physiologique confirme, s'il en était besoin, que poser dans un projet comme celui-ci c'est être véritablement le coauteur de son image ; c'est une fatigue de créateur, qui engage tout l'être. «Ce que j'ai trouvé de plus étrange tout au long de ce parcours, c'est la fatigue que ces rencontres provoquent. [...] je crois que c'est un exercice épuisant.» (JC, 3, p. 2). Et enfin, Marie-Josée, après les prises de la deuxième séance : «Nous parlons longtemps... [...]. Je ne sais plus. Je suis fatiguée. Je contrôle moins.» (MJP, 2, p. 7)

### *Le surgissement de peines, de douleurs*

Ce point est partagé par deux référents. «Je me sens en protection, en confrontation, en vulnérabilité, plusieurs états se présentent. *D'un coup vient aussi la peine*. René ne le perçoit pas puisqu'il est en train de régler ses appareils. OK, je constate que ce contact intérieur, plus l'abandon au regard de la caméra provoque une relaxation de quelque chose de contenu à l'intérieur de moi ; *de la peine* ; mais je ne suis pas prête à la laisser s'exprimer.» (GA, 3, p. 2). Il me semble important de faire mention de ce surgissement de la peine, afin de bien confirmer que ces séances successives s'inscrivent dans un processus dynamique, qu'un travail intérieur s'opère au sein des référents grâce à la répétition. Gaëtane le mentionne encore à propos de la quatrième séance : «Faire ces photos dans cette situation que René propose *m'amène de plus en plus à une proximité de la peine* et aussi avec un état d'être avec sensation d'innocence. (GA, 4, p. 2).

### *Les malaises dans l'autoportrait*

Je ne pensais pas, de prime abord, mentionner ces autoportraits dont j'ai déjà parlé plus haut, puisque je les considère comme se situant dans un tout autre registre que le portrait. Je le fais pourtant, et pour une seule raison : la mise en évidence du rapport difficile avec la chambre optique, et avec son produit, l'image optique. Ce qui permet

une dissociation des causes de malaises, soit de faire la part entre les malaises que pourraient causer l'opérateur et ceux dus à la seule chambre optique.

Autoportrait (vue numéro 8). [...] Huitième photo, que je prends seule. Je ne sais pas ce que ça donne. Peut-être que je transgresse. Je note : Je joue, je compose. *Je pense à mes peines, à mes peurs, à mes vertiges intérieurs, aux tourbillons, à des dizaines d'images éclatées.* [...] C'est la petite fille au fond de moi. Celle qui a peur, qui est candide, qui a une peine d'enfant et qui va éclater de rire dans un instant. Ça n'est pas long avant de prendre la photo. Je note : je suis encore coincée. Je voudrais en prendre plein. Je peux jouer. C'est probablement une façon de garder un contrôle sur ces prises. (MJP, 2, p. 5-6)

*La difficulté d'être en accord avec les paramètres demandés*

«J'avais de la difficulté à trouver et conserver un état de neutralité, parce que je voyais en mémoire la tronche de Hegel, dont nous venions de parler, je réprimais des envies de rire.» (MBo, 2, p. 2).

«À l'intérieur de moi, je me demande d'être là, mais je m'échappe tout le temps. Et je me questionne : est-ce que je suis vraiment PRÉSENTE ? J'ai l'intention d'être dans *l'entre-deux* : attente et abandon. C'est une place petite, mince, et difficile à maintenir. Je m'échappe et je me reprends.» (GA, 4, p. 3)

*Le malaise dû à la grande proximité de l'appareil*

«[...] cette proximité pouvait être déstabilisante, envahissante et même trop mouvementée pour réussir à retrouver l'état de présence à soi.» (GA, 4, p. 3). Gaëtane est la seule à mentionner ce malaise. Et pourtant, je suppose que d'autres ont dû l'éprouver. Il me semble me souvenir de mentions verbales dans des sessions antérieures. Cette remarque sur la proximité de la chambre optique peut être rapprochée d'une remarque semblable, mais vécue positivement par une autre participante : «La caméra est rapprochée. Je note : j'aime quand la caméra est proche, proche. Je ne sais pas pourquoi. Y'a pas de triche. Y'a que moi.» (MJP, 2, p. 6). Et encore une fois, lors de la troisième séance : «Il rapproche la caméra. J'ai l'impression que le gros œil s'efface. Je préfère quand la caméra est très proche.» (MJP, 3, p. 9).

### *La perte du sens*

J'ai mentionné plus haut le problème du clignement des yeux lors du déclenchement. La lassitude de Marie-José intervient lors de la quatrième séance, consacrée à tester diverses musiques dans le but de court-circuiter le réflexe du clignement des yeux :

Film 3. Ten New Songs de Cohen. 1-2-3-4- Il y a des clignements. Une fatigue s'installe. René est plus directif. «Respire... la tête... Laisse cligner...». Les clics. René dit : «Il faut laisser venir la lassitude». 5 à 10 – Les prises sont enchaînées. René me dit : «Je crois à la répétition». Toutes ces pellicules pour capter mon visage. Il y a une grande consommation. Parfois j'ai l'impression de lui faire gaspiller de la pellicule. Je ne sais plus quel sens cela a. La répétition cependant est quelque chose qui fait sens pour moi. J'ai plus de plaisir à répéter qu'à représenter.

#### 5.3.3.4 Les interrogations

Marie-Josée, dès la seconde séance, a parfaitement mis en évidence les questions de base que se posent les référents : «Il y a un discours intérieur autour de ce sujet qu'on fixe sur la pellicule : Qu'est-ce que je suis prête à laisser paraître ? Qu'est-ce que je suis prête à montrer ? Que veut-il voir ? Qu'est-ce que je vais découvrir ?» (MJP, 2, p. 4) Si je remets ces interrogations dans l'ordre quantitatif de citations par rubrique, j'obtiens : «Qu'est-ce qu'il veut ?» ; «Qu'est-ce que je peux ?» ; «Qu'est-ce qu'il voit ?» ; «Qu'est-ce que je vais découvrir ?».

#### *La question des intentions du photographe : qu'est-ce qu'il veut ?*

Il est significatif que cette question vienne en tête. Le premier souci des photographiés est de savoir ce que veut vraiment le photographe. C'est la question située tout à la base de *l'accord* entre les deux protagonistes : il s'agit de jouer de concert, de s'assurer que les incompréhensions mutuelles sont réduites au minimum. Et si le référent trouve la réponse, jusqu'où lui est-il possible d'aller ? Quelle est sa capacité de répondre à un tel projet ? Autrement dit : qu'est-ce qu'il peut ? Ce sera le sujet de la troisième rubrique. «Après les premières 10 poses Je note : *Qu'est-ce qu'il aime?* Qu'est-ce qu'il cherche de moi ? Que dois-je faire ? Est-ce que c'est bien ?» (MJP, 1, p. 2)

*Jusqu'où est prêt à aller le photographié ? : qu'est-ce que je peux ?*

Qu'est-ce que je suis prête à laisser paraître ? Qu'est-ce que je suis prête à montrer ? [...] J'ai accepté de faire le jeu avec René Funk à cause de ses photos, à cause de son regard. Ça transcende les phénomènes de mode, ses photos sont intemporelles. Elles ne sont pas réalisées dans un rapport de séduction, dans le «paraître» ; c'est un travail sur l'«être». C'est mon défi : être.

«Comment décomposer sans me trahir, sans me perdre ? C'est un truc affolant. Je suis les consignes.» (MJP, 2, p. 4). «Et puis nous avons procédé à la séance de photo. On s'est dit que je devais être plus en mouvement, plus souple dans mon corps. Je me demandais si je ferais "mieux". Comment aller plus loin ?» (MHC, 2, p. 2). «À l'intérieur de moi, je me demande d'être là, mais je m'échappe tout le temps. Et je me questionne : est-ce que je suis vraiment PRÉSENTE ?» (GA, 4, p. 3)

*La question de ce que va voir le photographe : qu'est-ce qu'il voit ?*

Juste avant la première photo. Je suis placée sur une chaise. Il y a une table entre nous. J'ai placé une feuille et un crayon sur la table. Je note : *Qu'est-ce qu'il va voir ?* Je pense : Qu'est-ce qu'il va voir de moi ? Verra-t-il que je suis timide ? Que je ne suis pas photogénique ? Que ma bouche est croche quand je souris. Je suis un peu inquiète. (MJP, 1, p. 2)

Ce souci «qu'est-ce qu'il voit ?» est vraiment spécifique de la photographie argentique, médium qui opère toujours en deux temps : d'abord la prise de vue, puis le développement des traces dont la surface sensible vient d'être imprégnée. Alors que le modèle du peintre, lorsqu'il se pose cette question, n'a qu'à se lever de sa chaise et passer de l'autre côté du chevalet. La réponse est là, immédiate. Ce *constat différé* peut être source d'anxiété, *pour le référent comme pour l'opérateur*. Je me souviens que dans mes débuts en photographie, après avoir pris l'habitude de la trace immédiate en peinture, cette trace différée me causait presque une souffrance.

Pour clore ce chapitre de la poïétique du référent, j'ai réuni quelques citations qui décrivent la relation du référent avec l'image optique de son propre visage, citations qui répondent à la question : Qu'est-ce que je vais découvrir ?

*Une confrontation avec l'image optique de son propre visage*

«Qu'est-ce que je vais découvrir ?» (MJP, 2, p. 4) «De quoi aura l'air mon visage ?» (MHC, 1, p. 1)

Il me montre la photo qu'il a agrandie. C'est moi. Je dis : «Je suis à l'endroit. C'est la première fois que je me vois à l'endroit». Ça n'est pas pareil. J'ai l'impression de me voir telle que les gens me voient.

Pourtant, c'est étrange comme réflexion, ce n'est pas la première fois que je vois une photo de moi. Mais j'ai l'impression de me voir pour la première fois. Je me sens un peu intimidée par ce moi. Oh ! J'ai un gros nez, j'ai des rides. Mon regard oscille entre les détails et ce visage de moi. (MJP, 2, p. 5)

Le dimanche qui suit les prises, Marie-Josée note :

J'aime la 549, parce qu'il y a un sourire dans les yeux. Je n'aime pas mes cheveux, je n'aime pas mes lèvres trop minces. Je regarde la 551, celle que René a agrandie. Je comprends ce qui se passe. Il y a mes peurs, mes désirs, la Marie que je veux voir, celle que je ne veux pas voir et il y a le regard de l'artiste. Comme artiste je préfère la 551, parce qu'elle dit quelque chose. Les traits du visage nous racontent un début d'histoire. Si ça n'était pas des yeux qui clignent, il y en aurait d'autres, la troisième du deuxième film. (MJP, 2, p. 7)

«Je n'aime pas les tensions autour de mes lèvres, les plis de mon front, mes yeux trop cernés, mes yeux ouverts trop grands. Je connais ces tensions.» (MJP, 1, p. 2).

«Dimanche dernier, j'ai pensé à notre rencontre. Ça m'embêtait d'avoir ces cheveux longs, j'avais hâte de prendre rendez-vous chez la coiffeuse...» (MJP, 2, p. 4).

Je redonne une citation de Marc, déjà vue à propos du choc qu'il a perçu lors de la découverte de sa propre image : «L'effet sculptural de la photo m'a frappé, tout comme l'irrégularité de mes traits, ce gros nez crochu vu de l'extérieur, je me demande comment il se fait qu'il ne me bloque pas la vue ! » (MBo, 2, p. 2). Les appréciations des référents sur leur propre nez sont souvent négatives, montrant par là l'importance de cet organe dans l'esthétique du visage<sup>299</sup>.

---

<sup>299</sup> Sans parler des interprétations du nez dans la sphère de la psychanalyse, qui nous entraîneraient trop loin de mon propos.

*Utiliser les récits pour affiner mes stratégies*

Un des gains apportés par ces récits de pratique est de m'avoir permis des confirmations ou des affinements concernant une dizaine de points en latence jusqu'à 2002, points que je désire désormais prendre *systématiquement* en considération. Il s'agit essentiellement des choix à proposer au photographié. Je souhaite établir un débat préalable sur chaque point avec chaque photographié, quitte à en considérer les décisions comme provisoires, et qui seront à ajuster en cours de session, jusqu'à la l'obtention de stratégies construites «sur mesure» pour chaque référent. L'avantage du débat est double : en plus des avantages stratégiques, d'ordre pratique, l'avantage est d'ordre philosophique : formuler clairement les problèmes. Ce qui implique concrètement un accroissement de la conscience des opérations en jeu, avec son corollaire : une diminution de la notion de hasard.

Liste des questions à débattre :

- Regarder ou ne pas regarder les tirages au fur et à mesure de leur production, au fil des séances ?
- Parler ou non, avant et pendant les prises de vues ?
- La problématique du déclenchement : l'accorder à la respiration ?
- Poser avec ou sans la table ?
- Quel type de siège utiliser ?
- Quelle durée attribuer à une séance ?
- Poser durant combien de séances consécutives ?

Enfin, restent trois points, qui ne sont pas à débattre puisque je les appliquerai à tous les nouveaux référents :

- Montrer les films
- Échanger les rôles
- Montrer l'intérieur de la chambre obscure

Reprenons maintenant chaque point l'un après l'autre :

*Regarder ou ne pas regarder les tirages au fur et à mesure de leur production, au fil des séances ?*

Je citerai d'abord les appréciations qui expriment leur accord avec le fait de regarder les images, qui en tirent même des avantages ou du plaisir : «Je suis arrivée là-bas, pleine de ma journée d'aujourd'hui. Sans avoir vraiment pensé à ce que j'allais faire. Je dirais que les minutes où *on a regardé les nouvelles planches, où on les a comparées avec les autres, furent absolument nécessaires pour moi*<sup>300</sup>. C'était comme une façon "d'arriver".» (MHC, 3, p. 4). Cette réaction franchement positive quant à la nécessité de regarder ce qui a été fait lors de la séance précédente ne doit pas être extrapolée à tous les photographiés, comme on le verra plus loin. Mais je la partage puisque j'ai appliqué cette consigne (montrer les images au fur et à mesure de leur tirage) dès la première session en 1994. «C'est assez *frappant la différence entre les deux sessions antérieures* [après avoir regardé les planches contacts de toutes les séances]. Dans la nouvelle, il y avait plus de douceur. *Du coup, j'ai regardé la première session d'un autre œil.*» (MHC, 3 p. 4). Marie-Hélène touche ici un point important dans le domaine de l'examen des images : *la comparaison par juxtaposition*. C'est une démarche souvent indispensable, capable de court-circuiter tant les raisonnements abstraits que les manipulations opérées par la mémoire<sup>301</sup>.

Cependant, certains photographiés sont troublés par le fait de contempler leur propre image (ou troublés avant même de l'avoir vue, simplement par l'idée anticipatrice de cette vision). Au travers de toutes ces craintes et même de ces peurs, on peut déceler – entre autres – le malaise généré par le heurt, ou l'inadéquation possible, entre une image *mentale* idéale *versus* une image *matérielle* enregistrée, comme le constatera Marc plus bas.

---

<sup>300</sup> Dans les citations des référents, tous les soulignements sont de moi.

<sup>301</sup> L'examen des images par juxtaposition est une procédure souvent ignorée et qui n'est pas si évidente qu'elle le paraît au premier abord. J'en veux pour preuve la difficulté que j'avais en tant que pédagogue de photographie à la faire pratiquer systématiquement par mes étudiants, notamment lors des opérations de tirage et des discussions lors des critiques.

Commençons par une citation que j'ai classée sous le titre *Le trouble, l'appréhension d'anticipation de voir sa propre image* : «J'imagine que d'examiner ma carapace doit me troubler passablement.» (MHC, 3, p. 3). Et aussi : «Je suis un peu inquiète [de ce que l'opérateur va voir de mon apparence] (MJP, 1, p. 2) ; «Je travaille à déconstruire, à respirer. Tout ça me renvoie à moi. Je n'aime pas ça. *J'ai peur de me voir. J'ai peur de voir une femme tendue*, inquiète, qui grimace, qui masque. (MJP, 1, p. 2). «À la fois, j'appréhende ce que je vais voir, je suis dans l'inconnu et j'ai hâte, j'ai envie de cette "franchise" (le terme est-il exact?).» (MJP, 2, p. 4) ; «[...] sourcils relevés, le souffle coupé, c'est moi ! C'est moi quand j'appréhende. C'est moi quand j'ai peur.» (MJP, 3, p. 9). Ces malaises, ces troubles, ces peurs, peuvent même aller jusqu'au choc, lorsque, quittant le registre de l'anticipation, le référent est mis brusquement en présence des images de son visage :

Je suis arrivé à cette deuxième séance avec une certaine fatigue physique, sans appréhension, mais sans toutefois me sentir prêt à voir les prises de la première séance. Mais René avait déjà apposé au mur deux photos grand format. *J'ai donc subi le choc imprévu*, mais j'ai reconnu un visage en tant que visage avant de le reconnaître comme étant le mien, il y a eu un décalage infinitésimal entre ces deux reconnaissances, un hiatus, *car je ne m'attendais pas à me voir là*. L'effet sculptural de la photo m'a frappé, tout comme l'irrégularité de mes traits [...]. (MBo, 2, p. 2).

Un tel choc peut être salutaire et jouer le rôle d'un débloquent, mais ici, c'est l'inverse qui s'est produit : pour quelqu'un de particulièrement sensible comme Marc, cette mise en présence imprévue a été vécue comme une violence, surtout précédant une séance de prises de vues. Était-ce une bonne chose d'accrocher au mur les tirages des images de Marc ? D'où la question : faudrait-il d'entrée de jeu établir ce point : montrer les images au fur et à mesure de l'avancement du travail, ou au contraire, tout à la fin ?

Enfin, la réflexion d'un autre référent illustre bien ma préoccupation, déjà exprimée ailleurs et sur laquelle je m'interroge depuis le début du projet : quelle peut être l'influence, pour le référent, de voir sa propre image *avant* de poursuivre les prises de vues ? «Il y a des images de notre dernière séance sur la table et quelques-unes sont épinglées au mur ; je les regarde, m'y reconnaît, mais je ne m'y attarde pas trop, *car je ne veux pas en tenir compte pour tenter de corriger mon allure dans la présente séance* ; on a l'air que l'on a.» (JC, 2, p. 1).

*Parler ou non, avant et pendant les prises de vues ?*

Dans la rubrique *Trop / pas assez de paroles avant les prises de vues*, on trouve une citation : «Peut-être devrions-nous ne pas trop parler avant que la séance ne débute, ça me met trop de choses dans la tête.» (MBo, 3 p. 3) . Le photographié d'un projet antérieur (Emanuel, session de 1999) m'avait rendu attentif à ce problème. Il m'avait demandé si j'étais d'accord que nous nous mettions directement au travail dès son arrivée, en n'échangeant qu'un minimum de paroles, ce que nous avons fait.

*La problématique du déclenchement : l'accorder à la respiration ?*

J'avais noté dans mon *Journal*, en date du mercredi 9 octobre 2002 :

Michel me suggère de déclencher plutôt dans son expiration, se sentant mieux intérieurement à ce moment-là, plus en sécurité. Nous essayons (à partir de la vue 7 du film 3) : il me donne le signal du commencement de sa descente et je déclenche – grosso modo – 3-4 sec. après. Je mentionne le problème de ma propre respiration, que je dois aussi rendre consciente et surtout que je dois éviter de bloquer. Nous pourrions imaginer, avec un peu d'exercice, de respirer en synchronisation.

Déclencher sur l'expiration est une idée qui m'a paru intéressante, dans le sens d'une diminution de la notion de hasard, qui est ici corrélative à un accroissement de la conscientisation d'un processus. Je ne dispose pas de trace écrite sur ce sujet, et je ne l'ai expérimenté avec personne d'autre que Michel. Cette idée – qui est aussi une idée d'«accord» entre les protagonistes, une idée de «travailler de concert», puisqu'il s'agirait d'accorder nos respirations – est plus qu'une seule idée : c'est une synchronisation physiologique. Ainsi, au moment de l'expiration, le référent sait que son image va peut-être pénétrer dans la chambre optique et peut s'y préparer. Et moi je peux, en expirant, fournir une attention accrue à l'image, sachant que la probabilité d'un dévoilement est plus grande. Il faudrait expérimenter ce mode de faire avec un certain nombre de participants pour tester sa validité dans ce projet. Pour ma part, j'éprouve une réserve pour toute stratégie trop appuyée, j'y vois une occasion pour la volonté de refaire surface et de disputer sa place au sensible. Néanmoins, on peut imaginer qu'avec une certaine habitude, cette stratégie pourrait s'intégrer au dispositif en apportant l'avantage d'un accord renforcé, sans pour autant perturber le

dévoilement de la gravité. Il est à noter que pour une autre participante au projet, la conscientisation de la respiration l'aide dans un autre registre : «Je remarque que lorsqu'il prend des photos où j'inspire, je ne cligne pas des yeux.» (MJP, 3, p. 9)

#### *Poser avec ou sans la table ?*

«Ah ! la table est arrivée au bon moment ! Il y a entre moi, la caméra et le photographe, il s'ajoute une vieille table – c'est un héritage de sa famille. Une grand-maman est là. Je me sens bien. Mettre les bras sur la table me met dans un état de confort, m'invite à rester présente, prête – je me présente. C'est comme si je demandais : "Et maintenant ?" Il fait des clics.» (GA, 1, p.1). C'est la première mention, et la seule (dans toute la session de l'été 2002) d'un plaisir de poser avec la table. J'avais déjà eu verbalement dans le passé la confirmation de cette *fonction rassurante* de la table.

Mais il existe aussi *Le plaisir de poser sans la table*, mentionné deux fois par la même personne, à l'occasion de deux séances successives : «J'aime mieux [poser] sans la table (MJP, 1, p. 3), et : «J'aime toujours mieux [poser] sans la table.» (MJP, 2, p. 5).

La table a toujours fait partie de mon dispositif dans ce projet. Elle a pour rôle d'établir une distance entre le photographié et l'ensemble constitué par la machine et moi. Il faut noter que si Marie-Josée «aime mieux [poser] sans la table», elle apprécie par ailleurs «les consignes [qui] nous protègent» (MJP, 1, p. 2). La table me paraît elle aussi constituer une protection, qui peut favoriser l'entrée en matière, c'est la raison pour laquelle je l'utilise systématiquement pour faire les dix premières vues. Elle permet en outre le jeu des mains, qui peuvent soutenir la tête, cacher une partie du visage, etc. J'interprète le «j'aime mieux sans la table» de Marie-Josée comme une envie d'y aller carrément : «[...] j'ai hâte, j'ai envie de cette "franchise"». (MJP, 2, p. 4)

#### *Quel type de siège utiliser ?*

Je n'ai relevé qu'une seule mention écrite concernant cette question. Pourtant, elle me semble physiologiquement (et corrélativement psychologiquement) importante.

La chaise : je me suis assise dans une chaise en bois et cela m'aide à conserver ma chaleur, ma présence au corps. René a suggéré de changer (c'était une erreur de rester sur cette chaise). Il est habitué à travailler avec la chaise en

plastique noir, froide. Non ! C'était déstabilisant de changer de chaise au milieu [de la séance]. J'ai besoin de me mettre dans une situation sécurisante, accueillante. La chaise en bois a fonctionné comme une grande pantoufle d'accueil. Aussi elle chauffe avec mon corps elle me donne la sensation de circulation d'énergie (GA, 4, p. 3).

*Quelle durée attribuer à une séance ?*

La durée moyenne d'une séance, jusqu'ici fixée par moi, était d'environ une heure, souvent moins. J'ai réuni sous le titre *Le sentiment que le rythme, ou la durée, ne sont pas adéquats* trois citations, de deux référents : «La session s'est déroulée très rapidement, trop, je crois. Ce n'est qu'à la toute fin que je me sentais là.» (MBo, 3, p. 3). À la séance suivante : «[...] je n'arrivais pas à me décider s'il fallait que la séance se passe le plus rapidement possible [...]» (MBo, 4, p. 3). «J'aurais aimé continuer plus longtemps. La session a pris une heure.» (GA, 4, p. 3). Je m'interrogeais sur ce point depuis longtemps. Le problème de la durée de la pose se situe à deux niveaux : la durée de *la séance elle-même* ainsi que *le nombre total de séances* pour un photographié, pour une session. Pour l'une comme pour l'autre, j'ai toujours eu des doutes. Ce qui me fait arrêter, c'est soit le sentiment qu'avec telle ou telle personne, nous avons atteint la limite de sa capacité de dépouillement (limite qui non seulement est difficile à déceler, mais aussi mobile : pour une même personne, elle peut changer avec le temps), soit que j'éprouve la crainte d'abuser de sa patience, soit encore que je suis las moi-même, ou dans un état nerveux qui pourrait s'apparenter à un vertige, je m'en explique plus bas. La lassitude peut être génératrice d'images intéressantes (elle l'est, c'est certain) mais il arrive un moment où, si la personne vient aux séances à contre-cœur, ou si la séance se prolonge au-delà d'une certaine durée (variable selon la personne et selon son état) la qualité de présence que je cherche n'est plus assurée. La même chose est valable pour moi : ma présence n'est plus assurée dès le moment où ma nervosité ou ma lassitude font surgir la pensée de clore la séance. Je pourrais par exemple imaginer que le photographié demande lui-même la clôture de la séance au moment où il le juge opportun. Quitte à ce que je lui force un peu la main pour continuer si je sens que justement quelque chose est en train de se passer. Inversement, s'il s'aperçoit que je suis prêt à clore, le référent pourrait me pousser à continuer, si lui en ressent la nécessité : «J'aurais aimé continuer plus longtemps. La session a pris une heure.» (GA, 4, p. 3). Il y a aussi ma propre topographie intérieure du

moment, par exemple une pulsion désagréable que je mentionne dans mon *Journal*, à la suite de la séance de prises de vues :

Je note ici : je dois conscientiser puis lutter contre, ou en tout cas désamorcer, l'envie de clore une séance. De quoi est fait ce sentiment, qui peut dans certains cas être saboteur ? Depuis toujours – par exemple en dessin quand j'étais très jeune – je sens cette espèce de vertige qui m'incite à clore, alors que peut-être justement, c'est le moment où il faut poursuivre. J'ai parfois cru – en portrait photo – que c'était la crainte de trop solliciter le modèle, mais non, il y a aussi autre chose, puisque lorsque j'étais seul devant mon chevalet, je crois me souvenir que cette pulsion de fuite était à peu près la même. Je sens qu'il y a là quelque chose à élucider.

#### *Poser durant combien de séances consécutives ?*

La durée d'une session, par référent, et jusqu'à l'été 2002, était d'au moins trois séances consécutives, à raison d'une par semaine. J'ai pensé, après réflexion et examen de ces récits de pratique, que le nombre de *cinq séances* réparties sur cinq semaines consécutives pourrait constituer un bon minimum, quitte à modifier cette durée en plus ou en moins si le besoin s'en faisait sentir. Sous le titre *Le bénéfice de la durée*, j'ai répertorié l'indication écrite d'un seul référent :

Le rythme et la durée des séances ont permis d'établir une continuité sans effort, avec le sentiment que quelque chose s'installait tout doucement. Sentiment qui se trouvait ensuite confirmé en regardant les planches contact et les tirages. Il y avait effectivement des traces tangibles du processus, ce qui stimulait pour moi la poursuite de l'aventure. (MBr, p. 2<sup>302</sup>)

#### *Montrer les films*

J'ai décrit précédemment la joie de l'opérateur qui découvre son film au sortir de la cuve de développement, qui est une jouissance esthétique augmentée d'une sensation de trace. Je veux poser comme une nécessité de montrer au moins une fois à chacun un film posé sur la table lumineuse, puisque c'est là (et là seulement) que l'on peut voir *la trace indicielle* émise par le photographié et fixée définitivement sur un support

---

<sup>302</sup> Michel Brais m'a livré un texte continu, à la toute fin de la session, sans divisions par séances. C'est la raison pour laquelle les références qui le concernent ne portent pas de numéro de séance.

matériel. Gaëtane a beaucoup apprécié de voir les images sous cette forme :

«Quand je vois les négatifs sur la table lumineuse, VAV ! J'adore ces négatifs !»  
(GA, 3, p. 2).

### *Échanger les rôles*

J'ai presque toujours, au cours d'une séance, proposé au photographié un changement de rôle. C'est une opération équilibrante dont les retours ont été probants, sans équivoque possible. Le référent prend ma place derrière la chambre optique et moi je m'assois dans la lumière, face à l'objectif. Mon partenaire a ainsi la possibilité de tester la sensation visuelle que j'éprouve en tant qu'opérateur. Comme je l'ai dit, la contemplation du dépoli est une réalité sensible que je n'ai vue nulle part décrite comme telle. Pourtant, un de mes référents l'a clairement exprimé : « J'ai bien aimé que René me montre son point de vue, me laisse regarder son image à lui dans l'objectif, une image tellement plus vivante qu'une image vidéo. Cette boîte noire est vibrante de quelque chose, d'une lumière vivante.» (MBo, 1, p. 1) Marc met là le doigt sur un point important sensoriellement. Il compare l'image qu'il a sous son regard avec celle observée dans le viseur d'une caméra vidéo, qui est une image déjà «processée», puisque c'est une image optique reconstruite au moyen d'une autre énergie (l'énergie électrique) sur un minuscule écran cathodique ou un écran à cristaux liquides. Il s'agit donc de la *traduction* d'une image optique, qui n'a plus grand-chose à voir avec les photons issus du référent. La réflexion de Marc confirme que sur le plan de la perception, le photographe bénéficie là d'un immense privilège.

Ensuite, l'échange des rôles en soi, indépendamment du toucher visuel, a été généralement apprécié par les participants : «Je prends une photo de René Funk. C'est un moment où je m'amuse vraiment. Je crois que j'ai plus de plaisir à être de ce côté de l'appareil. Je vois René ! Je vois les multiples visages de René. Je voudrais tous les prendre en photo. Il y a plein de moments que j'aimerais saisir. Je réalise que tout passe vite.» (MJP, 1, p. 3). Il est à remarquer que cette joie de regarder à son tour l'image qui se forme sur le dépoli l'emporte sur les difficultés liées au rôle de l'opérateur, telles que Marie-Josée les nommera plus bas. Ici, la vision de l'image cause une joie évidente et un passage à l'acte (le déclenchement).

«À la première séance, j'ai d'abord eu du mal à situer le lieu de la rencontre avec René ; ce qui est devenu beaucoup plus concret quand René a échangé nos rôles un instant pour que je puisse voir ce qu'il voyait sur le verre dépoli [...]» (MBr, p.1). J'avais noté dans mon *Journal*, juste après cette séance : «Après deux ou trois prises, Michel me dit qu'il a maintenant une nette conscience que ce rendez-vous sur le verre dépoli est effectif, qu'il le vit.» Il faut préciser que Michel a pratiqué lui-même la photographie, mais malgré ça, l'échange des rôles a été profitable, pourquoi ? Parce qu'il ne connaissait que la pratique des appareils 35 mm, ce qui est très différent – en tant que sensation visuelle – d'un moyen format comme celui que j'utilise, par la différence de taille des dépolis respectifs.

Mais l'échange des rôles peut aussi dévoiler au référent une partie des difficultés qui sont le lot du photographe : «Je vois René ! Je vois les multiples visages de René. Je voudrais tous les prendre en photo. Il y a plein de moments que j'aimerais saisir. Je réalise que tout passe vite. Je n'arrive pas à capter les moments qui me plaisent. Je ne suis pas assez rapide pour appuyer sur le déclencheur de l'appareil photo. Ce moment m'amuse beaucoup.» (MJP, 1, p. 3).

Marie-Josée fait un début d'inventaire des difficultés auxquelles doit faire face l'opérateur : les multiples visages [qui s'offrent à mon regard] ; la rapidité du passage de l'un à l'autre «Je réalise que tout passe vite» ; l'impossibilité de «capter tous les moments qui me plaisent».

#### *Montrer l'intérieur de la chambre obscure*

Montrer l'intérieur de la chambre obscure, c'est montrer le cœur du dispositif, à la fois physique et mental, et qui constitue le lieu même de la rencontre. Cela pourra désormais être fait au moyen d'une maquette de démonstration. «La quincaillerie du photographe m'a toujours fasciné et intimidé, je ne sais pas trop comment ça marche et il me semble que c'est assez compliqué, précis.» (MBo, 1, p. 1). Marc a bien identifié le problème : le dispositif photographique est (techniquement) assez compliqué et très précis, bien qu'ici le processus soit bien rôdé et simplifié dans toute la mesure du possible. Cette perception peut générer une angoisse, surtout si l'on se situe, comme Marc, sur une crête inconfortable : d'un côté, une intuition assez fine pour percevoir

globalement la complexité et la précision du dispositif ; de l'autre côté, une ignorance de ce qui constitue cette complexité et cette précision.

J'aimerais clore cette section dédiée à la poïétique du référent par une image, dans le sens d'un hommage rendu par l'opérateur à ses référents.



Image 5.12 *Kristine Friedmann, Montréal, jeudi 30 mai 1996, vue majeure.*

## CONCLUSION

Les *Prolégomènes* ont été écrits pour deux raisons : l'idée première fut de constituer un socle sûr pour conduire mon lecteur à mon projet de portrait en tentant de décaper les «couches doxiques» qui encombrant la perception de la photographie en tant qu'elle-même, de la même manière dont je l'ai fait pour mes étudiants lorsque je l'enseignais. Le but est de rafraîchir une vision de la photographie dans un monde qui en est saturé et où la question n'est plus : «Où peut-on voir des images ?» mais bien «Où peut-on *ne pas* voir des images ?» Ou n'en voir qu'une quantité limitée et hors du vacarme induit par la multiplicité, afin qu'elles puissent redevenir des objets de contemplation. La deuxième raison est qu'il s'est agi d'épuiser (dans le sens de «mettre un terme à») cette pulsion épistémologique qui m'a tourmenté durant mes années d'enseignement, afin que je puisse la quitter tout en éprouvant le sentiment d'un certain accomplissement. Dans ce sens, cette recherche aura comporté un élément cathartique.

La motivation concernant la deuxième partie est un peu différente, par le fait qu'il ne s'est pas agi pour moi de quitter ce projet de portrait, mais au contraire, d'en affermir les bases théoriques et opératoires, afin d'en préparer la suite. Car ce projet n'est pas terminé, il est d'ailleurs par nature interminable, ce qui, soit dit en passant, caractérise un projet de nature artistique par rapport à un produit de pur artisanat, qui lui, a l'obligation d'être achevé pour commencer son existence d'objet.

Le but poursuivi dans ce projet de portrait photographique était de faire passer la gravité d'un impondérable *apparemment fugitif* à une *réalité plastique inscrite dans la durée*, capable de s'actualiser dans un tirage photographique, la *vue majeure*. Je pourrais définir la vue majeure, dans ce projet, comme étant une image pouvant livrer des qualités et des densités *plastiques* équivalentes aux qualités et à la densité de *présence* des protagonistes, avec une «métaqualité» : celle d'une monstration de la gravité. Autrement dit et plus concrètement, il s'agissait de montrer l'*abolition d'une «distance»* (psychique) entre le référent, l'opérateur et la chambre optique. En

corrélation avec l'*unification* de deux éléments-clefs (et variables) du visage que sont les *yeux* et la *bouche* lorsqu'ils sont accordés entre eux, liés dans une même présence<sup>303</sup>.

### *La nature du travail*

Mes motivations ayant été clairement définies, je savais que ce travail de recherche théorique ne pourrait avoir de sens pour moi qu'à la condition qu'il puisse sans cesse se mesurer au travail de l'atelier et de mes différentes pratiques artistiques, mieux : de s'y *soumettre*. À ce propos, j'ai voulu souligner qu'un artiste qui réfléchit sur sa pratique *n'est pas libre* : il est tenu de rendre des comptes à son sensible autant qu'à son médium. Cet ancrage volontaire constitue une condition théorique contraignante, par ce constant assujettissement aux contingences du médium, mais c'est la seule à mon sens qui lui permette de maintenir le respect qu'il se doit à lui-même et à ses engagements sensibles. Je l'ai signalé dans l'*Introduction*, le programme même de ce doctorat, qui se situe entre théorie et pratique, aussi stimulant qu'il puisse être – de plus, dans mon cas, parfaitement adapté à mon désir – peut poser quelques problèmes à un artiste théorisant sur sa pratique, les mêmes problèmes d'ailleurs qui se poseraient à un théoricien qui tenterait l'aventure d'œuvrer dans un atelier. L'un comme l'autre sera inévitablement confronté à des limites assignées par ses compétences de base<sup>304</sup>. Pourtant, cet inconfort même me semble porteur d'une fonction précieuse, pour autant que cette déterritorialisation soit vécue dans une certaine innocence, couplée à une certaine humilité. Précieuse, car comme entre les humains, il existe une lune de miel entre un nouveau territoire et celui qui y pénètre pour la première fois. Et ce nouveau venu est, peut-être, capable d'apporter ce qu'un vieux routier ne voit plus toujours distinctement. Je n'énonce pas là un lieu commun, je

---

<sup>303</sup> Voir à ce sujet l'image 5.7, qui montre deux vues en juxtaposition : une vue ordinaire et une vue majeure.

<sup>304</sup> J'entends par «compétences de base» une métabolisation des connaissances, dont j'ai parlé à propos de la notion de «métier» (on peut d'ailleurs aussi parler d'un théoricien ayant «du métier»). Cette métabolisation, effectuée généralement dans le début de la vie adulte, se renforcera progressivement par l'alternance avec les expériences de terrain. C'est la définition même d'«un courant philosophique [l'empirisme] qui repose fondamentalement sur la *solidarité de la pensée avec l'expérience*». (Bouaniche, 2007, p. 53. C'est moi qui souligne).

me réfère à mon expérience d'enseignant. C'était alors moi le vieux routier, et j'ai assisté de nombreuses fois à cette lune de miel survenant entre une personne et un médium. Les propositions des nouveaux venus, pour autant qu'ils possèdent cette qualité d'innocence (j'insiste là-dessus, car l'arrogance peut aussi constituer l'enveloppe protectrice du novice), cette qualité apportait du sang frais, *nettoyait la vitre*, cet écran mis entre nous et le monde et qui tend constamment à s'opacifier. Je souhaite dans ma recherche avoir joué ce rôle de laveur de vitres, dans le but d'apporter quelques clarifications, tant à la perception de la photographie en général, qu'au problème spécifique du portrait photographique.

#### *L'envergure du travail*

Le travail avec les tableaux de ma méthode iconique, tel que je l'ai décrit dans *l'Introduction*, m'a conduit à beaucoup plus de recherches que je n'en avais prévu au départ. Tout comme en prise de vue de paysage, lors du retour sur le terrain avec la sage intention d'exécuter les repérages effectués lors de la sortie précédente, d'autres éléments, d'autres points de vues, parfois totalement inattendus, nous sautent littéralement aux yeux et viennent bousculer le projet initial. Il s'agit pourtant d'obéir à ces injonctions sensibles, car même si apparemment elles n'ont rien à voir avec les préparations déjà effectuées, elles en constituent pourtant le fruit indirect : le terreau a été préparé et fertilisé, laissons pousser une plante non prévue dans le projet, mais nourrie indirectement par lui. Car si elle pousse là, on peut postuler que ce terreau-là lui convient et que *par là, elle est reliée au projet*. Il y a là encore une notion d'équilibre à prendre en compte, qui va bien au-delà d'une attitude qui se figerait dans une pratique bornée, et qui pourrait dire : j'exécute ce que j'ai décidé, un point c'est tout. Le contraire, qui ne serait d'ailleurs qu'une «raideur inversée», serait la soumission à un slogan laxiste disant : laissons-nous porter par les événements et les sensations, surtout pas de plan préétabli, au diable les stratégies, débridons le mental. L'intérêt de la notion d'équilibre, telle que je l'entends, est qu'elle suppose l'intervention d'une «conscience décidante» constamment en éveil, mais sans excès de volonté : pas d'obéissance automatique à aucune consigne, qu'elle soit rigoriste ou laxiste. Pour moi, c'est dans ce rapport subtil entre une stratégie mise au point préalablement à l'action, mais laissée volontairement dans un léger retrait, et les sollicitations

inattendues – pour l'œuvre photographique, par les sollicitations en provenance du référent, et pour la recherche théorique, par les surprises offertes par son propre cerveau – que vont se constituer autant l'œuvre que la recherche théorique. J'en reviens à l'envergure du travail. Bien que j'aie largement dépassé les limites de temps et d'espace que je m'étais assignées au départ, l'épreuve du point final à mettre à cette recherche est pour moi une pire épreuve que celle de livrer une œuvre exécutée dans mon champ habituel. C'est la *cinquième phase, produire l'œuvre au-dehors*, qu'Anzieu décrit dans *Le corps de l'œuvre* :

Il est difficile à un auteur de se dire que son œuvre est terminée. Une façon d'éviter cette difficulté est de la laisser inachevée et de s'atteler à une nouvelle œuvre ou une nouvelle tâche, sans laisser le temps à l'angoisse du vide, de la perte – analogue à la dépression post-puerpérale des accouchées – de s'installer. Une autre technique consiste à parfaire indéfiniment l'œuvre afin d'en différer la publication, quitte d'ailleurs à la défigurer, à la mutiler et à la rendre impubliable à force de retouches, ratures et remaniements. (Anzieu, 1981, p. 127-128)

La crainte de tomber dans la seconde «technique» pourra peut-être m'aider à clore sans trop de regrets, notamment le regret de n'avoir pas sollicité plus longuement dans cette recherche certains philosophes comme Bergson et Deleuze.

#### *La démarche adoptée, les chaînes opératoires*

La démarche adoptée, je m'en rends compte *a posteriori*, est très probablement issue du cheminement imposé au photographe par son médium, c'est-à-dire de la chaîne de fabrication d'une image argentique. Cette chaîne constitue une suite logique régie par une implacable succession de causes à effets : un manquement, un oubli, dans une seule opération et le résultat final en sera compromis.

J'ai expliqué la méthode que j'ai adoptée, qui a consisté à transposer la linéarité obligée d'un texte (la «forme-tuyau» décrite par Giacometti) en un «événement plastique» visualisable d'un seul coup d'œil. Et c'est en composant mes tableaux à l'aide de petits pavés colorés et codés que j'en suis arrivé à constituer des «chaînes». Au cours de la recherche, j'en ai rencontré trois, en plus de celle qui concerne la fabrication de l'image argentique.

Il y a eu d'abord la «chaîne de réflexions» sur le portrait, proposée en réponse à la deuxième sous-question «Pourquoi faire du portrait ?» et qui comporte six occurrences, sans compter celle de mon projet. J'ai choisi de faire d'abord une incursion en amont, tous médiums confondus, qui nous a permis d'identifier quatre embrayeurs du portrait constituant un socle opératoire valables pour tous les médiums. Le portrait sculpté a fait l'objet de la seconde occurrence, puisque c'est dans l'atelier du sculpteur que m'est apparu ce que je devais nommer plus tard, en la recherchant, la gravité. Quant au portrait peint, j'ai choisi d'en parler par le truchement de Giacometti, un artiste dont l'œuvre m'a offert le concept majeur de *densification*, sans oublier celui de *posture frontale* du référent. Il m'a paru intéressant d'aborder ensuite le portrait photographique *en soi*, tous auteurs confondus, afin de bien dégager la problématique de l'immixtion d'une machine dans le dispositif du portrait, et des peurs qu'elle est susceptible d'engendrer. Enfin, et avant d'aborder mon projet, j'ai voulu examiner l'œuvre d'un photographe, Davidson, dont une œuvre a effectué pour moi la jonction entre le portrait sculpté et le portrait photographique, en me montrant concrètement que la non-instantanéité, en restaurant l'idée de non-événement, était non seulement possible mais riche de force dans le champ de la photographie contemporaine.

Puis est venue la *chaîne des différentes occurrences de «gravité»*, qui obéit à une logique chronologique liée à mon parcours. Elle commence par l'apparition (inattendue) de la gravité dans l'atelier du sculpteur, jusqu'à sa recherche active en photographie, en passant par Giacometti et Davidson, deux artistes qui ne l'ont pas cherchée, mais qui l'ont parfois obtenue par le pouvoir de leurs concepts opératoires. Je me suis arrêté aussi à mes recherches en paysage photographique, qui peuvent s'assimiler par analogie à une recherche de la gravité, puisque le dépouillement demandé est le même, tout autant que le postulat d'une permanence sous-jacente, qu'il s'agit de montrer en œuvrant par la répétition. Enfin, dans le cadre de mon projet, j'ai examiné le désir de l'opérateur qui, à la suite d'un événement personnel majeur, s'est posé la question, elle aussi majeure : «Mais qu'y a-t-il dans l'Autre de plus fort qu'un simple réconfort psychologique ?»

Enfin, pour tenter de faire apparaître volontairement la gravité dans l'atelier du photographe, j'ai fait migrer en photographie la chaîne logique constituée par les

concepts opératoires hérités de l'atelier du sculpteur, en lui adjoignant deux chaînons. Le premier concerne la recherche volontaire destinée à produire une apparition de la gravité, tout comme en paysage, par une répétition obstinée. Le second est dédié au renforcement de la trace par une opération que je nomme la *densification*, qui a pour but de rendre la perception plastique de la gravité plus évidente. Qui et quoi travaillent à la densification ? Le référent, par la qualité de sa présence, en se dépouillant vue après vue, séance après séance, de ses vêtements mentaux et affectifs, en *cessant d'émettre des signes*, dans le but de laisser affleurer la gravité qui gît en lui. L'opérateur, également par la qualité de sa présence, mais aussi par la qualité d'un protocole de travail établi *a priori*, dicté par sa perception de l'image optique *native*, lui permettant d'opérer une densification de la gravité par une esthétique capable de reconstruire une sensation parallèle à celle éprouvée sur le dépoli.

La constitution de ces «chaînes» me permet donc d'affirmer que j'ai œuvré dans cette recherche théorique en partie avec les schémas mentaux du photographe, grâce à cette exigence du métier décrite plus haut.

*Une notion importante : le désintéressement (ou «détachement»)*

La notion de *désintéressement* est pour moi importante, tant en art en général que dans mon projet, dans ce sens qu'elle court-circuite les réseaux habituels de l'utile, qui eux-mêmes tendent à occulter, ou à limiter l'*intuition*, qui est, selon Bergson, l'instinct *désintéressé*<sup>305</sup>. Dans *La pensée et le mouvant*, Bergson différencie très précisément le champ de l'*utile* de celui de l'*inutile*, en parlant de la notion de «détachement» :

[...] dans le champ immensément vaste de notre connaissance virtuelle, nous avons cueilli, pour en faire une connaissance actuelle, tout ce qui intéresse notre action sur les choses ; nous avons négligé le reste. Le cerveau paraît avoir été construit pour ce travail de sélection. [...] On en dirait autant de la perception [...] elle nous montre moins les choses mêmes que le parti que nous pouvons en tirer. [...] Mais de loin en loin, par un accident heureux, des hommes surgissent dont les sens ou la conscience sont moins adhérents à la vie. La nature a oublié d'attacher leur faculté de percevoir à leur faculté d'agir. Quand ils regardent une

---

<sup>305</sup> Bergson, *L'évolution créatrice* (1966), voir notamment *Nature de l'instinct*, p. 166 et suivantes.

choses, ils la voient pour elle, et non plus pour eux. Ils ne perçoivent plus simplement en vue d'agir ; ils perçoivent pour percevoir, – pour rien, pour le plaisir. Par un certain côté d'eux-mêmes, soit par leur conscience, soit par un de leurs sens, ils naissent *détachés* ; et, selon que ce détachement est celui de tel ou tel sens, ou de la conscience, ils sont peintres ou sculpteurs, musiciens ou poètes. C'est donc bien une vision plus directe de la réalité que nous trouvons dans les différents arts ; et c'est parce que l'artiste songe moins à utiliser sa perception qu'il perçoit un plus grand nombre de choses. (Bergson, 1966, p. 152-153)

J'ai utilisé la notion de désintéressement dans les *Prolégomènes*, pour clairement identifier les versants *utiles* de l'activité photographique, que j'ai voulu différencier (mais non opposer) aux versants «*inutiles*». À cette fin, j'ai posé une question qui se rattache, en la précisant, à la sous-question qui ouvre les *Prolégomènes* : pourquoi photographier ? question qui pourrait se formuler ainsi : «*Utiliser la photographie pour montrer le référent ou utiliser le référent pour faire une photographie ?* J'ai postulé qu'un troisième mode était possible, qui *tente de capter une force résultant de la poussée symétrique des fonctions descriptives et du «faire photographique»* ; ce mode est celui que j'utilise dans ma pratique photographique. On a donc retrouvé cette notion dans le projet, avec une utilisation supplémentaire : pour caractériser mon attention vis-à-vis du référent, attention qui est d'abord et fondamentalement *désintéressée*, se situant radicalement hors de tout intérêt commercial ou de carrière (comme pourrait l'être un projet attendu par une institution ou un galeriste, par exemple), mais aussi hors de toute stratégie visant à modifier l'être du référent : *je ne veux que voir*, puis éventuellement, partager cette vision avec d'autres, mais sans en espérer aucun bénéfice d'aucune sorte, sinon une espèce de soulagement, de vérification me montrant que la gravité est un état réellement partagé entre nous tous. Ce désintéressement constitue la «chair» même du projet, il est, selon moi, une condition *sine qua non* de l'apparition de la gravité de l'être telle qu'on peut l'observer dans les neuf vues majeures obtenues à ce jour.

#### *Les paradoxes mis en évidence dans la recherche*

Il y a en photographie un grand, pour ne pas dire un immense, paradoxe de base : la lumière, qui nous offre littéralement le monde visible, *est invisible en elle-même*. Un photographe est donc naturellement porté à prêter attention aux paradoxes qu'il va rencontrer dans sa recherche. Pour ce qui me concerne, je les suppose riches de sens,

«comme allant à l'encontre des opinions admises, et, ainsi, comme étant susceptibles d'éveiller la réflexion [...]» (Clément et coll., 1994, p. 261). Nous allons donc passer en revue – à part ce paradoxe premier de l'invisibilité propre de la lumière – les neuf autres paradoxes ou situations paradoxales mises en évidence dans ma recherche<sup>306</sup>.

1. Il y a d'abord l'*immobilité* de l'image optique enregistrée, dont l'exécution réclame paradoxalement une *mobilité*, notamment dans la recherche du point de vue. Pour mettre en évidence ce paradoxe auprès de mes étudiants, je l'ai nommé la *danse du photographe*. On s'en souvient probablement, la recherche du point de vue constitue l'action majeure du photographe dans la phase de prise de vue.

2. Il y a ce que l'on pourrait nommer le *travail en aveugle* : bien que l'on travaille avec la lumière comme matière première, il est impossible, tant pour l'opérateur que pour le référent, de regarder la trace que le premier a accueillie dans la chambre optique en ouvrant l'obturateur, et que l'autre vient de déposer sur la surface sensible. Amener une surface sensible en pleine lumière pour l'observer équivaldrait à la bombarder de photons, ce qui la noircirait instantanément et irrémédiablement. Il faut obligatoirement passer dans le registre de la chimie et de l'obscurité totale, c'est-à-dire le laboratoire. On ne pourra contempler le film qu'après son développement et sa désensibilisation complète à la lumière. *La lumière n'agira plus alors comme agent de la trace, mais comme agent éclairant.*

3. On constatera alors un autre paradoxe : *la lumière a agi sur le film par noircissement*. La lumière a provoqué toute une gamme de gris dont l'opacité est proportionnelle à l'intensité de la lumière reçue. Par exemple, les dents blanches du référent sont figurées par des traces noires, un paradoxe qui étonne la quasi-unanimité des débutants.

4. Le paradoxe des pouvoirs de la chambre optique, dans mon projet : celui de montrer la gravité, qui peut être annulé par un pouvoir inverse : celui d'empêcher le

---

<sup>306</sup> L'ordre dans lequel sont donnés les différents paradoxes est celui de leur apparition dans le texte. Il y en a de deux sortes : ceux liés à la photographie en soi, et ceux plus spécifiquement liés à mon projet.

dévoilement de la gravité, en générant une «peur d'inscription», qui à son tour peut induire une «volonté d'inscription» dans le but de faire diversion.

5. Une difficulté qui m'est propre, sans être particulièrement liée à ce projet : l'ivresse visuelle engendrée par la contemplation de l'image optique native sur le dépoli, qui est d'abord un embrayeur, peut se constituer en une chausse-trappe, dans le sens d'une perte de sang-froid pouvant engendrer des erreurs dans les opérations de prise de vue. Le paradoxe est que cette même sensation visuelle constitue pour une bonne part ma «pulsion photographique», et qu'enfin, c'est cette sensation qui dictera les exigences devant conduire à l'élaboration d'une esthétique du tirage capable de transmettre aux récepteurs ma sensation d'opérateur.

6. L'abandon du vouloir par le référent, ou le «vouloir abandonner». En effet, enjoindre le référent à *cesser d'émettre des signes* revient à lui demander de «vouloir ne pas vouloir», c'est-à-dire vouloir, ou être d'accord, d'opérer un certain nombre d'abandons. Le premier étant l'abandon des défenses, ce qui revient à *s'abandonner*, dans le sens de confiance. Ce qui devrait permettre au référent : d'abandonner la mobilité physique ; d'abandonner le paraître ; d'abandonner les humeurs ; et enfin, d'abandonner les peurs.

7. Pour ce qui est de l'abandon du vouloir par l'opérateur, la série des abandons est à peu près la même, mais le paradoxe est ailleurs. Il réside dans cette difficile coexistence d'un lâcher-prise avec les exigences de la conduite d'une prise de vue. Le fait d'abandonner le vouloir constitue ici une gageure dangereuse, puisque les opérations d'ordre technique et plastiques nécessitent une attention sans faille. Et c'est cette même attention qui risque d'engager une part de l'opérateur dans une posture volontaire, empêchant ainsi le sensible de circuler librement.

8. Dans le registre des postures ou attitudes de l'opérateur, l'*audace* dont l'opérateur doit faire preuve vis-à-vis de l'œuvre en train n'est pas de mise à l'égard du référent. J'ai mis ce paradoxe en évidence en citant les contraires d'«audace», qui sont : «Humilité, réserve, respect, retenue», toutes qualités utiles pour ce qui concerne l'attitude à avoir (dans mon projet) vis-à-vis du référent, mais qui pourraient nuire à

l'œuvre en train dans mon rapport avec elle, où là, l'audace constitue une posture indispensable.

9. Le dernier paradoxe est celui qui va à l'encontre d'un désir de la réception dans le champ du portrait, désir qui réclame de manière récurrente une recherche du «naturel». Or, l'*artificialité* déclarée et assumée de mon dispositif de portrait a été imaginée et créée pour montrer l'état de l'être probablement le plus *authentique*, celui que je nomme la gravité. D'autre part, je l'ai relevé, ma quête constitue l'exact opposé d'une recherche de la ressemblance. Mais comme pour boucler ou parachever ce paradoxe, il se trouve que sans jamais la rechercher, j'ai souvent obtenu une ressemblance référent-photographie très forte. C'est en partie pour cette raison que j'ai écrit une section construite autour de la notion de ressemblance, utilisée comme «concept rassembleur» pour chapeauter les deux flux des désirs de la réception : la ressemblance littérale, et la ressemblance élargie.

#### *Les résultats obtenus, premières vérifications*

Les résultats obtenus sont-ils communicables ? En conversant au fil des jours avec les visiteurs de mon exposition, j'ai pu tester quelques idées-clefs de ma recherche *en présence des œuvres*, notamment la rencontre dans la chambre optique, avec l'égalité des deux «poussées» exercées de part et d'autre du dépoli, respectivement par le référent et par l'opérateur. J'ai eu la surprise de constater que cette idée a rencontré un écho franchement positif, qu'elle était parlante et qu'elle révélait quelque chose à mes interlocuteurs, un aspect probablement renouvelé et inattendu de l'idée qu'ils pouvaient se faire, tant d'un appareil de prise de vue que de l'opération du portrait.

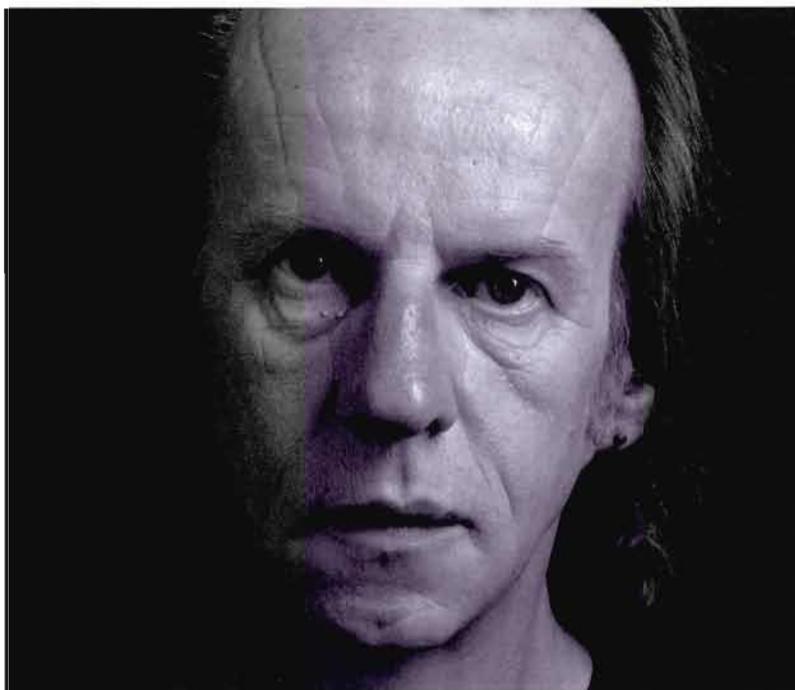


Image 5.13 *Pierre Goupil, Montréal, mardi 2 octobre 2001, vue majeure.*

J'ai pu aussi faire cette vérification pour mon propre compte, puisque lors du gardiennage de l'exposition, j'étais assis à la table qui me servait de bureau juste en face du portrait de Pierre Goupil. Mon sentiment dominant, après cette période de contemplation, est que dans ce portrait, les deux «poussées» sont égales : celle du référent et celle de l'opérateur, telles que je les ai décrites dans le schéma *Le verre dépoli comme lieu de rencontre*. Et je retrouve bien la *triple présence* dont j'ai parlé dans 3.4.3 *L'addition*, soit : la présence plastique d'une œuvre en tant que photographie, la présence du référent en tant que *personne*, et la présence de l'opérateur, en tant que *style*.

*Quelles perspectives cette recherche a-t-elle réellement ouvertes ?*

J'ignore si une quête de la gravité telle que je l'ai présentée ici pourrait être utilisée par d'autres artistes photographes comme prémisses à d'autres projets. Car malgré sa dimension universelle – puisqu'il s'agit de la quête d'un état que nous partageons tous – la manière dont ma recherche s'est agencée au fil des années reste très personnelle.

Par contre, des questions comme «Pourquoi photographier ?» et «Pourquoi faire du portrait ?», pourraient bénéfiquement relancer le questionnement à propos du médium photographique. Car ces questions me semblent posséder une force inversement proportionnelle à leur apparente simplicité, surtout lorsqu'elles sont connectées à d'autres champs. En relation d'abord avec une connaissance phénoménologique de la photographie, telle que je l'ai exposée dans les *Prolégomènes*. Ensuite, avec des notions généralement peu utilisées en photographie comme la *durée*, l'*immobilité*, la *contemplation active*, la *densification* (de la trace photographique). Je tiens pour une idée majeure de mon projet la réincorporation *consciente* de ces quatre concepts opératoires dans un dispositif de portrait photographique qui ordinairement n'en comporte plus qu'un seul : la contemplation active, que je nomme plutôt la *scrutation* lorsqu'on se trouve en photographie.

Ces questions sont à mettre aussi en connexion aussi avec la *sensorialité de l'opérateur* photographe – si peu mentionnée, voire pas du tout – et sa perception aiguë, non seulement de la *force*, mais aussi de la *saveur d'une trace*. D'une part en ce qui concerne l'image optique native observée sur le dépoli, que j'ai décrite comme étant la conscientisation d'une fonction haptique de l'œil, tout en m'étonnant que des auteurs comme Riegl, Deleuze et Maldiney n'aient pas relevé la parenté entre l'haptique visuelle et l'image optique de la photographie. Il y avait là une lacune à combler.

Et d'autre part, la transmission de cette sensation de l'opérateur aux récepteurs de la photographie – acte poétique par excellence que j'ai nommé une «transfusion» lorsqu'il s'agit d'une transmission par l'écrit – mais est capable de s'opérer aussi, sinon mieux, par le truchement d'une *pâte photographique*, voulue par l'opérateur comme faisant partie intégrante du tirage final. Le tirage quitte ainsi la seule fonction informative ou sémiotique pour accéder à la sphère sensorielle, qui le qualifie comme *œuvre plastique*. La fonction de la qualité expressive de la pâte photographique, dans mon projet, est double : procurer une jouissance d'ordre esthétique, en exacerbant les possibles du médium photographique, mais aussi renforcer ce que j'ai nommé la *densification* de la gravité, c'est-à-dire l'amener à un certain niveau d'évidence plastique destiné à la rendre communicable. Je le rappelle, le concept opératoire de *densification*, fréquent

dans le registre pictural, est ordinairement absent dans celui de la photographie, sinon dans un registre purement technique.

### *Élargissement du sujet*

Je ne pense pas qu'en ce début du XXI<sup>e</sup> siècle, on ait pris la pleine mesure des pouvoirs sensibles de la photographie. Il y manque, par exemple, des célébrations de la chambre optique, et corrélativement, des descriptions de la sensorialité de l'opérateur. Même Deleuze, qui s'est penché sur le cinéma, reste extrêmement discret quant à ce qui concerne la photographie. Il n'a pas, par exemple, relevé la proximité du regard haptique avec la sensation éprouvée par le photographe contemplant le dépoli d'une chambre optique, qui constitue pourtant le lieu même de l'abolition du volume, alors qu'il l'a fait en peinture dans son ouvrage sur Bacon. Or, nous observons des images optiques depuis la Renaissance italienne, et ce n'est pas terminé puisque, comme on l'aura compris après la lecture des *Prolégomènes*, cette problématique n'est aucunement liée à l'imagerie argentique. Elle est partie intégrante de l'imagerie numérique contemporaine. À ce titre, le rapport sensible du photographe avec l'image optique native, qui constitue l'haptique visuelle spécifique du photographe, mériterait des recherches menées avec une attention accrue, renouvelée et affinée.

On ne devrait pourtant pas s'étonner de ces manques puisque l'invention n'a pas cent soixante-dix ans, durée dérisoire comparée aux arts de la trace manuelle, comme la peinture et la sculpture, qui eux, accompagnent l'humanité depuis ses débuts. On pourrait m'objecter que la notion d'art, telle qu'on l'entend aujourd'hui, ne date que du XVIII<sup>e</sup> siècle. Mais ce serait oublier que cette réflexion de la modernité a débuté en s'appuyant sur le très long compagnonnage que l'humanité a eu avec les traces manuelles, alors que la réflexion sur la photographie n'a démarré qu'une petite centaine d'années après l'invention<sup>307</sup>. Un siècle semble offrir bien peu de recul pour commencer une réflexion sur l'extrême nouveauté apportée par le procédé

---

<sup>307</sup> Je pense notamment à Benjamin et à ses deux textes notoires : *Petite histoire de la photographie* (1931), et *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1935).

(«nouveau» étant prise ici dans tous ses sens : esthétique, philosophique, sémiologique, psychologique, pratique).

Pour ce qui me concerne, à part l'haptique visuelle, des contingences de temps et d'espace ne m'ont pas permis de traiter deux autres questions qui me semblent pourtant importantes concernant la clarification des idées circulant dans le champ de l'art et dans celui de la machine.

Il y aurait d'abord un problème qui me préoccupe depuis toujours, celui des rapports qu'entretient, en art, le sensible avec le technique. J'avais commencé un chapitre sur cette question, mais je l'ai abandonné lorsque j'ai pris conscience de l'importance des recherches qu'il faudrait effectuer pour parvenir à une consistance satisfaisante ; ce serait une autre thèse.

Il y aurait ensuite nos rapports avec les machines simples, que j'aurais souhaité traiter en allant au-delà des problèmes spécifiquement liés à la chambre optique. J'ai esquissé la question dans 1.1.2.1 *Nos rapports avec la machine simple, un chapitre à écrire* et 1.1.2.2 *Une «œuvre d'homme» versus une œuvre d'art*, en indiquant les quelques pistes de réflexion issues de mes constats de pédagogue de la photographie.

Il faut laisser le temps opérer, en postulant que toute recherche allant dans le sens d'une meilleure compréhension de la photographie en tant qu'elle-même aura son importance, comme constituante d'une base théorique et sensible sur laquelle viendront se former, dans le siècle en cours, des affinements progressifs et des consistances nouvelles. Ils pourront alors être fondés sur un plus grand nombre de générations de théoriciens et de praticiens ayant œuvré et réfléchi *sur* et *dans* ce médium. J'ai conscience cependant de la fragilité de l'*autonomie* de la photographie. Mon souhait est donc de voir se multiplier les apologies de la photographie organisées autour de sa *force* et de son *charme*, plutôt que de son sens, et de voir se multiplier des portraits photographiques effectués par des auteurs ayant confiance tant dans le procédé que dans leur sensible d'opérateur. Et qu'ainsi, la «lutte contre le cliché» – décrite si bien par Deleuze et Tisseron – puisse s'effectuer par des moyens propres à la photographie, c'est-à-dire par la compréhension intime et l'exaltation même de ces moyens.

## APPENDICE A

### LES RÉCITS DE PRATIQUE DES RÉFÉRENTS ATELIER RECHERCHE-CRÉATION I, ÉTÉ 2002

A.1	Note liminaire .....	347
A.2	Récit de Marie-Josée.....	348
A.3	Récit de Marie-Hélène .....	362
A.4	Récit de Marc.....	368
A.5	Récit de Jean .....	371
A.6	Récit de Gaëtane.....	374
A.7	Récit de Michel.....	378
A.8	Analyse des récits de pratique, tableau statistique des analyses par champs .	380

### A.1 Note liminaire

Dans toute la mesure du possible, j'ai respecté la mise en forme adoptée par les auteurs, notamment les retours à la ligne et les paragraphes. Néanmoins et vu la diversité des supports (manuscrits, courriels et traitements de texte), quelques aménagements ont dû être consentis au détriment d'une typographie bien ordonnée. D'autre part, j'ai dû aussi respecter la mise en forme que j'avais adoptée en vue d'annoter ces textes dans la marge de gauche ; un changement aurait inévitablement modifié le foliotage, et corrélativement, mon système de référence. Afin de ne pas amener de confusion entre le foliotage de la thèse et celui des récits, les pages de ceux-ci sont numérotées à gauche.

## A.2 Récit de pratique de Marie-Josée (5 séances de prises de vues)

Première rencontre, mardi 28 mai 2002, à 10h.

Mise en condition ; préparation ; réchauffement...  
(pour moi, ces trois termes sont synonymes)

Je me suis levée vers 7h30, en retard sur mon horaire. Mes premières pensées, pêle-mêle : réveiller Godefroy, le vocabulaire d'Ulysse, écrire un papier pour le transport du midi, un café, comment je m'habille? Je vais chez le photographe! Je dois «m'habiller». Je sais que ce n'est pas tout à fait cela. Je sais qu'aujourd'hui ça implique autre chose : se préparer à une rencontre.

Aujourd'hui il fait chaud. Je voudrais mettre une jupe. J'ai envie de mettre ma jupe noire. Non, il y a de grosses fleurs! Je fouille, je n'ai rien, je rêve d'une jupe bleu ciel. Mes pantalons classiques? Je pense à l'âme. Je pense aux photos que René nous a présentées au cours de Méthodologie. Il photographie l'âme. Comment on s'habille quand on va se faire photographier l'âme? Je mets mes jeans et un pull noir.

Je suis dans la joie. Je suis enthousiaste. Mon âme... Il va photographier au-delà; ce «quelque chose» dans le regard. Il restera une photo, une image sur du papier, une photo comme la trace d'une rencontre...

Je me regarde dans la glace : mes cheveux! Ils sont sales, ils ne sont pas placés, faudrait les couper! Tant pis, il ne faut pas tricher. Je devrai lui demander si je peux couper mes cheveux. Il y a des règles à suivre. Il a écrit : simple, sobre, pas d'imprimés, pas de maquillage, pas de bijoux. Je mets mes anneaux aux oreilles quand même, je les enlèverai là-bas.

Comment se prépare-t-on à une rencontre comme ça? J'appréhende. Je connais les premières grimaces que je vais faire. Je sais qu'il prendra le temps de traverser ces moments.

2

Je quitte. Je dépose Godefroy à l'école. Il est en retard. Je file sur l'autoroute. Une heure trente à rouler, à ne penser à rien. Il fait beau, j'écoute la radio. Je ne pense plus à la rencontre. Je roule.

À un moment je pense : «Et si je mettais juste un peu de rose sur les lèvres, un peu de cache-cernes sous les yeux...» Je ne fais rien, je n'y pense plus.

J'ai le temps de me garer, de m'acheter un biscotti aux amandes. Je ne suis pas à la course. Il fait soleil, il fait chaud. J'adore Montréal, j'adore ce quartier. Ma tête se remplit de beaux souvenirs.

#### *L'accueil*

À l'arrivée, je visite l'espace. Nous discutons. Je lui demande si je peux me faire couper les cheveux, je lui explique que ces rencontres sont importantes' que ça m'amuse et que je tiens à respecter les «règles» du jeu. Il me dit que ce ne sont pas des règles, mais des consignes.

Je crois que ces consignes nous protègent. Elles me protègent des dangers d'abus de pouvoir. Elles permettent qu'une rencontre puisse avoir lieu, dans un espace privilégié.

Je vais voir mon âme! C'est un projet qui m'enthousiasme. Il faut faire le jeu suivre les consignes. C'est une expérience vertigineuse. Je suis enthousiaste comme avant d'ouvrir un cadeau.

#### *Juste avant la première photo*

Je suis placée sur une chaise. Il y a une table entre nous. J'ai placé une feuille et un crayon sur la table. Je note : Qu'est-ce qu'il va voir?

Je pense : Qu'est-ce qu'il va voir de moi? Verra-t-il que je suis timide? Que je ne suis pas photogénique? Que ma bouche est croche quand je souris. Je suis un peu inquiète.

#### *Après les premières 10 poses*

Je note : Qu'est-ce qu'il aime?

Qu'est-ce qu'il cherche de moi? Que dois-je faire? Est-ce que c'est bien?

Il me dit de respirer, il voit que je suis tendue. Parfois il me dit : «Je crois que celle-là...» Je note : Qu'est-ce qu'il a vu?

3

Je crois que les moments qu'il aime sont ceux où je ne pense à rien, je fais le vide, je suis «dans la lune ».

Je travaille à déconstruire, à respirer. Tout ça me renvoie à moi. Je n'aime pas ça. J'ai peur de me voir. J'ai peur de voir une femme tendue, inquiète, qui grimace, qui masque. Je n'aime pas les tensions autour de mes lèvres, les plis de mon front, mes yeux trop cernés, mes yeux ouverts trop grands. Je connais ces tensions.

#### *Sans la table*

Je note : Ah oui! J'aime mieux sans la table.

Il y a plus d'espace. Je ne peux plus m'appuyer. Je sens que l'énergie circule mieux. Je pense que le fait d'avoir travaillé avec la table me permet de mieux apprécier le moment où on l'enlève. La contrainte me permet de mieux apprécier l'espace libre.

Je note : Je ne réalise plus que c'est moi qu'on va voir. Je ne sais plus ce qu'on veut montrer.

Je m'amuse plus.

#### *Je prends une photo de René Funk*

C'est un moment où je m'amuse vraiment. Je crois que j'ai plus de plaisir à être de ce côté de l'appareil. Je vois René! Je vois les multiples visages de René. Je voudrais tous les prendre en photo. Il y a plein de moments que j'aimerais saisir. Je réalise que tout passe vite. Je n'arrive pas à capter les moments qui me plaisent. Je ne suis pas assez rapide pour appuyer sur le déclencheur de l'appareil photo. Ce moment m'amuse beaucoup.

Je ne me souviens pas de la dernière photo. Ça n'est plus important.

### *Discussion*

Après la séance, nous avons échangé. Je me souviens que nous avons discuté des dangers qui existent, que le photographe doit protéger ce moment de rencontre; sur les peurs des gens ; sur la différence entre la thérapie et la séance de photo.

4

Deuxième rencontre, mardi 4 juin 2002, à 14h30.

Je n'ai pas assez dormi. Je suis détendue. Je traîne.  
J'écoute la radio.

J'ai bien organisé ma visite à Montréal : les repas, les horaires des enfants, le dodo chez papa, le sac de soccer d'Ulysse, les devoirs à faire ce soir, les fleurs à couper, mes rencontres à Montréal...

Dimanche dernier, j'ai pensé à notre rencontre. Ça m'embêtait d'avoir ces cheveux longs, j'avais hâte de prendre rendez-vous chez la coiffeuse... et puis je n'ai pas eu le temps de prendre rendez-vous chez l'esthéticienne.

J'étais dans le «paraître».

Il y a un discours intérieur autour de ce sujet qu'on fixe sur la pellicule : Qu'est-ce que je suis prête à laisser paraître? Qu'est-ce que je suis prête à montrer? Que veut-il voir? Qu'est-ce que je vais découvrir?

J'ai accepté de faire le jeu avec René Funk à cause de ses photos, à cause de son regard. Ça transcende les phénomènes de mode, ses photos sont intemporelles. Elles ne sont pas réalisées dans un rapport de séduction, dans le «paraître»; c'est un travail sur l'«être». C'est mon défi : être.

À la fois, j'appréhende ce que je vais voir, je suis dans l'inconnu et j'ai hâte, j'ai envie de cette «franchise» (le terme est-il exact?). Avoir 41 ans, devenir une femme mature, vivre cette expérience du corps qui se transforme, des regards portés qui ne sont plus les mêmes : il y a quelque chose dans ce processus qui me rassure, me rend heureuse, plus forte, plus centrée. Ce n'est pas les

sessions de photos qui provoquent tout cela. J'arrive aux sessions avec tout cela, je suis porteuse de ce discours.

Peut-être que rien de cela ne paraît sur les photos!

Je suis prête, moins inquiète que la semaine dernière. J'ai hâte de voir celle qu'il a agrandie. Il est 10h55.

#### *L'accueil*

J'arrive en retard de quelques minutes, avec des fleurs de mon jardin.

5

Il me montre la photo qu'il a agrandie. C'est moi. Je dis : «Je suis à l'endroit. C'est la première fois que je me vois à l'endroit». Ça n'est pas pareil. J'ai l'impression de me voir telle que les gens me voient.

Pourtant, c'est étrange comme réflexion, ce n'est pas la première fois que je vois une photo de moi. Mais j'ai l'impression de me voir pour la première fois. Je me sens un peu intimidée par ce moi. Oh! J'ai un gros nez, j'ai des rides. Mon regard oscille entre les détails et ce visage de moi.

#### *Juste avant la prise de photo*

On place la table. Je note : tiens, c'est les mêmes consignes. Il y a un rituel. Ça me rassure.

#### *Les premières photos*

René Funk me rappelle la première consigne : respirer. Aujourd'hui je fais de l'allergie aux pollens. Je réalise que mes réactions allergiques sont plus fortes que la semaine dernière. Mes yeux clignent, ça n'arrête pas.

On met de la musique. Je lui dis que mon compositeur préféré est Bartók.

Nous choisissons Caesare.

Mes yeux clignent beaucoup. Plus? Peut-être que j'en suis plus consciente. Je suis vraiment embêtée par mes allergies.

Je note : Serons-nous déçus ? Non, il faut faire le travail. Les yeux clignent c'est tout. C'est comme ça.

Sans table

Je lui demande ce que veut dire Funk? Ça veut dire : étincelle.

J'aime toujours mieux sans la table. René nous fait entendre de la musique juive, élément déclencheur de souvenirs. Mes yeux clignent. Mes allergies m'indisposent.

*Autoportrait (la numéro 6 et la numéro 8)*

Je suis seule face à la caméra. René Funk est dans une autre pièce, il attend. Ça m'amuse! Je prends une première photo dès que je suis seule.

6

Je ne pense à rien, qu'à prendre une photo, sans réfléchir ;

avant que la peur, les censures, les tics s'installent. Je vais frapper à la porte pour l'informer que c'est fait. Il me dit que je peux en prendre 2, qu'il aime par 2. Je n'avais pas compris.

Il prend la septième photo. Je pense à Élisabeth dans *Les Enfants terribles*; c'est la peur, la candeur d'Élisabeth. Il y a près de 15 ans, j'ai joué ce personnage. À ma première rencontre avec les metteurs en scène, j'avais pris une photo de moi dans un photomaton (ces petites cabines dans les stations de métro où on peut prendre de mauvais clichés décolorés pour 1\$ ou deux). J'aimais ces photos, elles représentaient ce que je sentais du personnage. J'aime les photomatons.

Huitième photo que je prends seule. Je ne sais pas ce que ça donne. Peut-être que je transgresse. Je note : Je joue, je compose. Je pense à mes peines, à mes peurs, à mes vertiges intérieurs, aux tourbillons, à des dizaines d'images éclatées. Je note : Je pense à mes enfants, à Maurice, je sais plus, je crois que je force une émotion. C'est la petite fille au fond de moi. Celle qui a peur, qui est candide, qui a une peine d'enfant et qui va éclater de rire

dans un instant. Ça n'est pas long avant de prendre la photo.

Je note : je suis encore coincée. Je voudrais en prendre plein. Je peux jouer. C'est probablement une façon de garder un contrôle sur ces prises.

Je note : Il va me montrer ses autoportraits.

#### *La dernière photo du deuxième film*

Je n'ai pas cligné des yeux. Je ne pensais à rien. J'étais dans le vide.

Il change de pellicule. Je ne me souvenais pas qu'il changeait de pellicule. Je n'avais pas fait attention à ce détail.

Je note : J'oublie la musique. Je respire mal. Mes allergies m'indisposent.

La caméra est rapprochée.

Je note : j'aime quand la caméra est proche, proche. Je ne sais pas pourquoi. Y'a pas de triche. Y'a que moi.

7

#### *Après*

Un café turc! Nous parlons longtemps... des allergies, de sa maison en Suisse, de son arrivée à Montréal, d'Anzieu, de la session de photo. Je ne sais plus. Je suis fatiguée. Je contrôle moins. Je pars avec les épreuves de la première rencontre.

Nous avons oublié de voir les autoportraits de René.

Je n'ai pas beaucoup regardé les photos. Je les ai montrées à mes garçons le lendemain de la rencontre. Ils ont regardé rapidement. Ulysse me demande : «Pourquoi tu prends des photos maman?» «C'est pour un travail à l'Université.» «Ah bon.» Godefroy me dit : «Tu es toujours belle maman» et il m'embrasse. Godefroy a six ans.

*Dimanche*

J'aime la 549, parce qu'il y a un sourire dans les yeux. Je n'aime pas mes cheveux, je n'aime pas mes lèvres trop minces. Je regarde la 551, celle que René a agrandie. Je comprends ce qui se passe. Il y a mes peurs, mes désirs, la Marie que je veux voir, celle que je ne veux pas voir et il y a le regard de l'artiste. Comme artiste je préfère la 551, parce qu'elle dit quelque chose. Les traits du visage nous racontent un début d'histoire. Si ça n'était pas des yeux qui clignent, il y en aurait d'autres, la troisième du deuxième film.

8

Troisième rencontre, mardi 11 juin 2002, à 10h.

Je me lève en pensant que je dois m'habiller pour me rendre à Montréal. Je me donne une consigne : ne pas être contrainte dans mes vêtements. Je fais toujours des allergies. J'apporte avec moi une débarbouillette humide. Je la place sur mon visage et ça m'aide à respirer.

J'arrive un peu en retard, avec des fleurs. René me montre les photos de la dernière session. Il me dit qu'il y a de bonnes photos. J'ai un immense coup de cœur pour celle où j'ai les mains sur les yeux. Mes mains parlent. Je lui raconte l'histoire de mon arrière grand-père qui était sourd et de ma grand-mère qui prit le rôle de sa mère paralysée. Ma grand-mère utilisait le langage des signes pour communiquer avec son père. Il y a dans les gestes de ma mère et dans les miens des traces de ces signes.

Nous nous asseyons à la table de la cuisine. Je regarde les autoportraits de René. Nous parlons de Serge Tisseron, Barthes, l'enseignement, les photos de mon fils Ulysse, des photos prises qui ne sont jamais développées ou jamais réclamées.

René fait jouer «*Bartók pour 2 violons*». Il fait le noir dans la pièce, place la lampe, le panneau. Je suis assise sur la chaise. J'écris. J'adore Bartók.

Je pense à mes allergies, j'ai les yeux qui picotent, la gorge obstruée, les voies nasales enflées. De ma chaise, je vois la photo des mains.

*Avec la table*

Nous plaçons la table. Il vérifie si ça me convient avec la table.

Il me dit de respirer. Je pense à ce gros œil de verre. Je suis tendue. Je sens mes tensions. Je fais des exercices de détente des muscles faciaux. Je masse autour des yeux. Je crois qu'il prend une photo avec mes deux doigts sur les yeux. Puis deux prises avec la table.

( J'ai noté : je sens mes doigts. Je ne me souviens plus pourquoi.)

Il me parle du bruit de l'appareil. Je pense : c'est le bruit qui fait cligner les yeux.

9

Dernière photo avec la table. Je pense : c'est la table de sa grand-mère.

*Sans table*

Je ne remarque pas si il change de pellicule. Une prise de profil. Je pense à Bartók. Quelques prises de profil. Je crois qu'inconsciemment j'associe le déclic à l'éclair lumineux, ce qui entraîne le réflexe de fermer les yeux.

Je note : apporter un petit enregistreur.

Il rapproche la caméra. J'ai l'impression que le gros œil s'efface. Je préfère quand la caméra est très proche. Je lui parle de Serge Ouaknine qui m'a enseigné que pour créer des moments d'intimité, l'acteur s'éloigne du public. La proximité crée une distance intérieure.

Je remarque que lorsqu'il prend des photos où j'inspire, je ne cligne pas des yeux.

*Autoportraits #6 et #7*

Je me donne une consigne : il quitte, je n'attends pas, je déclenche l'appareil. C'est le vide. La caméra est proche. Mes deux mains sont appuyées sur la chaise. Mes cheveux sont placés derrière la nuque. René me donne plus de consignes. C'est l'ennemi bienveillant. «Attention aux sourcils relevés», «Respire». Mais les sourcils relevés, le souffle coupé, c'est moi! C'est moi quand j'appréhende. C'est moi quand j'ai peur. Comment décomposer sans me trahir, sans me perdre. C'est un truc affolant. Je suis les consignes.

3ème pellicule. Plus d'abandon. Moins de clignements. Bartók joue toujours, il est 11h30.

*Post*

Je quitte avec les planches de la dernière session. À quelques reprises je les regarde. Je les montre à mes fils, à mon amie France qui est au doctorat avec nous. J'ai vraiment un coup de cœur pour celle avec les mains.

10

Quatrième rencontre, mardi le 2 juillet 2002, à 12h.

J'arrive en retard. Il fait très chaud. J'ai peu dormi. Il y avait des bouchons sur le boulevard, un accident juste au coin de la rue. Je suis là. Je prends le temps de me recentrer. Je suis heureuse. J'arrive à apprécier les photos de moi. Il y en a quatre sur le mur. J'aime celles avec les mains. Puis je regarde les planches de la dernière session.

Je note : laisser le regard absent.

Je me donne une consigne. Aujourd'hui je travaille avec les sens : la musique et les odeurs.

J'ai apporté :

«Ten new songs» de Leonard Cohen;

«Microcosmos» de Bartók interprété par Claude Helfer;

«The Sport of Spleen» de Gilles Lajoie (musicien trifluvien).

Préparation de l'espace sur «Microcosmos» de Bartók :  
ajustement des lampes, insertion de la pellicule, etc.

Je dessine.

Je mets un t-shirt rose-lilas.

*Film 1*

Sur Microcosmos de Bartók

1- Clignement de l'œil gauche

René dit : «Respire»

2- Clignement ?

3- René me demande : «C'est la 3ème ?» Je réponds :  
«Oui, c'est la troisième».

En répondant : Clic!... Nous croyons qu'elle est bonne.

4- René me dit :

- «Respire»

- «Ne souris pas intérieurement».

Clignements.

5- Prise enchaînée. Je ne sais pas...

Les clics

6- Regard vers le lecteur cassette. J'écoute les clics.

7- Ça fonctionne.

11

8- Clignements. René dit : «On ne s'en fait pas.»

9- René dit : «Respire»

10- Oui. Nous croyons qu'elle est bonne.

*Film 2*

«The Sport of Spleen» (musique électroacoustique  
planante avec beaucoup de basses fréquences)

1- Clignements.

2- 3- 4- À la demande de René, je cesse de noter après chaque prise. Nous enchaînons. Portée par la musique, je respire, j'écoute les basses fréquences.

5- Clignements.

6- Clignements.

Ten new Songs de Cohen

7- Clignements

8 à 10- J'écoute les paroles.

### *Film 3*

Ten New songs de Cohen

1-2-3-4- Il y a des clignements. Une fatigue s'installe.

René est plus directif. «Respire... la tête... Laisse cligner...»

Les clics

René dit : «Il faut laisser venir la lassitude»

5 à 10- Les prises sont enchaînées.

René me dit : «Je crois à la répétition».

Toutes ces pellicules pour capter mon visage. Il y a une grande consommation. Parfois j'ai l'impression de lui faire gaspiller de la pellicule. Je ne sais plus quel sens cela a.

La répétition cependant est quelque chose qui fait sens pour moi. J'ai plus de plaisir à répéter qu'à représenter. C'est pour ça que j'ai traversé la scène, que j'ai abandonné le travail de comédienne et découvert celui de metteur en scène.

12

Cinquième et dernière rencontre, mercredi 3 juillet 2002, le matin

Je me donne une consigne personnelle : RESPIRER.

Nous commençons avec les clics. Les prises sont enchaînées. Je crois qu'il y a des clignements. Il n'y a pas eu le rituel de la table, puis les mains sur la table puis

sans table, avec ma musique de Bartók, puis Cohen puis les clics. Je note : c'est pas parce que c'est sacré, c'est parce que ça fonctionne les clics.

Nous continuons sur la musique de Cohen. Je n'ai rien noté. J'écoute les paroles. Je traduis dans ma tête. Je laisse aller. Je respire. Je sens mes épaules qui relâchent. Il y a eu comme un petit spasme et les muscles ont relâché. Je bouge, je me gratte.

Parfois je me cache. Je ferme les yeux, je sais qu'il ne prendra pas de photo à ce moment-là. Je me permets... je ne sais pas... de me retrouver, d'être seule avec moi.

À la fin de la session, je suis fatiguée comme si j'avais fourni un effort physique.

---

*fin du codage en couleur*

#### *Après la rencontre*

Le fait de me concentrer sur la musique permet de construire autour du vide. Comme je suis concentrée sur quelque chose à l'extérieur de moi, ça permet de «laisser être», je ne contrôle plus ce que je présente à l'autre.

Les rituels aussi permettent de construire autour du vide. Dans le rituel, il existe une série de consignes à suivre; une série de consignes qui font sens pour l'actant. En fait, ces consignes sont prétextes, elles créent une diversion. Elles amènent l'actant à focaliser son attention sur des actes précis, en dehors de ce qui se vit. Ainsi, ce qui doit se vivre est libre de se vivre.

Par exemple si dans un rituel de deuil on demande à l'actant de pleurer, il n'est plus dans la peine, mais dans la représentation de la peine. Si on demande à l'actant de danser ou de chanter, à ce moment l'actant peut laisser vivre sa peine.

De la même façon, si René me demande de me montrer telle que je suis, de livrer mon âme, ça me place dans un acte volontaire. Ça implique un contrôle sur ce que je présente. Pour permettre un détachement, je crois qu'il faut trouver les consignes qui vont me permettre de me concentrer sur quelque chose à l'extérieur de moi, afin de laisser être ce qui est, involontairement, sans contrôle.

Tout cela repose sur la subtilité ou la sensibilité à trouver une consigne stimulante qui encourage ce lâcher-prise.

Je crois que c'est un peu le travail que nous avons fait. Du moins, c'est comme cela que je le comprends. J'écoutais Cohen, je cherchais à traduire pour moi ce qu'il raconte. Sa poésie est très forte, il utilise des métaphores, les sens doubles, les jeux de mots, les ambiguïtés, les références à sa culture juive. Ses textes portent des sens multiples. Ils parlent de nos secrets intérieurs, des liens qui meurent. Tout cela m'a transporté dans un ailleurs, dans un ailleurs-ici. Cet espace que j'appelle a-raisonnable. Au delà de la raison.

---

### A.3 Récit de pratique de Marie-Hélène (4 séances de prises de vues)

Montréal, rue Mozart  
De retour chez moi, pour ne pas perdre l'instant.

Première rencontre, vendredi 24 mai 2002, 17h.

Quelques minutes après avoir quitté René.

J'avais rendez-vous à 17h. Il est environ 17h45.

Nous habitons sur la même rue.

Pendant ce moment, j'ai quitté ma vie de représentation et ma vie intense en ce moment.

J'ai traversé le marché Jean-Talon en allant chez lui. Je me rappelle que mon cœur battait vite mais pas parce que j'étais énervée d'aller là-bas. Non, plutôt parce que je constatais que mon emploi du temps est dément, qu'il me fait souffrir d'insomnie.

Parce que demain je me lève à 5h30. Et comme elle est longue cette semaine qui dure déjà depuis plus d'une semaine.

Et c'est justement pour toutes ces raisons que j'allais là-bas à pas lents. Et le corps fatigué abandonné à sa fatigue.

Le corps détendu.

Avant d'aller là-bas, j'ai fait une audition pour un rôle à la télé. Et là-bas aussi j'étais abandonnée. Pas crispée, pas nerveuse, pas de trac, pas de faux mouvements. Et un «je ne sais pas si j'aurai le rôle, mais j'aimerais bien ...» Enfin, on verra ...

Je ne raconterai pas toute ma vie, mais depuis quelques années, je suis réalisatrice à la radio.

Je suis invisible. Une voix. Une pensée.

Et aujourd'hui, on m'a demandé deux fois de prêter mon image, mon corps, une manière de sortir de ma retraite.

J'aime le studio de René. Et sa quête m'appelle. J'aime cette démarche d'homme mûr concentré sur son ouvrage.

Cette recherche d'artiste devant les questions de l'existence.

De quoi aura l'air mon visage ?

2

Mon visage détaché de toute volonté, à part d'affirmer son existence.

Un objet vivant

Une matière organique

Un spécimen de la race humaine.

Je suis donc arrivée. Nous avons peu parlé. On s'est installé. Il y avait une table entre nous.

Il m'a fait enlever mes bagues. Le contraire m'aurait étonné. Je me suis prêtée au jeu avec sincérité.

Espérant rencontrer les attentes du photographe.

Est-ce que c'est le désir de plaire qui me pousse à penser comme ça ? L'exercice exclut la séduction. Mais je ne peux m'empêcher de penser que la séduction est partout. Et que le photographe choisira selon ses codes, sa sensibilité qui ne peut être détachée de sa conception de beauté et d'esthétique.

J'étais concentrée. Et j'avais vraiment envie de faire cette séance de portrait. J'ai hâte de voir ma gueule au temps arrêté. Il m'a dit que mon visage avait une belle plasticité, qu'il s'éclairait tout seul. Je lui ai rappelé (mon visage lui a rappelé) les images de l'Égypte ancienne, du Fayoum, ou quelque chose comme ça.

C'est drôle, mon nom de famille vient de cette région du monde. Les Coptes sont à l'origine de mon nom.

Et une des bagues qui traîne sur la table est une antiquité d'Éthiopie. Le visage à l'état pur remonte-t-il donc si facilement à une de ses sources ?

Deuxième rencontre, vendredi 31 mai 2002, 18h.

Quelques minutes après avoir quitté René.

De retour chez moi, assise à ma table de cuisine.  
Sûrement dans la même position que la semaine dernière.  
Assise en Indienne sur ma chaise.

Aujourd'hui la nature était déchaînée. Sturm und Drang sur la ville de Montréal. Je n'ai pas pris mon vélo pour me déplacer. J'ai pris le métro et j'ai marché !

Je suis arrivée les cheveux un peu mouillés. L'imper dégoulinant chez René. Je n'ai pas de montre. Je suis arrivée une bonne demi-heure d'avance au rendez-vous.

3

N'ayant pas pris la peine de vérifier dans mon agenda, pas envie de m'occuper de ces formalités.

Nous avons mangé des fruits.

Et j'ai regardé mes planches.

Quelques commentaires ici et là. J'aime les vues de profil. Certaines de face. Je les ai regardées un peu de loin, pas à la loupe, pas en rayons X.

Certaines vues ne sont pas incarnées.

Je ne suis tout simplement pas là.

Absente, le regard un peu vide.

Ça demande une grande concentration et une ouverture et une conscience de faire incarner l'esprit dans la matière.

Et puis nous avons procédé à la séance de photo.

On s'est dit que je devais être plus en mouvement, plus souple dans mon corps.

Je me demandais si je ferais «mieux».

Comment aller plus loin ?

Il y a quelque part un instant qui se crée au moment du déclenchement de l'appareil hors de mon contrôle.

Il me semble qu'en travaillant le mouvement, en travaillant la vie autour.

En animant plus la relation avec le photographe.

En développant sur la répétition du mouvement au fil des rencontres.

Il me semble donc que je laissais plus aller l'imprévu.  
 Et que je faisais plus confiance au processus.  
 Mais je dois dire que je me sentais moins attentive.

Puis nous avons examiné le portrait d'une femme.  
 Et le poids qu'il y avait sur ce visage.  
 Est-ce que l'âge donne du poids aux visages ?  
 Est-ce que ma jeunesse donnera cette pesanteur ?

Et puis nous avons commenté mes deux portraits au mur  
 (vues n° 548 et 555). Pourquoi celui-là est plus intéressant  
 que l'autre ? Et là, une clef.

Dans l'un, il y a une sorte d'animal aux aguets. L'instinct  
 de survie bien accroché au visage. Prêt à courir vers le  
 point de fuite.

Et c'est mon état au quotidien.  
 Ma manière de répondre à la vie.  
 Combative. Mon regard posé sur le monde.  
 On est seul et prêt à tout.

4

Dans l'autre portrait, (le 548) je tiens mon visage dans mes

mains. Mon visage pèse un peu plus lourd.  
 Il est un peu plus abandonné. Reposé sur lui-même.  
 Il est peut-être plus fragile.  
 Plus vulnérable. Plus touchant parce que plus accessible.  
 C'est comme si je donnais à l'autre une possibilité  
 d'entrer.

René et moi on s'est quittés en se disant que la prochaine  
 fois, je laisserai mes armes à la porte d'entrée.

Troisième rencontre, lundi 3 juin 2002, 19h.

Quelques heures après avoir vu René.

Je suis arrivée là-bas, pleine de ma journée d'aujourd'hui.  
 Sans avoir vraiment pensé à ce que j'allais faire.  
 Je dirais que les minutes où on a regardé les nouvelles  
 planches, où on les a comparées avec les autres, furent  
 absolument nécessaires pour moi.  
 C'était comme une façon «d'arriver».

C'est assez frappant la différence entre les deux sessions antérieures. Dans la nouvelle, il y avait plus de douceur. Du coup, j'ai regardé la première session d'un autre œil. J'ai vu la guerrière. J'ai vu cette manière d'être prête à bondir. J'imagine que d'examiner ma carapace doit me troubler passablement. René m'a dit qu'il avait rarement vu une telle posture intérieure. Dans la session n° 2, je me regarde et je me vois peut-être un peu plus de l'intérieur. Je ne sais pas. On verra la session d'aujourd'hui. La comparaison doit sûrement aider à décoder l'image.

Puis on a procédé à la séance du jour. Je me suis concentrée sur le dépouillement, l'être. J'ai pensé aux règles du jeu. Au cadre préétabli. Je dirais que ça s'est fait tout seul. Si les fois précédentes j'étais soulagée de ne pas avoir à sourire, cette fois-ci je n'y pensais même pas.

5

Je laissais faire. René aussi était content. Il se dit que peut-être avec ça, on aura atteint le but. On a aussi parlé de l'âge, l'âge ascendant de la vie. L'âge où on se bat à tout moment pour se réaliser. L'âge combatif. L'âge de la jeunesse, de la beauté, de la vitalité.

Quatrième et dernière rencontre, mercredi 12 juin 2002, 19h.

Suite à cette rencontre, je n'ai pas fait comme d'habitude. Au lieu de m'installer et d'écrire immédiatement mes impressions, j'ai continué ma soirée.

Je n'avais rien à dire de plus.

Plusieurs jours ont passé depuis cette rencontre.

En lisant les pages de mon journal, des jours entourent cette dernière rencontre avec René.

Je vois bien qu'à ce moment-là, ma vie était très réglée sur un horaire précis, me demandant une concentration

régulière très intense. Je me rappelle avoir dit à René qu'en ce moment je suis le capitaine d'un énorme navire.

Mais je me rappelle aussi que je me suis présentée chez lui toute simple, et vaguement épuisée de l'intérieur.

Il m'a montré une vue très intéressante pour le projet. Et j'imagine que c'est celle qu'il choisira.

J'ai donc procédé à cette dernière séance un peu rassurée que nous avons peut-être réussi cette expérimentation.

Et je suis retournée dans ma vie.

J'ai repris la barre du bateau. Et depuis je me suis un peu reposée. Et j'ai l'impression de faire du surf avec ma vie.

---

#### A.4 Récit de pratique de Marc (4 séances de prises de vues)

Première rencontre, mercredi 19 juin, 18h.

Je me suis impliqué dans le projet de René sans trop savoir de quoi il s'agissait, ne cherchant pas à m'en faire une idée précise, voulant éviter de me créer des attentes. Je me sentais donc en confiance. René cherche un état de neutralité, de non-intentionnalité, de disponibilité. Néanmoins je suis arrivé à cette première séance avec une certaine sourde appréhension, sentant qu'il s'agit d'abord et ultimement d'un rendez-vous avec moi-même.

C'est mon rapport à mon image que je dois gérer, me laisser librement devenir un objet, ouvert à la curiosité du regard d'autrui. Il me semble que l'attitude à adopter n'est pas celle de celui qui s'embarque dans quelque chose, que celle qui consiste à débarquer, c'est-à-dire prendre un certain recul, être posé et non poser.

Cette première session a été très cordiale, René prenant soin de m'expliquer le déroulement de la séance, me montrant des exemples du travail accompli avec d'autres modèles, et abordant divers thèmes, d'ordre psychologique, technique, etc.

Il y a toujours un décalage entre ce que l'on ressent, ou ce que l'on croit projeter, et ce que le regardeur perçoit. Il ne faut pas trop chercher à, mais laisser se...

La quincaillerie du photographe m'a toujours fasciné et intimidé, je ne sais pas trop comment ça marche et il me semble que c'est assez compliqué, précis.

Enfin, j'ai fixé l'objectif de la caméra en m'occupant à ne pas laisser d'expression naître sur mon visage, à garder les yeux ouverts, sans les exorbiter. On passe sa vie à faire des grimaces, et ne pas en faire pour une seconde serait notre entrée dans l'éternité. Se donner à voir en tant que paysage.

J'ai bien aimé que René me montre son point de vue, me laisser regarder son image à lui dans l'objectif, une image tellement plus vivante qu'une image vidéo.

2

Cette boîte noire est vibrante de quelque chose, d'une lumière vivante.

En rentrant chez moi, j'ai pensé que je n'arriverai peut-être pas à trouver de correspondance entre ce que je ressentais à chaque image et ce qu'elle donne à voir.

Deuxième rencontre, mercredi 26 juin, 19h.

Je suis arrivé à cette deuxième séance avec une certaine fatigue physique, sans appréhension, mais sans toutefois me sentir prêt à voir les prises de la première séance. Mais René avait déjà apposé au mur deux photos grand format. J'ai donc subi le choc imprévu, mais j'ai reconnu un visage en tant que visage avant de le reconnaître comme étant le mien, il y a eu un décalage infinitésimal entre ces deux reconnaissances, un hiatus, car je ne m'attendais pas à me voir là. L'effet sculptural de la photo m'a frappé, tout comme l'irrégularité de mes traits, ce gros nez crochu vu de l'extérieur, je me demande comment il se fait qu'il ne me bloque pas la vue !

Cette deuxième séance m'a tout à coup paru un peu laborieuse, tous les ajustements, les va-et-vient de René, je me disais qu'il faudrait qu'il ait un espace plus grand, des assistants, etc. J'avais de la difficulté à trouver et conserver un état de neutralité, parce que je voyais en mémoire la tronche de Hegel, dont nous venions de parler, je réprimais des envies de rire. Mais de toute façon il s'agissait d'un faux départ, et René a dû changer le film car l'appareil n'était pas réglé comme il le fallait (René l'avait déréglé par inadvertance en m'en montrant le fonctionnement à mon arrivée). Au cours des quatre ou cinq dernières prises, j'ai senti quelque chose se passer, quelque chose qui me surprenait, je me surprénais à être égaré, tout en étant concentré à suivre les consignes, comme si j'étais en mode pilotage automatique de la neutralité, et de la frontalité. Une partie de moi était ailleurs, à deux des prises, je me sentais projeté vers l'avant, au-dessus de moi, et René m'a ensuite dit qu'il a aussi senti que quelque chose se passait, il a vu un vide alors que je le ressentais, vide qui me surprenait (est-ce cet au-delà intérieur dont René parle dans son texte, et dont je n'ai lu que quelques pages ?).

3

Troisième rencontre, mercredi 3 juillet, 18h.

Je croyais que nous annulerions la séance d'un commun accord puisque j'étais convaincu qu'il faisait encore plus chaud chez René que chez moi. En fait, c'était beaucoup plus frais chez lui. Je suis arrivé calme, ayant pris mon temps, étant donné la chaleur intense. En voyant les clichés, j'ai constaté avec René que les quatre derniers étaient effectivement les plus intéressants. Dans l'ensemble, je trouve que j'ai une tête d'oiseau.

J'ai dit à René que je le voyais comme une espèce de pêcheur, qui attend que la surface du lac soit assez calme, pour voir ce qu'il y a en dessous. La session s'est déroulée très rapidement, trop, je crois. Ce n'est qu'à la toute fin que je me sentais là. Peut-être devrions-nous ne pas trop parler avant que la séance ne débute, nous avons échangé assez longuement avant de commencer, ça me met trop de choses dans la tête.

Quatrième et dernière rencontre, mercredi 10 juillet, 18h.

Aujourd'hui j'étais assez distrait, je n'arrivais pas à me décider s'il fallait que la séance se passe le plus rapidement possible, afin de me donner le temps d'aller à la classe de \*\*\*, ou bien s'il fallait que la séance soit assez longue pour que j'aie une excuse pour ne pas aller à la classe de \*\*\*. René m'avait proposé cette quatrième session, alors qu'à l'origine, il ne devait y en avoir que trois. J'ai pensé qu'il voulait prendre une autre direction dans le travail, mais ce n'était pas le cas.

René Funk chez Marc Boucher, le mercredi 21 août, 20h.

René est venu chez moi pour me montrer les résultats du travail. Il m'a laissé les planches contact, que nous n'avons pas trop longtemps regardées ensemble. Je constate que dans l'ensemble, les prises de la première séance me semblent les meilleures, et que le bruit du déclencheur me fait cligner des yeux deux fois sur trois.

---

#### A.5 Récit de pratique de Jean (3 séances de prises de vues)

Ce texte représente les quelques notes que j'ai prises durant nos trois séances photographiques et les commentaires qui s'y sont rajoutés.

Première rencontre, jeudi 14 août, 8h.

Malgré que je sache qu'une expérience photo n'est pas douloureuse (entendue au sens physique du mot) une certaine appréhension demeure. Je l'accepte et le fais malgré tout, car l'appréhension occasionnée par celle-ci est compensatoire envers tous ceux et celles dont j'ai fait la photo. Également, je sais que René est aussi en recherche et que son désir de rencontre avec l'autre sur le verre dépoli est une espérance que je considère symptomatique de la démarche d'un photographe. Il faut avouer aussi que ne voyant pas le résultat, je m'interroge sur la trace que laissera un tel exercice. De plus, le fait que René me prévienne d'une certaine insatisfaction envers ses images sans complaisance ne fait que me remémorer cette triste réalité photographique.

Deuxième rencontre, vendredi 22 août, 9h.

Il y a des images de notre dernière séance sur la table et quelques-unes sont épinglées au mur ; je les regarde, m'y reconnaît, mais je ne m'y attarde pas trop, car je ne veux pas en tenir compte pour tenter de corriger mon allure dans la présente séance ; on a l'air que l'on a. Je trouve que René travaille bien, c'est un photographe sérieux, son implication est touchante et l'investissement qu'il y met est impressionnant. Cependant, malgré tout, cette session est un peu euphorique, elle suit de deux jours le lancement de ma propre exposition, je me retrouve un peu en vacance et je m'amuse beaucoup de voir un autre photographe se taper le boulot. Je suis un peu mal à l'aise de cet état, car je ne voudrais pas, par cette attitude, miner le travail de cette recherche. Je justifie, à ma raison, la séance comme étant l'expérimentation d'un principe pouvant (in) ou valider ma propre recherche. Cela est un peu rassurant, un photographe et un sujet qui se donnent tant de peine pour saisir une image, cela console de savoir que je ne suis pas le seul dans cette galère. Les idées qui me viennent à

l'esprit pendant ces prises de vues sont celles du fait que je découvre que je suis prêt à recevoir ce que la vie m'offre ou est-ce que j'essaie de m'en convaincre pour influencer une image qui en serait témoin ? Une chose est certaine, l'idée générale qui en ressort est celle que la vie est quand même agréable ; en suis-je une preuve vivante ? Du moins la marque d'une certaine tolérance, ou celle d'une espérance.

2

Troisième rencontre, samedi 30 août, 9h.

Aujourd'hui, 30 août 2002 ; la 3<sup>e</sup> session est terminée ; dommage le café était quand même excellent et René est un homme charmant. Ce que j'ai trouvé de plus étrange tout au long de ce parcours, c'est la fatigue que ces sessions provoquent. Il est vrai que ma condition nerveuse est, à ce moment-ci de mon existence, pas mal exacerbée ; n'empêche que je crois que c'est un exercice épuisant. C'est un peu tenter de faire un don de soi sans retenue pour essayer de laisser transparaître une part de réalité. Part de réalité qui n'a rien à voir avec ce que je suis, mais qui correspond à ce qui paraît de ce que je suis ; c'est de là, sans doute, d'où provient une part de la méfiance, de chacun, pour la photographie. Un paraître dont on demeurerait sans contrôle, donc une méfiance c'est un sentiment profondément ancré comme si la photo pouvait saisir une trace, un instant de fragilité qui, jusqu'alors, serait demeuré non conscient. Pourtant si cela était le cas, il faudrait faire des photos en couleur et en stéréo, car celles-ci seraient révélatrices de vérités. Hélas, la photo n'est que la photo, un médium de production qui marque des moments fugaces de notre existence et les efforts fous et tenaces de deux personnes de bonne volonté pour atteindre un moment de vérité. Quelle galère. J'ai quand même eu du plaisir à participer à cette recherche et voir un praticien, de plus une agréable personne, exercer son labeur.

Si d'autres réflexions me viennent, je te les ferai parvenir ;

Bonne journée et salutations amicales

Jean

---

## A.6 Récit de pratique de Gaëtane (5 séances de prises de vues)

Première rencontre, mardi 19 mars 2002, 19h30.

Je suis dans une situation confortable. L'ambiance amicale chez René me plaît.

La chaise est là. S'asseoir dans l'espace vide ... devant la caméra... C'est déconcertant, dérangent, ce n'est pas naturel. Je ne peux pas me mettre naturellement ni me sentir dedans moi-même comme je l'avais prévu.

Ah ! la table est arrivée au bon moment ! Il y a entre moi, la caméra et le photographe, il s'ajoute une vieille table – c'est un héritage de sa famille. Une grand-maman est là. Je me sens bien.

Mettre les bras sur la table me met dans un état de confort, m'invite à rester présente, prête – je me présente. C'est comme si je demandais : «Et maintenant ?»

Il fait des clics.

*Je suis là.*

Je respire.

*Être là, respirer, être là, présente.*

René dit que c'est très bon, excellent. La caméra s'approche. C'est OK. *Je suis là.*

Cela prend du temps : la capacité d'être là c'est tout un défi.

La table est partie. La caméra s'approche. OK. Je suis là puisque j'ai déjà eu le temps de déterminer mon territoire (mon espace de protection). En fait, c'est envahissant la photographie ou la caméra, ou le regard de l'autre sur moi. Mais maintenant, ça va.

René règle des lumières, etc. ... Des fois je me sens prête et lui il recommence à tout régler ses appareils. Cela demande de la concentration (à moi !)

Oui ! Je pense en effet que les premières photos doivent sortir mieux parce que tous ces mouvements autour de

moi ont fait que j'ai changé d'attitude. C'est comme si je ne suis pas tout à fait dans l'abandon.

2

Deuxième rencontre, mardi 26 mars 2002, 19h30.

*(manque, perdu par Gaëtane)*

Troisième rencontre, mercredi 3 avril 2002, 19h.

J'arrive 15 minutes en retard. Je suis un peu affolée. Pour René, c'est correct : il travaille sur l'impression de mes photos (scanner).

Je constate que dans les photos mes yeux sont fermés dans le 90% des situations. Dommage !

René me sécurise.

Quand je vois les négatifs sur la table lumineuse, VAV ! J'adore ces négatifs !

On se place. Je me sens bien ... mais à la première prise, je perçois mes réflexes : je ferme les yeux.

René propose de changer de caméra, OK.

Je propose de me donner le temps, le silence pour que je me centre. J'ai besoin de rencontrer à l'intérieur de moi cet état d'être que René cherche.

Je me cherche. Je perçois que la caméra et les outils photographiques sont des objets qui provoquent en moi une réaction. Je me sens en protection, en confrontation, en vulnérabilité, plusieurs états se présentent.

D'un coup vient aussi la peine. René ne perçoit pas puisqu'il est en train de régler ses appareils. OK, je constate que ce contact intérieur, plus l'abandon au regard de la camera provoque une relaxation de quelque chose de contenu à l'intérieur de moi ; de la peine ; mais je ne suis pas prête à la laisser s'exprimer.

René me fait penser souvent de respirer. La musique m'aide à l'abandon. La musique est joyeuse. Moi je suis

dans un instant et un autre, le Temps est élargi. Je me perçois, je me sens, je change d'état intérieur à chaque fraction de seconde. J'aime cela. J'aime me ... (?) de l'intérieur. J'ai l'impression que dans mon atelier, je suis souvent dans ces états. Silence, mouvements intérieurs subtils, mais si importants, si vrais, si fragiles. Je me sens fragile devant : camera + René.

3

Quatrième rencontre, mercredi 10 avril 2002, 15h.

Nous avons fait cela le mercredi, après le cours. Je préfère ces rencontres qui ne sont pas collées au voyage d'arrivée à Montréal.

Faire ces photos dans cette situation que René propose m'amène de plus en plus à une proximité de la peine et aussi avec un état d'être avec sensation d'innocence.

Aussi, je prends le temps de respirer, de me centrer, de me sentir. Sentir, sentir, être là, être moi. C'est un cadeau.

Cette proximité de la peine est un peu ambiguë. Je me sens correcte avec cela, mais je contrôle aussi pour ne pas prendre de volume, je le sens (?)

Aujourd'hui, j'ai demandé de la musique. De nouveau, René a retrouvé la musique de l'autre fois: juive.

Je perçois mes yeux qui se ferment, c'est ça ! J'aurais aimé continuer plus longtemps. La session a pris une heure.

La chaise : je me suis assise dans une chaise en bois et cela m'aide à conserver ma chaleur, ma présence au corps. René a suggéré de changer (c'était une erreur de rester sur cette chaise). Il est habitué à travailler avec la chaise en plastique noir, froide. Non ! C'était déstabilisant de changer de chaise au milieu (de la séance).

J'ai besoin de me mettre dans une situation sécurisante, accueillante. La chaise en bois a fonctionné comme une grande pantoufle d'accueil. Aussi elle chauffe avec mon corps et elle me donne la sensation de circulation d'énergie.

J'aime beaucoup la personne qui me photographie et cela m'aide à m'abandonner. Il arrive proche, il me regarde «avec une loupe». C'est spécial cette sensation de proximité. Souvent, je ferme les yeux pendant qu'il s'organise, organise ses équipements. C'est comme une autoprotection et aussi un mode de rester centrée et équilibrée dans moi. Puisque cette proximité pouvait être déstabilisante, ou envahissante et même trop mouvementée pour réussir à retrouver l'état de présence à soi.

C'est aussi intéressant de percevoir que cette heure est condensée de «rappels à l'ordre». À l'intérieur de moi, je me demande d'être là, mais je m'échappe tout le temps.

4

Et je me questionne : est-ce que je suis vraiment PRÉSENTE ? J'ai l'intention d'être dans *l'entre-deux* : attente et abandon. C'est une place petite, mince, et difficile à maintenir.

Je m'échappe et je me reprends.

Cinquième rencontre, mardi 16 avril 2002, 20h.

J'ai mis du coton dans l'oreille pour diminuer le son du «Clic» de l'appareil photo. Aussi René a mis de la musique.

Les contacts et négatifs que René m'a montrés (de la session passée) sont bien. Nous avons trois bonnes vues en tout. C'est encourageant.

Dans cette session, je suis plus relax. Je suis en confiance et je me sens présente. J'ai moins d'angoisse. Aussi mes cours sont terminés et je viens de finir une œuvre. Tout roule bien dans ma vie et cela habite en moi.

Je me sens en confiance dans le rapport à René, le rapport à la caméra et aux mouvements des équipements.

La blouse noire que René m'a demandé de mettre : je l'adore ! Je sens que cela fait un effet sur ma disponibilité pour offrir une image de moi.

---

## A.7 Michel Brais, Réflexion suite aux séances de prise de vues avec René Funk

En premier lieu, j'ai accepté avec enthousiasme l'invitation de René de «poser» devant sa lentille par intérêt pour sa démarche artistique et les questions qu'il soulève, parce qu'il s'agissait d'un travail qui repose sur la rencontre plutôt que sur la «pose». J'arrivais donc bien disposé et rassuré, à la fois par la démarche proposée et, aussi, par la personnalité de René qui m'inspirait rigueur et accueil. À plusieurs points de vue, sa démarche me semblait recouper des préoccupations liées aux deux versants de ma pratique professionnelle : la présence et la relation d'intimité dans le travail d'acteur et dans la relation thérapeutique.

Malgré que les sessions se soient tenues pour moi dans une période de grand débordement de travail, alors que je me sentais particulièrement fatigué, voire épuisé, «l'avant» de chacune des sessions était animé, et de plus en plus au fil des rencontres, d'une anticipation positive. Les sessions étaient pour moi comme une plage sur laquelle s'arrêter pour reprendre contact avec la simple présence : pas de pose à prendre, pas de rôle à jouer, pas d'intention à mobiliser sinon que d'être là, disponible à la rencontre avec René sur son verre dépoli, en quête d'images «crues» : que l'on peut croire et qui ne sont pas cuisinées.

Dès la première rencontre, le rituel du café s'est installé avec naturel et chaleur, introduisant très bien l'approche et facilitant la transition entre l'agitation extérieure et l'intériorité requise pour la prise de photo. Mon expérience de photographe me rendait familiers le dispositif et l'appareil, et j'ai été assez filmé et photographié pour ne pas appréhender le «choc de se voir».

Au fil des rencontres, certaines difficultés se précisaient pour moi:

- à la première séance, j'ai d'abord eu du mal à situer le lieu de la rencontre avec René ; ce qui est devenu beaucoup plus concret quand René a échangé nos rôles un instant pour que je puisse voir ce qu'il voyait sur le verre dépoli;
- l'effet cyclope causé par le regard à lentille unique de l'appareil photo;

- la discontinuité de la présence de René quand il prenait du recul avec l'appareil et disparaissait dans la pénombre en s'éloignant de la luminosité latérale de l'éclairage; ce qui a été corrigé quand René a installé un éclairage

2

d'appoint qui lui permettait de bouger tout en restant présent.

L'échange même autour de ces obstacles permettait de confirmer et renforcer la complicité implicite et nécessaire, il me semble, pour le bon déroulement de l'expérience : cela nous mettait en situation de chercher ensemble les conditions qui faciliteraient la rencontre. Le rythme et la durée des séances ont permis d'établir une continuité sans effort, avec le sentiment que quelque chose s'installait tout doucement. Sentiment qui se trouvait ensuite confirmé en regardant les planches contact et les tirages. Il y avait effectivement des traces tangibles du processus, ce qui stimulait pour moi la poursuite de l'aventure. Entre les rencontres, le processus de prise de vues et le visionnement des résultats me rendaient plus vigilants et plus conscients de mes postures et de mon image face à l'autre, particulièrement dans des situations d'intimité aux plans personnel et professionnel.

Finalement, je constate en écrivant ces lignes que l'expérience est allée dans le sens de la proposition de René et qu'il ne m'a pas «pris le portrait» ou «fait un portrait». J'ai plutôt le sentiment d'avoir participé à une démarche qui m'impliquait et qui nous engageait tous les deux pour que la rencontre ait lieu sur le verre dépoli et laisse une trace de ma présence... Le charme dont parle René, justement, n'est-il pas dans cette présence ?

Michel Brais, novembre 2002

---

## A.8 Analyse des récits de pratique, tableau statistique des analyses par champs

récits de pratique, statistiques	MJP	MHC	MB	JC	G	MBr	total citations par champ
peurs	16	0	1	2	0	0	19
plaisirs	62	12	5	4	47	27	157
malaises	48	6	18	8	25	6	111
interrogations	21	8	0	3	2	0	34
total citations par référent	147	26	24	17	74	33	321

## APPENDICE B

### INTENDANCE DU PROJET

B.1	Listes des participants, par projet .....	382
B.2	Tableau récapitulatif.....	383

## B.1 Listes des participants, par projet

### **Participants au projet de 1994** (27 personnes, 2000 vues, 1 vue majeure)

Aline BEAUDOIN ; Marie-Linda BILODEAU ; Normand BIRON ; Marie BOULANGER ; Denis CHARLAND ; Serge CLEMENT ; Marie-Michèle CRON ; Dorothee DESCHAMPS (1<sup>er</sup>)<sup>308</sup> ; Johanne DURIVAGE ; Yvonne DURUZ ; Céline EDELMANN ; Susan FOWLER ; Bernard GAGNON ; Helena GORIS ; Marie LARIVÉE ; Denis LESSARD ; Geneviève LETARTE ; Jaber LUTFI ; Robert McFADDEN ; Yves O'REILLY ; Marie RUEL ; Francine SIMONIN ; Louiselle SOHIER ; Christianne THOMMEN ; Jean TOURANGEAU ; Suzanne VALOTAIRE ; Gabrielle YANA.

### **Participants au projet de 1996** (10 personnes, 1400 vues, 3 vues majeures)

Jeannot BLACKBURN ; Serge BOISVERT (1<sup>er</sup>) ; Kristine FRIEDMANN (1<sup>er</sup>) ; Guylaine GARIÉPY ; Johanne GORMLEY ; Jennifer GRENIER ; Allyn HARRIS ; Emanuel LICHA (1<sup>er</sup>) ; Louise SYLVESTRE ; Marie TRUDEAU.

### **Participants au projet de 1998** (4 personnes, 420 vues, 3 vues majeures)

Serge BOISVERT (2<sup>e</sup>) ; Dorothee DESCHAMPS (2<sup>e</sup>) ; Kristine FRIEDMANN (2<sup>e</sup>) ; Élis Hill (1<sup>er</sup>).

### **Participants au projet de 1999** (6 personnes, 280 vues, 1 vue majeure)

Serge BOISVERT (3<sup>e</sup>) ; Dorothee DESCHAMPS (3<sup>e</sup>) ; Kristine FRIEDMANN (3<sup>e</sup>) ; Pierre GAUVIN ; Camille LAJEUNESSE ; Emanuel LICHA (2<sup>e</sup>).

puis, dans le cadre du doctorat EPA :

### **Participants au projet de 2001**, (5 personnes, 340 vues, 1 vue majeure)

Don DUNBAR ; Pierre GOUPIL ; Élis Hill (2<sup>e</sup>) ; Margaret REFKALEFSKY ; Martin VERREAULT.

---

<sup>308</sup> Le numéro entre parenthèses indique le nombre de projets effectués. L'absence de numéro indique que la personne en question a participé à un seul projet.

**Participants au projet de 2002** (7 personnes, 660 vues, 1 vue majeure)

Marc BOUCHER ; Michel BRAIS ; Jean CÉDRAS ; Marie-Hélène COPTI ; Robert LOISEL ; Gaëtane A. ; Marie-Josée PLOUFFE.

**Participants au projet de 2004** (1 personne, 100 vues)

Emanuel LICHA (3<sup>e</sup>).

## B.2 Tableau récapitulatif

année du projet	nombre de participants	nombre de séances	nombre de vues effectuées	nombre de vues répertoriées	nombre de tirages 11 x 14"	nombre de tirages 20 x 24"	nombre de vues majeures
1994	27	68	2000	(manque)	(manque)	52	1
1996	10	50	1400	(manque)	144	33	3
1998	4	22	420	116	77	27	3
1999	6	13	280	158	24	10	1
2001	5	17	340	233	74	3	1
2002	7	29	660	156	90	28	1
2004	1	4	100	16	5	—	0
7 sessions	(60) 51 personnes	203 séances	5200 vues	679 vues	414 tirages	153 tirages	10 vues majeures

APPENDICE C

TEXTE FONDATEUR

Texte fondateur de mon activité de photographe, écrit en 1971, et repris comme préface en 3<sup>ème</sup> page de couverture des deux livres consacrés à Werner Strub : *Masques, Werner Strub et le théâtre*, La Comédie, Genève, 1985 ; et *Werner Strub, masques pour un théâtre imaginaire*, Favre, Lausanne, 1987.

## PHOTOGRAPHIE ou plutôt : CHAMBRE NOIRE

Ôtons un instant à la photographie son immédiate utilité pour lui restituer ses véritables pouvoirs.

L'excitation – une des excitations – réside dans les rapports entre l'*œil*, chambre noire *donnée*, et la machine, chambre noire *voulue*.

Nous voyons voir.

Notre chambre noire organique regarde voir la chambre noire mécanique, et la chambre noire mécanique a des accommodements «fixables» (mise au point) alors que ceux de l'*œil* sont en constante mobilité. Pour ceux qui y sont sensibles, ce rapport crée un grand émerveillement.

Pour saisir le phénomène photographique, il faut oublier l'invention de Niépce et considérer simplement la chambre noire, outil précieux. C'est un espace clos, à l'intérieur duquel règne un silence absolu, le *noir* étant le silence du photographe.

Un trou sur le devant, muni d'une lentille qui va moduler et choisir des fragments de notre précieuse matière première : *la lumière*.

Cette lumière, renvoyée par l'objet et qui traverse notre lentille, va buter sur une surface matérielle : le verre dépoli. C'est seulement à cet instant qu'elle redevient visible, pour la plus grande jouissance de photographe. *C'est là le lieu de l'acte photographique*.

La chambre noire n'est donc en aucun cas un instrument de *reproduction*. C'est un instrument de *vision*.

Faute de percevoir cette différence essentielle, nous ignorerons toujours ce qu'est la photographie et quels sont ses pouvoirs. Par exemple, le pouvoir de continuer un événement plastique (comme une architecture ou un masque de Strub).

En *l'expliquant*, certes, mais encore en actualisant et en développant des potentialités qui n'existaient qu'à l'état latent ou embryonnaire.

Le photographe avec ses lumières lance des sons qui vont frapper les formes. L'écho reçu en retour (qui constitue la *photographie*) est formé par les *harmoniques* de la plastique heurtée – ou caressée.

Il faut *ébranler* la plastique et en recueillir la *musique*.

## APPENDICE D

### EXPOSITION

#### LA FORCE ET LE CHARME DE LA TRACE : UN PROJET DE PORTRAIT PHOTOGRAPHIQUE

D.1	Note liminaire .....	388
D.2	Vue générale .....	389
D.3	Une visiteuse devant le portrait de Marie Larivée.....	390
D.4	Une visiteuse devant le portrait de Pierre Goupil .....	391
D.5	Une visiteuse devant le portrait de Kristine Fridmann .....	392
D.6	Une visiteuse regardant le diaporama des planches contacts .....	393

#### D.1 Notes liminaires

L'exposition a constitué l'événement public associé à ma thèse-crédation. Elle s'est tenue du 27 mai au 7 juin 2008 au Centre de Diffusion et d'Expérimentation de la maîtrise en arts visuels de l'Université du Québec à Montréal (CDEx), 405, rue Sainte-Catherine Est, Pavillon Judith-Jasmin, local J-R930, Montréal.

D.2 Vue générale



D.3 Une visiteuse devant le portrait de Marie Larivée



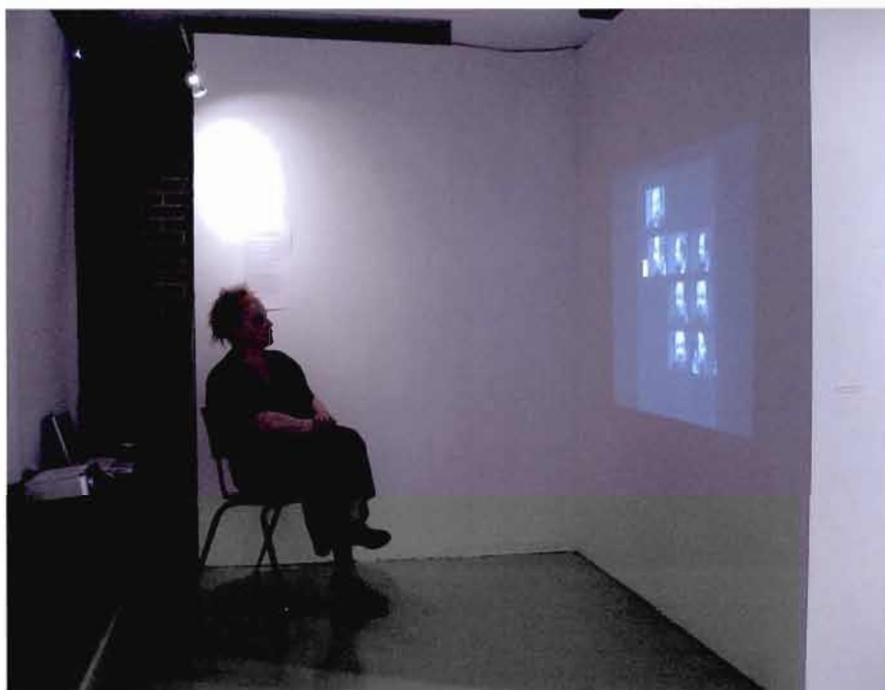
D.4 Une visiteuse devant le portrait de Pierre Goupil



D.5 Une visiteuse devant le portrait de Kristine Fridmann



D.6 Une visiteuse regardant le diaporama des planches contacts



## APPENDICE E

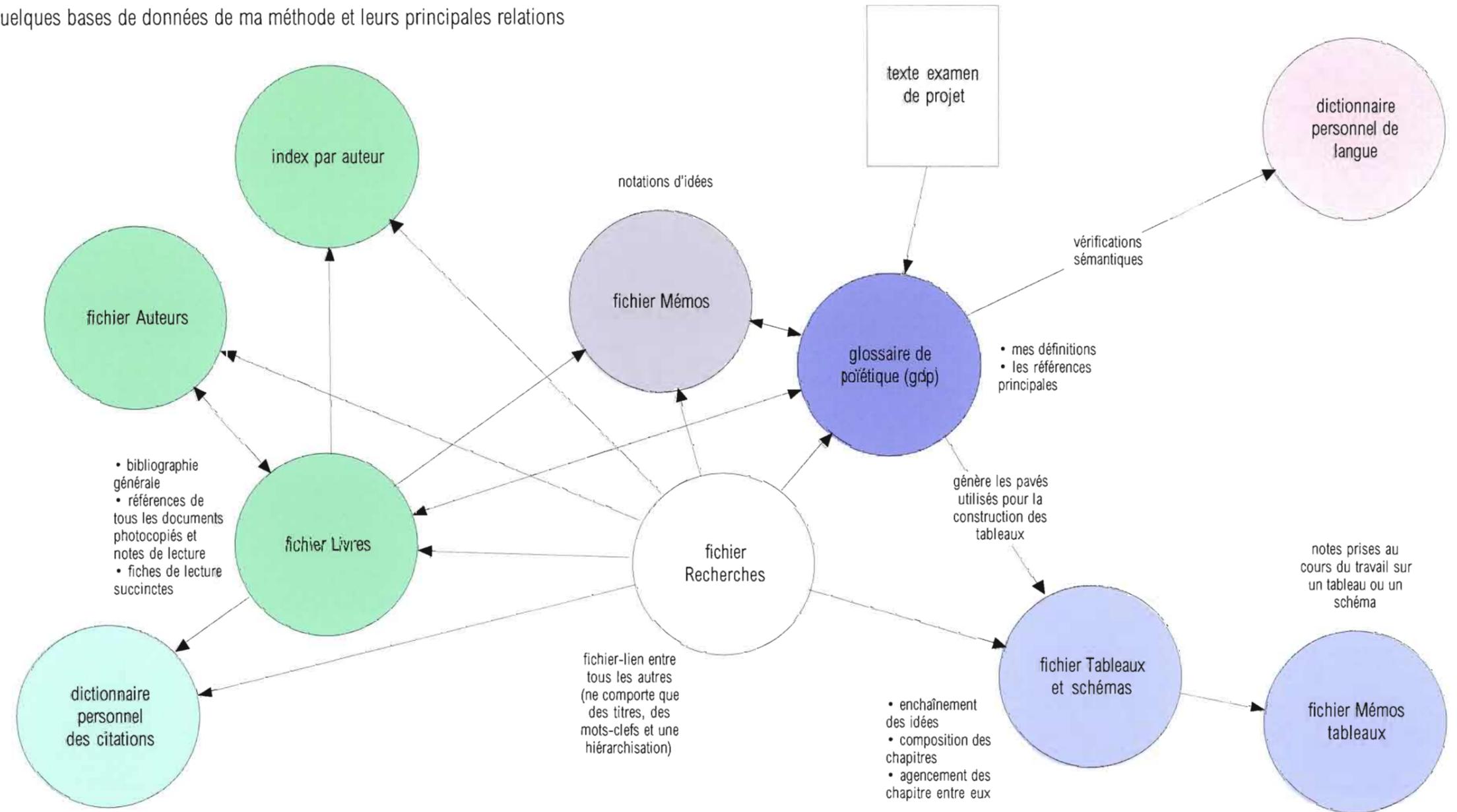
### QUELQUES ÉLÉMENTS DE MA MÉTHODE

E.1	Note liminaire .....	395
E.2	Schéma <i>Quelques bases de données de ma méthode et leurs principales relations</i> (1 feuille libre, sans foliotage)	
E.3	Schémas dessinés (4 feuilles libres, sans foliotage)	
	# 38 <i>Chemin biographique</i>	
	# 39 <i>Utiliser ou faire ?</i>	
	# 40 <i>Visualiser des flux</i>	
	# 41 <i>Le chemin en photographie</i>	
E.4	Tableaux (5 feuilles libres, sans foliotage)	
	# 31 <i>Désirs de l'opérateur</i>	
	# 34 <i>Recherche synthétique des idées majeures, vue satellite</i>	
	# 20 <i>Le portrait photographique, tous auteurs confondus</i>	
	# 21 <i>Le portrait chez un autre photographe : Davidson</i>	
	# 22 <i>Le portrait photographique dans mon projet</i>	

## E.1 Notes liminaires

Tous les documents constituant cet appendice sont des feuilles libres, sans foliotage. Il s'agit de documents de travail qui n'ont pas été créés dans un but de publication, mais qui me semblent former d'utiles compléments, dans ce sens qu'ils donnent la mesure et surtout la manière dont j'ai cheminé dans ma réflexion.

Quelques bases de données de ma méthode et leurs principales relations



26.02.2007

07 07 05

chemin biogé.

Giacometti

à revoir de  
thèse  
des 2004



3 schémas chronologiques, vus dans des persp différentes

070705 - Chemin biographique 38

081205 - Les élém fondateurs dans leur chronologie 40

201205 - L'itinéraire photographique seul, le chemin en photographie 41

il marque l'appartenance de GIACOMETTI mais qui apparaît figure in situ une forme oblongue (qui accompagne tout son œuvre)

= recherche comme une œuvre à l'échelle "structure"

070705

les 3 sphères ombres: l'œuvre du temps / une recherche la pédagogie de l'œuvre

les liens indigènes sont les sphères et est évident que chaque sphère est liée à l'autre, les autres

080705

38 080705



Visualisation des flux



3. L'ensemble des données  
 est dans les annexes  
 3.8  
 3.9  
 3.10  
 3.11  
 3.12  
 3.13  
 3.14  
 3.15  
 3.16  
 3.17  
 3.18  
 3.19  
 3.20  
 3.21  
 3.22  
 3.23  
 3.24  
 3.25  
 3.26  
 3.27  
 3.28  
 3.29  
 3.30  
 3.31  
 3.32  
 3.33  
 3.34  
 3.35  
 3.36  
 3.37  
 3.38  
 3.39  
 3.40  
 3.41  
 3.42  
 3.43  
 3.44  
 3.45  
 3.46  
 3.47  
 3.48  
 3.49  
 3.50  
 3.51  
 3.52  
 3.53  
 3.54  
 3.55  
 3.56  
 3.57  
 3.58  
 3.59  
 3.60  
 3.61  
 3.62  
 3.63  
 3.64  
 3.65  
 3.66  
 3.67  
 3.68  
 3.69  
 3.70  
 3.71  
 3.72  
 3.73  
 3.74  
 3.75  
 3.76  
 3.77  
 3.78  
 3.79  
 3.80  
 3.81  
 3.82  
 3.83  
 3.84  
 3.85  
 3.86  
 3.87  
 3.88  
 3.89  
 3.90  
 3.91  
 3.92  
 3.93  
 3.94  
 3.95  
 3.96  
 3.97  
 3.98  
 3.99  
 4.00





E [ 2 ]

31 - à partir du tab 24 - en différenciant les 2 champs : poétique et réception, et en ouvrant le tableau par une seule question

tableau(s) lib(s)  
V21 - 25 et 26

deux  
opérateurs  
de base

NOUVEAU TEXTE  
à l'opérateur  
pour répondre  
aux demandes  
de la réception

NOUVEAU TEXTE  
le cas échéant  
l'opérateur doit  
formuler des  
demandes

tableau(s) lib(s)  
V21 - 25 et 26

tableau(s) lib(s)  
V25/26/1/4/23  
26

tableau(s) lib(s)  
V21/31

Soit une  
cette type de  
demande  
de la réception  
+ ça veut dire  
chaque fois  
mettre l'opérateur

1	-Embrayeurs- du portrait posés, tous médiums confondus	relation singulière (entre les protagonistes)	notion D'ÉCHELLE (une personne avec une autre personne)
2	proximité (physique)	notion de DISTANCE	
3	immobilité (physique)	notion de POSTURE	
4	répétition	notion de DURÉE	

notion de médium  
quelque soit le médium  
adjectif  
l'opérateur  
soit white  
quatre embrayeurs

Je ne réussis pas à me débarrasser des demandes de la réception pour que ce soit pas le mien

je suis sûr  
on va s'en aller

mais, du le XVIIIe, l'opérateur peut avoir proposé une œuvre, en demandant de faire des demandes. La son image ne représente plus à une demande formulée par la réception de la formule la même la question.

Image, argument et lieu de l'image  
C'est une image à l'opérateur et à la réception et c'est la même image à la réception et à l'opérateur. C'est la même image à la réception et à l'opérateur.

tableau(s) lib(s)  
V21 - 25 et 26

E 3 / 1 / 13  
25.03.06

01.03.06 08:03:06









## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADAMS, Ansel. 1982 a. *L'appareil photographique*. Paris : Éditions du Fanal.
- \_\_\_\_\_. 1982 b. *Le polaroid*. Paris : Éditions du Fanal.
- ANZIEU, Didier. 1981. *Le corps de l'œuvre*. Paris : Gallimard.
- ARAGO, François. 1987. *Le daguerréotype*. Paris : L'Échoppe.
- ARBAÏZAR, Phillippe et SCHAEFFER, Jean-Marie. 1997. *Portraits, singulier pluriel, 1980-1990, le photographe et son modèle*. Paris : Hazan / BNF.
- ARISTOTE. 1990. *Poétique*. Paris : Librairie Générale de France / Le Livre de Poche.
- AUBENAS, Sylvie. 2003. *Portraits, Visages, 1853-2003*. Paris : BNF / Gallimard.
- AUER, Michel et Michèle. 1985. *Encyclopédie internationale des photographes*. Genève : Camera Obscura.
- BAQUÉ, Dominique. 1998. *La photographie plasticienne*. Paris : Regard.
- BARRET, André. 1975. *Nadar, 50 photographies de ses illustres contemporains*. Paris : André BARRET.
- BARTHES, Roland. 1980. *La chambre claire*. Paris : Gallimard / Seuil.
- \_\_\_\_\_. 1990. «Sur la photographie» (entretien). In *Roland Barthes et la photo : le pire des signes*. Paris : Contrejour.
- BAUDELAIRE, Charles. 1949. *Curiosités esthétiques*. Lausanne : La Guilde du Livre.
- BAZIN, André. 1987. *Ontologie de l'image photographique, in Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Cerf.
- BENJAMIN, Walter. 2000. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Gallimard / Folio.
- \_\_\_\_\_. 2000. *Petite histoire de la photographie, in BENJAMIN Walter, Œuvres II*. Paris : Gallimard / Folio.

- BERGSON, Henri. 1962. *L'évolution créatrice*. Paris : PUF.
- \_\_\_\_\_. 1966. *La pensée et le mouvant*. Paris : PUF.
- BLAY, Michel. 2006. *Dictionnaire des concepts philosophiques*. Paris : Larousse / CNRS Éditions.
- BOUANICHE, Arnaud. 2007. *Gilles Deleuze, une introduction*. Paris : Pocket La découverte.
- BRASSAÏ. 1949. *Les sculptures de Picasso*. Paris : Chêne.
- \_\_\_\_\_. 1997. *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*. Paris : Gallimard.
- BRETON, André. 1962. *Nadja*. Paris : Gallimard.
- BRUNET, François. 2000. *La naissance de l'idée de photographie*. Paris : PUF.
- CAUQUELIN, Anne. 2002. *L'art contemporain*. Paris : PUF.
- CD *Le nouveau Petit Robert de la langue française 2007*. Paris : Dictionnaires Le Robert.
- CHARPIÉ, Jean. 1980. *Traité de photographie*. Vevey : Spes.
- CHEVRIER, Jean-François. 1983. *Doisneau*. Belfond.
- CLAUDEL, Paul. 1990. *L'œil écoute, les psaumes de la photographie*. Paris : Gallimard.
- CLÉMENT, Élisabeth. 1994. *Pratique de la philosophie, de A à Z*. Paris : Hatier.
- DAGOGNET, François. 1984. *Philosophie de l'image*. Paris : Vrin.
- DAMISCH, Hubert. 1990. *Cinq notes pour une phénoménologie de l'image photographique*, in *l'Arc*, n° 22. Aix-en-Provence : Duponchelle.
- DAVIDSON, Bruce. «Bruce DAVIDSON , New York – 100th Street». In *Du*, n° 337, mars 1969. Zurich : Conzett & Huber.
- \_\_\_\_\_. 1970. *East 100th Street*. Cambridge : Harvard University Press.
- \_\_\_\_\_. 1979. *Bruce Davidson, photographies*. Paris : Chêne.
- \_\_\_\_\_. 1984. *Bruce DAVIDSON*. Paris : Photo-Poche.

- DEBRAY, Régis. *La médiologie de A à Z*.
- DELACROIX, Eugène. 1981. *Journal*. Paris : Plon.
- DELEUZE, Gilles. 1980. *Mille Plateaux*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- \_\_\_\_\_. 1981 a. *Francis Bacon : Logique de la sensation*. Paris : La Différence.
- \_\_\_\_\_. 1981 b. *Cours du 19 mai 1981* (peinture), La voix de Gilles Deleuze en ligne, transcription de Nicolas Lehnebach, Université Paris 8, [http://www.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=59](http://www.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=59).
- \_\_\_\_\_. 1983. *Proust et les signes*. Paris : PUF.
- \_\_\_\_\_. 1991. *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris : Les Éditions de Minuit.
- DELEUZE, Gilles et PARNET Claire. 2004. *L'abécédaire de Gilles DELEUZE*, produit et réalisé par Pierre-André Boutang. Paris : Editions Montparnasse, 3 DVD, 453 min.
- DEPARDON, Raymond. 1993. «Pour une photographie des temps faibles». In *La Recherche photographique*, n° 15. Paris : La Recherche photographique.
- \_\_\_\_\_. 2000. *Errance*. Paris : Seuil.
- Le Nouvel Observateur Spécial photo* n° 4, décembre 1978. Paris : Le Nouvel Observateur.
- Le Nouvel Observateur Spécial photo* n° 5, mars 1979. Paris : Le Nouvel Observateur.
- Le Nouvel Observateur Spécial photo* n° 7, décembre 1979. Paris : Le Nouvel Observateur.
- DUBOIS, Philippe. 1990. *L'acte photographique*. Paris : Nathan.
- DUBUS, Pascale. 1998. *Édouard Pommier, Théorie du portrait*. In *Études photographiques* n° 5, *Notes de lecture*. Paris : Études photographiques.
- DURAS, Marguerite. 1987. *La vie matérielle*. Paris : Gallimard.
- EDWARDS, Betty. 1982. *Dessiner grâce au cerveau droit* (trad. française). Paris : Mardaga.
- FOSSI, Gloria. 1998. *Le portrait*. Paris. Gründ.
- FRANCASTEL, Galienne et Pierre. 1969. *Le portrait*. Paris : Hachette.

- FRANCASTEL, Galienne. 2000. «Portrait». In CD *Encyclopedia Universalis*. CD. Paris : Encyclopedia Universalis.
- FUNK, René. 1971. *Photographie, ou plutôt : chambre noire*. Genève.
- \_\_\_\_\_. 1978-1998. *Manuel du cours de photographie*. Genève : École des Arts Décoratifs.
- \_\_\_\_\_. 1990. *Photographies de visages* (notice d'exposition). Sainte-Croix.
- \_\_\_\_\_. 1995. *Portraits à Montréal, genèse et description du projet*. Genève.
- \_\_\_\_\_. 2001. *La réalité de l'image photographique, ou le mythe du filet à papillon*. Montréal.
- \_\_\_\_\_. 2001. *Une œuvre-phare : Bruce DAVIDSON , New York – 100th Street*. Montréal.
- \_\_\_\_\_. 2004. *Projet de recherche*. Montréal.
- GADAMER, Hans-Georg. 1992. *L'actualité du beau*. Aix-en-Provence : Alinea.
- GAUTHIER, Clermont et JEFFREY, Denis. 1999. *Enseigner et séduire*. Québec : Les Presses de l'Université Laval.
- GEFEN, Alexandre. 2002. *La mimésis*. Paris : GF Flammarion.
- GENET, Jean. 1958-1963. *L'atelier d'Alberto Giacometti*. Décines (France) : Marc Barbezat / L'arbalète.
- GIACOMETTI, Alberto. 1990. *Alberto Giacometti, Écrits*. Paris : Hermann.
- GODIN, Christian. 2004. *Dictionnaire de philosophie*. Paris : Fayard / Éditions du Temps.
- GOETHE, Johann Wolfgang. 1973. *Le traité des couleurs*. Paris : Triades.
- GRAUERHOLZ, Angela. 1995. *Aporia, a Book of Landscapes*. Oakville, Ontario : Oakville Galleries.
- GREENBERG, Clement. 1974. «La peinture moderniste». In *Peinture, cahiers théoriques*, n° 8-9, p. 34. Paris.
- GUNTHER, André. 1997. «Le complexe de Gradiva». In *Études photographique* n° 2, mai. Paris : Études photographiques.

- HALDAS, Georges. 1993. *Les entretiens de l'aube*. Genève : Labor et Fides.
- HÉRAN, Emmanuelle. 2002. *Le dernier portrait : Musée d'Orsay*. Paris : Musée d'Orsay.
- HERSCH, Jeanne. 1993. *L'étonnement philosophique*. Paris : Gallimard.
- HORVAT, Frank. 1990. *Entre vues*. Paris : Nathan Image.
- JANKÉLÉVITCH, Sophie. 2000. «Machine». In CD *Encyclopédia Universalis*. Paris.
- JOLY, Martine. 1994. *L'image et les signes*. Paris : Nathan.
- JULIET, Charles. 1985. *Giacometti*. Paris : Fernand Hazan.
- KLEE, Paul. 1964. *Théorie de l'art moderne*. Paris : Denoël-Gonthier.
- KRIEF, Jean-Pierre. 2000. *Contacts.2. Le renouveau de la photographie contemporaine*. Une série produite par La Sept Vidéo, KS Visions, Riff International. France : Arte-Vidéo / Centre National de la Photographie ; sur une idée de William Klein. 1 DVD-vidéo (143 min) ; son, n/b et coul. ; 12 cm.
- \_\_\_\_\_. 2004. *Contacts.3. La photographie conceptuelle*. Une série produite par La Sept Vidéo, KS Visions, Riff International. France : Arte-Vidéo / Centre National de la Photographie ; sur une idée de William Klein. 1 DVD-vidéo (130 min) ; son, n/b et coul. ; 12 cm.
- KRIS, Ernst. 1978. *Psychanalyse de l'art*. Paris : PUF.
- LAMBOURS, Xavier. 1994. *Le portrait*. Paris : Contrejour.
- LAPLANCHE, Jean et PONTALIS, Bernard. 1990. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : PUF.
- LE COQ DE BOISBAUDRAN, Horace. 1953. *L'éducation de la mémoire pittoresque*. Paris : Laurens.
- LEMAGNY, Jean-Claude. 1984. *La photographie créative*. Paris : Contrejour.
- LERCHER, Alain. 1990. *Les mots de la philosophie*. Paris : Belin.
- LÉVINAS, Emmanuel. 1971-1990. *Totalité et Infini*. Paris : Le Livre de Poche.
- \_\_\_\_\_. 1982. *Éthique et infini*. Paris : Fayard.
- LORD, James. 1991. *Un portrait par Giacometti*. Paris : Gallimard.

- MALDINEY, Henri. 1973. *Regard, Parole, Espace*. Lausanne : L'Âge d'Homme.
- MALRAUX, André. 1965. *Les voix du silence, v.1. Le musée imaginaire*. Paris : Gallimard.
- MANTE, Harald. 1981. *La composition en photographie*. Paris : Dessain et Tolra.
- MARIN, Louis. 1993. *Des pouvoirs de l'image*. Paris : Seuil.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1964. *L'Œil et l'Esprit*. Paris : Gallimard.
- MORA, Gilles. 1989. *Walker EVANS*. Paris : Belfond-Paris Audiovisuel.
- MORIN, Edgar. 2005. *Introduction à la pensée complexe*. Paris : Seuil.
- NADAR, Félix. 1979. *Quand j'étais photographe*. Plan de la Tour (Var) : Éditions d'aujourd'hui.
- NANCY, Jean-Luc. 2000. *Le Regard du portrait*. Paris : Galilée.
- ORTEL, Philippe. 2002. *La littérature à l'ère de la photographie*. Nîmes : Jacqueline Chambon.
- PANESE, Francesco. 2000. «Images, arts et sciences». In CD *Encyclopedia Universalis*.
- PASSERON, René. 1989. *Pour une philosophie de la création*. Paris : Klincksieck
- \_\_\_\_\_. 1996. *La naissance d'Icare*. Valenciennes : Presses Universitaires de Valenciennes.
- PÉCHOIN, Daniel. 1992. *Thésaurus Larousse*. Paris : Larousse.
- PEIRCE, Charles S. 1978. *Écrits sur le signe*. Paris : Seuil.
- PENN, Irving. 1991. *En passant*. Paris : Nathan Image / Callaway.
- PEREZ, Gloria Moreno. 1993. *La photographie documentaire ; analyse de l'œuvre de : Dorothea Lange, Bill Brandt, Bruce Davidson et Diane Arbus*. Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- Le portrait*, dossier thématique de la bnf. (s.d.). Paris : Bibliothèque Nationale de France. <http://classes.bnf.fr/portrait>.
- POMMIER, Édouard. 1998. *Théories du portrait, de la Renaissance aux Lumières*. Paris : Gallimard.

- REY, Alain. 1998. *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Dictionnaire Le Robert.
- \_\_\_\_\_. 2005. *Dictionnaire culturel en langue française*. Paris : Dictionnaire Le Robert.
- RIEGL, Aloys. 2000. *Spätromische Kunstindustrie*. (non traduit). Berlin : Gebr. Mann Verlag.
- ROCHE, Denis. 1982. *La disparition des lucioles, réflexions sur l'acte photographique*. Paris : éd. de l'Étoile.
- RODIN, Auguste. 1932. *L'art*. Paris : Grasset.
- ROUILLÉ, André. 2005. *La photographie*. Paris : Gallimard.
- SAGNE, Jean. 1982. *Delacroix et la photographie*. Paris : Herscher.
- SAINT-CHERON, Michaël de. 2006. *Entretiens avec Emmanuel Lévinas, 1992–1994*. Paris : Le Livre de Poche.
- SANDER, Auguste. 2002. *Hommes du XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : La Martinière.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. 1987. *L'image précaire*. Paris : Seuil.
- SIMON, Hélène. 2007. «Bruce Davidson, noirs et blancs» (entretien). In *Le Monde* (Paris), 17 janvier.
- SIMONDON, Gilbert. *Abécédaire, Médiologie de A à Z*.  
[http://www.mediologie.org/presentation/abecedaire\\_index.html](http://www.mediologie.org/presentation/abecedaire_index.html).
- SOURIAU, Étienne. 1969. *La correspondance des arts*. Paris : Flammarion.
- TALON-HUGON, Carole. 2004. *L'esthétique*. Paris : PUF.
- TISSERON, Serge. 1995. *Psychanalyse de l'image*. Paris : Dunod.
- \_\_\_\_\_. 1996 a. *Le mystère de la chambre claire*. Paris : Flammarion / Les Belles Lettres.
- \_\_\_\_\_. 1996 b. *Le bonheur dans l'image*. Paris : Synthélabo.
- VALÉRY, Paul. 2001. «Discours du centenaire de la photographie». In *Études photographiques*, n° 10, novembre. Paris : Société française de photographie.
- Von HARTZ, John. 1977. *August Sander*. New York : Aperture.

- WATERNAUX, Isabelle. 2005. *Correspondances*. Paris : Isthme éditions.
- WATERNAUX Isabelle. 2003. «Inspiration de la respiration, entretien avec Isabelle Waternaux». *Bulletin de la SPF*, n° 16, avril, p.14.
- WILDE, Oscar. 1986. *Le portrait de Dorian Gray*. Paris : Stock et Grands Écrivains.
- WILLIAMS, Jonathan. 1999. *Harry Callahan*. Cologne et New York : Köneman Verlags GmbH et Aperture Foundation, Inc.
- WORRINGER, Wilhelm. 1978. *Abstraction et Einfühlung*. Paris : Klincksieck.
- ZUFFI, Stefano. 2001. *Le portrait*. Paris : Gallimard.

## INDEX

- abandon.....284
- abandon (de la mobilité physique, par l'opérateur) .....298
- abandon (de la protection offerte par la chambre optique, pour l'opérateur) .....298
- abandon (du vouloir par l'opérateur, paradoxe 7) .....340
- abandon (du vouloir, par l'opérateur) .....296
- abandon (historique du mot, Rey)....295
- abandon (traduit par les yeux et la bouche).....280
- abandon (une symétrie des deux protagonistes dans l'abandon) ...295
- abandons (les quatre abandons de l'opérateur) .....296
- abolition du temps .....29
- accrochage rétrospectif (de portraits, dans mon atelier en Suisse) .....224
- accroissement.....263
- accueil (des photons, par l'opérateur)31
- action de l'opérateur.....41,49
- action de l'opérateur (vérification) .....50
- action de l'opérateur (sa dénégation).. 3
- action du déclenchement.....182
- action du photographe .....268
- action du photographe (niée par les pionniers).....42
- action du photographe (sa négation) .95
- actualisation de mon désir (sa condition) .....27
- Adams .....65
- addition .....145
- affrontement.....298
- agencement (Deleuze) .....222
- agencement de l'image. ....64
- agent immobilier (en tant qu'opérateur photographe)..... 109
- ajustement physique (entre les deux protagonistes)..... 190,256
- ajustement psychique (entre les deux protagonistes)..... 190,256
- albums de famille (Tisseron) ..... 133
- âme (concept non utilisé dans mon projet)..... 228,238
- âme (en tant qu'objet d'investigation de la psychanalyse) .....32
- âme (la voir à nu, selon Poinssot) ....205
- amplification (de nature quantitative) 146
- amplification (ou accentuation) ..... 135
- angle de champ œil humain →  
chambre optique ..... 102
- anhistorique (ma posture) ..... 124
- Anselme .....233
- anxiété (à la prise de vue)..... 188
- Anzieu (produire l'œuvre au-dehors)335
- apologie de la photographie (sa nécessité) .....9
- apologie de la photographie (Tisseron) .....84
- apparence (des choses et des êtres, mon affirmation de sa fiabilité) ....216
- Arago .....68
- Arbus .....194
- Aristote ..... 130,132
- Aristote (citation) ..... 135
- Aristote (la mimesis) ..... 129
- art thérapeutique .....86
- artificialité (du dispositif de mon projet) .....314
- artificialité (génératrice d'une plus forte et franche authenticité, paradoxe 9) .....341

- artisanat .....27,332  
 artiste (en réflexion, n'est pas libre)..333  
 arts de la trace manuelle (inscrits dans  
 l'histoire de l'humanité) .....344  
 Ascott .....35  
 astronome (sa chambre optique).....184  
 atelier de prise de vue (description des  
 opérations lors d'un portrait) .....297  
 atelier de prise de vue (description) .293  
 atelier de sculpture .....32  
 atelier du sculpteur (description).....151  
 attente scrutatrice..... 185,186,259  
 attention flottante (définition) .....31  
 attention flottante (du psychanalyste)  
 .....256  
 attitude (ou posture de l'opérateur, face  
 à au moins quatre éléments) .....199  
 audace (indispensable élément de  
 poétique pour l'opérateur, mais  
 inopportune à l'égard du référent,  
 paradoxe 8) .....340  
 audace (qualité majeure du faire) .....305  
 authenticité (définition) .....309  
 authentique (en tant qu'état de l'être)  
 .....341  
 automatisation des réglages .....46  
 autoportrait (dans une séance de  
 portrait, comme changement de  
 registre) .....311  
 autoportrait (expérience d'un référent)  
 .....312  
 autoportrait (les malaises qu'il peut  
 engendrer) .....317  
 Autre (l'Autre, comme contenant de la  
 gravité) .....225  
 avatars de l'instantanéité technique.293  
 Avedon .....194  
 avènement optique (Ortel) .....80  
  
 Bacon .....154  
 balance à bascule .....242  
 Baltz .....92,93,110  
 Baltz (citation) .....109  
  
 Balzac .....198  
 banaisique .....34  
 Baqué .....9  
 Baqué (ses classifications) .....105  
 Barthes .....69  
 Barthes (l'image photographique)....107  
 Baudelaire .....88,176  
 Baudelaire (citation) .....145,154  
 Bauhaus.....42  
 Bazin.....39  
 Benjamin .....39,344  
 Bergson .....84  
 Bergson (l'intuition) .....337  
 Bertillon.....132  
 Bouaniche (l'empirisme).....333  
 bouche (du référent) .....297  
 bouche (son importance plastique)..280  
 bouche (surveillance de la) .....280  
 Bourdelle.....144,154  
 Brassai.....9,155  
 Brassai (citation) .....142  
 Brecht .....59  
 Brunet.....42,89,90,92,96  
  
 cadrage.....64  
 cadrage (définition) .....45  
 Callahan (image) .....112  
 Canguilhem .....33  
 capter une force .....116,253  
 capteur numérique .....62  
 capture .....135  
 Cartier-Bresson .....17,185,194,260  
 catharsis (effet cathartique de la  
 recherche) .....332  
 Cauquelin.....123  
 célébration de l'énigme de l'image  
 optique.....110  
 céramique (l'exemple de la).....111  
 céramique (matière) .....81  
 céramiste (en tant que créateur d'une  
 matière) .....111  
 cerveau .....293

cessation de l'émission de signes (chez Giacometti) .....	166
Cézanne.....	163
chaîne de concepts opératoires corrélatifs.....	29
chaîne des occurrences de.....	336
chambre obscure (nécessité d'en montrer l'anatomie).....	330
chambre optique .....	30
chambre optique (dans le projet, son cahier des charges).....	246
chambre optique (dans trois registres sensorialité de l'opérateur ; troisième protagoniste dans l'opération du portrait.....	5
chambre optique (définition).....	61
chambre optique (en tant que .....	40
chambre optique (en tant que machine à percevoir).....	67
chambre optique (sa fonction dans mon projet) .....	254
chambre optique (ses pouvoirs paradoxe 4) .....	339
chambre optique (ses trois fonctions)	62
chambre optique (son apologie, sa célébration manquent) .....	344
chambre optique (un travail relationnel du référent avec la chambre optique) .....	312
chambre optique, définition.....	61
chances (trois chances, de l'opérateur) .....	273
chanson (l'exemple de la).....	114
chapitre I <i>Un portrait de l'opérateur   avant le projet</i> (description) .....	15
chapitre II <i>Une réflexion en   photographie ...</i> (description) .....	15
chapitre III <i>La problématique du portrait   en soi, tous médiums confondus</i> (description).....	16
chapitre IV <i>La genèse du projet</i> (description).....	16
chapitre V <i>Le projet de portrait   photographique</i> (description).....	17
Charbonnier .....	163
Charbonnier (citation).....	154
Charcot.....	136
chercheur d'or.....	173
Chevrier .....	42
choix (raisons de mes choix) .....	1
choix (du format de prise de vue, dans mon projet).....	247
choix (problématique du moment du déclenchement).....	186
choix <i>a priori</i> (de l'opérateur) .....	243
choix de l'image native .....	182
choix de l'opérateur qui refuse de faire des choix.....	93
choix de la profondeur de champ.....	82
choix de l'éclairage du référent.....	83
choix des images enregistrées .....	183
choix du cadrage.....	82
choix du format de prise de vue) .....	82
choix du point de vue .....	82
choix du point de vue (nié) .....	94
choix et décisions (d'un opérateur photographe, liste).....	50
Claass.....	9
Claudé.....	283
Claudé (citation) .....	145
cliché (sa fonction négative, Tisseron) .....	169
cliché-verre .....	49
clignement des yeux (problème du) .	316
clone.....	133
coauteur (fonction du référent, en photographie) .....	306
co-créateur de sa propre image (le référent).....	182
codes.....	167
codes (Damisch).....	60
cohabitation (de l'opérateur avec son médium).....	111
coïncidences fâcheuses.....	46,64
colle du monde (Tisseron) .....	85
complexité (Morin) .....	24
composition en photographie (la) ....	251

concepteur de la machine (de prise de vue).....	109
concepts instaurateurs (.....)	124
concepts opératoires (adaptée à la photographie) .....	284
concepts opératoires (rappel de la chaîne, en sculpture).....	284
concepts opératoires corrélatifs (chaîne de) .....	19
confiance (du référent) .....	311
confiance (une condition <i>sine qua non</i> ) .....	304
conformisme de notre vision .....	84
conformité (enveloppe de).....	226
confusion image photographique → référent) .....	108
connaissance intime de son médium..	1
connaissance sensible implicite (du médium photographique).....	111
connaissances techniques (du photographe).....	37
consignes (données aux référents) ..	245
consistance .....	263
consistance plastique (désir d'une)..	247
constructeur .....	33
contact (tirage par), description.....	76
contemplation (définition) .....	30,141
contemplation active.....	21,38,152
contemplation active (chez Giacometti) .....	32
contemplation active (description) ....	29
contemplation active (en photographie) .....	259
contemplation active (sa variante en photographie) .....	182
contemplation du dépoli (description)	70
contempler l'image de son propre visage.....	182
contiguïté .....	184
contingence (aucune, ni d'ordre conceptuel, ni financier) .....	227
contraste (notion de).....	78
convention vs phénomène .....	60
copie.....	132
copier.....	152
copier ou <i>construire</i> ? (en sculpture)	153
corrélation (entre technique et sensible) .....	264
coucher de soleil (en tant que stéréotype) .....	169
couleur (problématique, en photographie argentine) .....	250
couleur → noir et blanc.....	102
Cromwell.....	132
croûte occultante (de la bienfacture)..	27
cuirasse .....	298
culture plastique .....	22,38
Curtis (le respect du référent) .....	227
Dagognet .....	92
Daguerre.....	91
daguerréotypes .....	68
Damisch.....	39,60
danse du photographe .....	64,339
Daumier .....	97
Davidson.....	17,32,185,282
Davidson (biographie) .....	192
Davidson (citation) .....	194
Davidson (la gravité dans son œuvre) .....	236
Davidson (œuvrant dans une durée)	288
Davidson (son choix du format de prise de vue) .....	82
de Kerckhove .....	35
déclenchement (le réflexe du).....	297
déclenchement de l'obturateur (sa problématique) .....	185
décoratif (domaine du) .....	169
découvertes (d'enseignant de la photographie) .....	49
Delacroix .....	65
Delacroix (citation) .....	175
Delacroix (faiblesse du plasticien, citation) .....	11
Deleuze.....	5,31,72,73
Deleuze (agencement) .....	78
Deleuze (citation) .....	154,163

- Deleuze (la toile blanche du peintre) 291  
démonstration (promesse d'une).....57  
dénégation (de l'action de l'opérateur) 3  
dénigrement de l'action du  
  photographe.....89  
densification ..... 152  
densification (concept ordinairement  
  absent dans le registre de la  
  photographie .....343  
densification (mon idée de)..... 8  
densification (sa recherche dans le  
  projet, récapitulation) .....265  
densification (un désir de).....224  
densification de la gravité.....29,265  
densification de la gravité (son  
  processus).....307  
densification de la présence (par  
  l'amplification).....146  
densification virtuelle.....290  
densité (notion de technique  
  photographique) .....264  
densité à l'égard de ma peine (désir  
  d'une).....225  
densitométrie (définition succincte) ..264  
Depardon .....9,185  
Depardon (citation) ..... 127  
Depardon (sa distance de prise de vue)  
  .....252  
Depardon et Cartier-Bresson (Rouillé)  
  .....227  
dépoli (situé exactement entre les deux  
  polarités rationnelle et sensorielle)261  
dépouillement (du dispositif visuel)...265  
dépouillement (sa symétrie obligée) .246  
désintéressée (caractère de mon  
  attention) .....230  
désintéressée (image photographique)  
  .....114  
désintéressée (qualité de mon attention  
  à l'égard du référent).....338  
désintéressée (une attention).....304  
désintéressement .....338  
désintéressement (des deux  
  protagonistes).....231  
désintéressement (en art, Kant et  
  Stolnitz) .....304  
désintéressement (la notion de).....337  
désintéressement (vis-à-vis du référent)  
  .....230  
désir..... 133, 314  
désir (du référent) .....227  
désir de densification (après un deuil)  
  .....224  
désir de durée (la répétition) ..... 162  
désir de l'opérateur.....222  
désir de prendre une photo (Tisseron)  
  .....85  
désir de réalisme intégral ..... 132  
désirs de la réception (en portrait) ... 128  
dessin d'observation.....72  
deuil (en tant qu' .....222  
deux durées (indéfinies et superposées,  
  la gravité et la contemplation de son  
  enregistrement).....273  
développement .....75  
développement des films ..... 187,269  
dévoiler vs exhiber .....309  
diaphragme.....61  
distance (physique, en photographie)  
  .....252  
distanciation (opérée par la  
  transposition couleur → noir et blanc)  
  ..... 103  
doctorat (en EPA, sa problématique  
  propre, ses difficultés) ..... 10, 333  
doctorat en EPA (description d'une  
  gageure) .....202  
Doisneau .....42  
Dolron .....219  
don (de son image, par le  
  photographié) ..... 199  
don (double don de l'acte  
  photographique) .....96  
donner à voir (définition du portrait) .125  
double posture (descriptive et sensible)  
  ..... 116  
Dubois ..... 185,288  
Dubus .....121

- duplicata ..... 133  
 duplicata (idée de) ..... 128  
 duplicata (illusion restrictive) ..... 130  
 duplicata (son mythe en photographie)  
 ..... 109  
 Duras ..... 146  
 durée ..... 143,282  
 durée (du référent) ..... 288  
 durée (d'une séance de prises de vues)  
 ..... 327  
 durée (élément du portrait ajouté par  
 Davidson) ..... 200  
 durée (en tant qu'élément majeur, dans  
 mon projet) ..... 226  
 durées (les cinq durées du projet).... 283
- Eastman..... 91  
 échange des rôles ..... 329  
 échecs en photographie ..... 86  
 échelle (la notion d'échelle en  
 photographie) ..... 276  
 éclairage (du paysage) ..... 174  
 écrits théoriques en photographie (leur  
 rareté au début des années 1970) .39  
 écriture (problème de l'écriture abordé  
 par un plasticien) ..... 11  
 effet incantatoire ..... 136  
 effort perceptif (plus important pour la  
 plastique que pour le son) ..... 104  
 égalité d'importance (entre le référent et  
 l'opérateur) ..... 255  
 éloge du document ..... 107  
 email ..... 81  
 embrayeurs communs ..... 182  
 embrayeurs du portrait (en sculpture)  
 ..... 151  
 émerveillement (de Sudek devant la  
 photographie) ..... 116  
 émettre des signes (ne plus devoir) .228  
 émettre des signes (posture sociale  
 ordinaire) ..... 307  
 émotion (sa valeur dans  
 l'apprentissage) ..... 48
- empirisme (définition de Bouaniche) 333  
 empreinte ..... 69  
 empreinte (vs trace) ..... 87  
 empreinte et trace (leur saveur) ..... 183  
 énergies (différentes, à la prise de vue,  
 du référent et de l'opérateur)..... 315  
 enregistrement (en tant qu'œuvre)... 255  
 enseignement..... 1  
 entité indépendante (que constitue une  
 photographie) ..... 116  
 épaules nues (explication de  
 Waternaux) ..... 210  
 épuisement ..... 159  
 épuisement (en tant que facteur positif)  
 ..... 290  
 équilibre (entre le vouloir et les  
 sollicitations inattendues) ..... 334  
 équilibre (notion d'équilibre)..... 255  
 équilibre (notion primordiale en  
 photographie) ..... 242  
 équilibre (sa recherche) ..... 197  
 équilibre (sensation et recherche  
 d'équilibre dans le projet) ..... 242  
 équilibre sensible-technique ..... 41,51  
 esthétique (de la sensation plastique)  
 ..... 266  
 esthétique (mon)..... 79  
 esthétique de la pâte photographique  
 ..... 80  
 esthétique de la photographie (mon)  
 ..... 248  
 esthétique *propre à la photographie*.. 58  
 être (l') de la photographie ..... 107  
 Evans ..... 92,93,94  
 examen des contacts (critère expressif)  
 ..... 274  
 examen des contacts (critère sensoriel)  
 ..... 275  
 examen des images par juxtaposition  
 ..... 323  
 exhaustivité (aucune prétention à l')  
 ..... 23,118  
 exhiber vs dévoiler ..... 309  
 exposition (à la lumière)..... 75

- expression purement photographique  
 .....104  
 extraction et isolation (Deleuze) .....154  
  
 face à face avec l'Autre.....174  
 face à face avec la chambre optique (sa  
 violence) .....236  
 faiblesse ou handicap du plasticien  
 (indiquée par Delacroix).....11  
 familiarisation.....284  
 familiarisation (en tant que facteur de  
 densification) .....292  
 familiarisation, familiarité (Tisseron) ..292  
 familiarité (Gadamer) .....129  
 fatigue (du référent).....317  
 Fayoum.....125  
 figuration .....154  
 figuration (le passage à la) .....55  
 FileMaker.....13  
 film.....62  
 film (description) .....75  
 film (ses caractéristiques, dans la  
 perspective du projet) .....265  
 films (les montrer au référents) .....328  
 fixage (description).....75  
 flou et net .....78  
 fonction haptique de l'œil.....77  
 fonction informative (ses limites) .....95  
 fonction informative de l'image.....110  
 fonction informative de la photographie  
 (caution de la) .....107  
 fonction informative de la photographie  
 (son pouvoir occultant).....107  
 fonction intéressée (de la photographie)  
 .....110  
 force de la trace (en portrait  
 photographique) .....122  
 force et sensation (Deleuze) .....154  
 format de prise de vue .....83  
 Fossi .....165  
 Fox-Talbot.....2,40,64,66  
 Fox-Talbot (autonégateur de sa propre  
 action) .....42  
  
 Francastel .....118,146  
 Francastel (citation).....124  
 fraternité dans la durée .....198  
 fraternité dans la durée (Davidson) ..200  
 Fresson.....250  
 Fresson (procédé photographique  
 pigmentaire) .....250  
 Freud .....57  
 frontalité (rare en portrait) .....165  
 Funk (1990) .....32,297  
  
 Gadamer (citation) .....129  
 gain.....135  
 gain (du portrait sculpté) .....154  
 gain de puissance (par l'immobilité)  
 .....103,285  
 gains, en portrait (six grandes  
 catégories) .....140  
 gêne (comment la désamorcer).....303  
 Genet.....166  
 Genet (citation) .....164  
 Genet (densification) .....164  
 Genet (la gravité).....166  
 géométrie dans l'espace.....38  
 germes fondateurs .....21  
 geste de photographe (Tisseron) .....85  
 gestion de la trace (du référent).....306  
 gestion de la trace (polarité rationnelle  
 de ma relation avec la chambre  
 optique).....255  
 gestion de la trace *a posteriori* .....267  
 gestion des peurs.....299  
 Giacometti 17,22,128,132,133,155,282  
 Giacometti (citation) .....133,155,163  
 Giacometti (Giotto et Tintoret) .....165  
 Giacometti (la forme-tuyau du récit)...12  
 Giacometti (la contemplation active) ..32  
 Giacometti (les apports à mon projet)  
 .....162  
 Giacometti (mon rapport avec son  
 oeuvre) .....161  
 Giacometti (œuvrant dans une durée)  
 .....288

- Giacometti (sa quête de.....167  
 Giacometti (ses copies).....167  
 Giacometti (son œuvre, en tant  
 qu'influence à long terme) .....32  
 Giotto.....165  
 Goethe (en tant que modèle  
 pédagogique) .....44  
 goût (perte totale) .....104  
 grain (du dépoli et de la couche  
 sensible) .....86  
 grains d'argent (dans le film) .....78  
 grand format (photographier en).....195  
 Grauerholz (image).....112  
 gravité .....32  
 gravité (chez Davidson) .....196  
 gravité (chez Poinssot) .....205  
 gravité (citation Rey).....159  
 gravité (dans le paysage, par analogie)  
 .....172  
 gravité (dans le projet).....238  
 gravité (décelée en soi et chez  
 Giacometti par Genet).....166  
 gravité (définition succincte) .....19,29  
 gravité (description de ses cinq  
 occurrences) ..... 7  
 gravité (désir de contempler la gravité  
 contenue dans l'Autre) .....225  
 gravité (en tant qu'antipodes de  
 l'individualité) .....231  
 gravité (Genet) .....240  
 gravité (*les critères de choix*) .....280  
 gravité (mieux la montrer par l'image  
 que par les concepts ?).....225  
 gravité (proche de la .....243  
 gravité (rappel des définitions) .....239  
 gravité (sa découverte en sculpture) 157  
 gravité (sa découverte, ses  
 particularités) ..... 6  
 gravité (sa densification) .....290  
 gravité (son dévoilement doublement  
 impondérable)..... 7  
 gravité, par essence *immobile* .....260  
 Greenberg .....42,83  
 Greenberg (planéité de l'image).....102  
 Guibert.....9  
 Gunthert.....147  
 Gunthert (citation) .....133  
 Halary .....35  
 Haldas (le rôle de la volonté en art) ..296  
 Haptique (définition) .....64  
 haptique (le dépoli en tant que lieu  
 même de l'abolition du volume....344  
 haptique de l'œil.....172  
 haptique et optique (problème de  
 vocabulaire) .....74  
 haptique visuelle et image optique de la  
 photographie (relation passée sous  
 silence) .....343  
 haptique visuelle spécifique du  
 photographe (recherche encore  
 manquante) .....344  
 hasard.....290  
 hasard (une diminution de la notion de  
 hasard).....322,325  
 hauteur des yeux (paramètre fixe de  
 mon projet) .....248  
 Héran.....144  
 heuristique visuelle.....232  
 Hine (le respect du référent) .....227  
 Hodler .....144  
 honte (Tisseron) .....303  
 Horn .....220  
 Huynh .....218  
 idéalisation .....146  
 identification judiciaire (par le portrait  
 photographique) .....132  
 illustration .....154  
 image.....65,107  
 image (comme contenant) .....55  
 image (définition insuffisante).....54  
 image (faite de lumière, perçue par  
 incidence).....265  
 image (faite d'une substance physique,  
 perçue par réflexion) .....266

image (naturelle ou a-technique).....	59	immobilité physique .....	29
image (ses différentes puissances d'évocation, ou pouvoirs) .....	57	immobilité physique (ses multiples qualités dans le projet) .....	285
image (son unité <i>versus</i> le morcellement des référents .....	71	impondérable (la recherche de la gravité) .....	290
image (une de ses qualités majeures)	29	impudeur.....	309
image a-technique (Brunet) .....	91	informatif (domaine de l').....	169
image de calendrier .....	169	Ingres.....	176
image de son propre visage (sa réception) .....	300	injonctions sensibles .....	334
image numérique imprimée (pourquoi ?) .....	281	inscription.....	90
image numérique, description .....	75	installation dans la durée... 195,282,284	
image optique (définition) .....	60	installation dans la durée (à propos du paysage) .....	172
image optique native.....	96	installation dans la durée (chaîne de concepts opératoires corrélatifs) .....	29,159
image optique native (premiers contacts) .....	39	installation dans la durée (élément majeur, dans mon projet) .....	227
image optique native (sa «folie») .....	44	installation dans la durée (fondement de l'émergence de la gravité) .....	236
image optique native (sa contemplation) .....	4	installation dans la durée (Giacometti, son désir de durée) .....	163
image optique native (sa monstration, dans ma pédagogie) .....	43	installation dans la durée (permet l'apparition de la gravité) .....	7
image photographique.....	95	installation dans la durée (premier chaînon d'une série de concepts opératoires corrélatifs).....	19
image photographique (en tant que nouvel objet) .....	88	instantané (sur le plan technique, mais sans découpage du temps, chez Davidson) .....	288
image physiologique directe vs image mentale (difficile coexistence) .....	12	instantanéité.....	75,287
image réelle (définition).....	60	instantanéité (non constitutive de la photographie) .....	99
image virtuelle (définition) .....	60	Intégrité (définition).....	235
imitation (Gadamer) .....	129	interdisciplinarité.....	41
imiter (l'acte d'imiter).....	130	interprétation (réfèrent → image) .....	109
immobilité.....	284	interrogations (des référents).....	319
immobilité (comme silence du mouvement) .....	28	interrogations (mes) .....	21
immobilité (du référent, de la chambre optique, de l'opérateur).....	195	intimité de la phénoménologie de la photographie .....	106,253
immobilité (notion d'immobilité) .....	22	intimité du médium .....	111
immobilité (notion de posture) .....	127	introjection .....	144,284
immobilité (vérification du bien-fondé de cette notion) .....	286		
immobilité de l'image photographique .....	65		
immobilité intérieure.....	29,286		
immobilité intérieure (chez Poinssot)	205		

- introjection (des événements intérieurs déclenchés par les séances de prises de vues) .....307
- introjection (processus d') .....292
- intuition (selon Bergson, citation) .....337
- investigation de la forme plastique.....40
- invisibilité de l'énergie (électrique et lumineuse) .....33
- invisibilité de la lumière (paradoxe de base de la photographie) .....338
- ivresse des pionniers .....90
- ivresse visuelle (paradoxe 5) .....340
- joie (la) .....240
- Joly .....56
- jonction (entre ombre et fusain) .....184
- jonction opérée avec le référent (par la ressemblance) .....129
- Jones .....86
- juxtaposition (permise par les portraits) .....142
- juxtaposition (son pouvoir pour l'examen des images) .....277
- Kac .....35
- Karsh .....248
- Kertész.....194
- Kirstein .....94
- Klee .....22
- Klee (citation) .....128
- Kodak .....179
- Kodak (le) .....91
- Kodak (son slogan) .....110
- Kris .....136
- La réalité de l'image photographique ou le mythe du filet à papillons (Funk, 2001) .....108
- lâcher-prise (son acquisition) .....292
- Lambours (planches contact) .....271
- Laplanche et Pontalis.....31
- Lely .....132
- Lemagny .....105
- lentille convergente (définition) .....60
- Lévinas .....241
- liberté (d'un artiste, limitée par ou soumise à son sensible) .....255
- lien majeur (entre beaux-arts et photographie) .....22
- lieux communs (du portrait) .....133
- limites (des compétences du théoricien et du praticien) .....333
- limites (tant du théoricien que du praticien) .....10
- linéarité (d'un texte) .....23
- Londe .....136
- longue pose (explication de Waternaux) .....212
- Lord (citation) .....164,168
- Lord (en tant que modèle de Giacometti) .....291
- Lord (Giacometti ne cherche pas ....166
- Lord (la notion de «ressemblance») .167
- louange comparative (Gunthert) .....133
- lumière (son action, paradoxe 3) .....339
- lumière (son invisibilité) .....63
- lutte contre le cliché.....345
- machine .....28,30
- machine (comme oeuvre d'homme) ..36
- machine (comme trace) .....36
- machine (en tant que «compagne à voir») .....46
- machine (l'explicitier au sein d'un système sensible) .....34
- machine (outil précieux ou perturbateur ?).....176
- machine (penser son intrusion, en portrait) .....183
- machine à voir (la chambre optique) ..52
- machine complexe (son imperméabilité) .....33
- machine photographique (génératrice de sensation visuelle) .....88

- machine simple (projet d'étude) .....35  
 machines (conception et construction de) .....34  
 machines (nos rapports avec les machines simples, recherche à faire) .....345  
 magerie numérique contemporaine (participe intégralement à la problématique de l'image optique) .....344  
 main (génératrice de trace).....184  
 malaises (des référents) .....313  
 malaises (les) .....312  
 Maldiney.....73  
 Malraux .....142  
 Mao Tsé Tung .....135  
 marché de l'art .....27  
 Marey.....103,143  
 Marin (citation) .....135  
 masque mortuaire .....144  
 matières étudiées (dans ma formation) .....22  
 Merleau-Ponty (citation) .....110  
 Messerschmidt .....136  
 métabolisation (des connaissances) 333  
 métabolisation (des événements intérieurs déclenchés par les séances de prises de vues) .....307  
 métamorphose (opérée par la lentille convergente) .....70  
 métamorphose volume → plan .....102  
 méthode (description des bases de données constituant l'ossature de ma méthode) .....13  
 méthode (du chercheur, inspirée de celle du photographe) .....335  
 méthode (ma méthode, description) ..12  
 méthode (ma méthode, sa vérification) .....14  
 méthode (ma méthode, ses particularités) .....11  
 méthode (ma, description) .....335  
 méthode iconique (ma) .....334  
 métier .....80  
 métier (de la photographie) .....37  
 métier (la question du métier, en art) .26  
 Michaels.....9  
 mimesis.....145,152,170  
 miroir.....143  
 miroir (sa métaphore).....142  
 miroir (sa métaphore, pour caractériser la photographie).....189  
 mise à nu (chez Giacometti) .....166  
 mise à nu de l'être .....159  
 mixte (débusquer un mixte, définition et exemples).....45  
 mobilité (productrice d'une image immobile, paradoxe 1) .....339  
 mode et publicité (Penn) .....198  
 monstration de la gravité.....332  
 Moon (citation).....186  
 Mora .....94  
 Morin (une définition de la complexité) .....24  
 mort (la).....144  
 mots et idées du portrait .....121  
 mouvement (en photographie) .....103  
 mouvements de l'appareil (déterminent le cadrage) .....64  
 mouvements du photographe (déterminent le point de vue) .....64  
 Mulas .....9  
 multidisciplinarité .....41  
 multiplication (idée de) .....236  
 multiplication des vues (pourquoi ?) .....291,292  
 Muybridge .....103,143  
 mystère (de l'opération du portrait en photographie) .....198  
 Nadar.....175,203  
 Nancy (citation).....133  
 narration.....154  
 naturel (idée de naturel, en portrait) .133  
 neutralité (impossible) .....202  
 neutralité bienveillante.....31  
 Nicéphore le patriarche.....56

Nièpce .....	40	orbite stable (un nouveau projet propulsé sur) .....	223
noir et blanc (le procédé, vs la couleur) .....	58	orchestration (difficile) .....	11
non-événement (la restauration de cette idée en photographie) .....	17	organisation spatiale du projet .....	298
non-instantanéité.....	287	Ortel.....	96
notion d'équilibre (dans une problématique) .....	23	ouïe (perte totale).....	104
nudité humaine (Lévinas).....	243	outil et projet (relation indissociable) ....	2
objectif .....	61	panne (la panne, face cachée de la machine) .....	36
objectif (organe de la chambre optique, ses caractéristiques sensorielles) ..	84	paradoxe (de l'ivresse visuelle de l'opérateur constituant autant une pulsion motrice qu'une chausse- trappe) .....	4,261
objectifs à portrait.....	147	paradoxe 1 (la mobilité productrice d'une image immobile).....	339
objectivité (impossible) .....	202	paradoxe 2 (le travail en aveugle, en photographie argentique) .....	339
objet (une existence d'objet) .....	332	paradoxe 3 (la lumière agit par noircissement) .....	339
objet de contemplation (l'image comme).....	29	paradoxe 4 (la chambre optique, instrument privilégié pour montrer la gravité, peut en empêcher le surgissement) .....	339
objet de contemplation (l'image photographique) .....	285	paradoxe 5 (ivresse visuelle, force motrice autant que chausse-trappe) .....	340
objet défonctionnalisé par la photographie (Tisseron).....	85	paradoxe 6 (abandon du vouloir par le réfèrent).....	340
observation conduite à l'oeil nu	103,285	paradoxe 7 (abandon du vouloir par l'opérateur) .....	340
obturateur .....	61,74	paradoxe 8 (audace, indispensable élément de poïétique pour l'opérateur, mais inopportune à l'égard du réfèrent) .....	340
odorat (perte totale) .....	104	paradoxe 9 (artificialité, génératrice d'une plus forte et franche authenticité).....	341
œil de chair vs oeil de verre.....	257	paradoxe dans mon projet (attitude vis- à-vis du réfèrent en opposition à l'attitude vis-à-vis de l'œuvre en train) .....	305
œil de verre (de la machine) .....	293		
œil de verre de la machine (le face à face avec).....	188		
œil haptique .....	73		
œil humain <i>versus</i> machine optique ..	46		
œuvre (son statut).....	116		
œuvre vs information visuelle .....	255		
offre sensible (d'une photographie)..	114		
ontologie (de la photographie).....	2		
ontologie de la photographie.....	105		
<i>ontologique</i> (plutôt que psychologique, à propos de la gravité) .....	225		
opérateur .....	30		
opérateur (assisté par le concepteur de la machine) .....	109		
opérateur (ses multiples tâches, en prise de vue).....	187		

paradoxe dans mon projet (l'abandon du vouloir par le référent).....	286	pâte photographique (résumé des paramètres techniques) .....	84
paradoxe dans mon projet (l'abandon du vouloir par l'opérateur) .....	296	pâte photographique (une des conditions de sa réalisation) .....	266
paradoxe dans mon projet (l'artificialité du dispositif pour montrer une authenticité radicale celle de la gravité) .....	314	paysage (ma façon de travailler) .....	170
paradoxe de base (l'invisibilité de la lumière) .....	338	paysage photographique (sans .....	282
paradoxe de la photographie (appliquée à mon projet peut montrer la gravité, mais dans le même temps, peut empêcher son apparition) .....	256	paysage photographique (ses liens avec le portrait) .....	168
paradoxe de la photographie (invisibilité de la lumière) .....	65	pédagogie.....	1
paradoxe de la photographie (le travail en aveugle) .....	179	pédagogie (en tant que révélatrice des pouvoirs du photographe) .....	89
paradoxe premier (l'invisibilité de la lumière) .....	63	pédagogie (mes options pédagogiques) .....	47
paradoxes (récapitulation et description des neuf paradoxes mis en évidence dans la recherche) .....	338	pédagogie (mes principales options) .	44
Parménide.....	260	pédagogie de la photographie .....	23
Passeron.....	127, 151	pédagogie de la photographie (trois éléments).....	43
Passeron (citation) .....	148	pédagogue (comme intercesseur entre machine et utilisateur) .....	36
Pastori .....	162	peines et douleurs (leur surgissement) .....	317
pâte photographique .....	15,80,81,82,84,250	peinture (mes études de) .....	22
pâte photographique (de Sudek) .....	115	Peirce .....	12,56
pâte photographique (définition) .....	77	pépite.....	173
pâte photographique (en résonnance avec Tisseron) .....	86	perception de la photographie (en tant qu'elle-même).....	332
pâte photographique (en tant que poétique de la matière photographique) .....	78	perception du récepteur (qui annule l'image au profit du référent).....	110
pâte photographique (peut qualifier un tirage comme <i>œuvre plastique</i> et en plus, renforcer la <i>densification</i> de la gravité) .....	343	permanence .....	171
pâte photographique (première découverte) .....	80	permanence (comment la caractériser) .....	172
		permanence (idée de stabilité et solidité).....	143
		permanence (rejoindre une).....	171
		Perrault .....	122
		personne (œuvre en tant que personne) .....	111
		perspective normale .....	38
		perspective poïétique (qui est la mienne dans ce travail) .....	23
		perspectives (ouvertes par cette recherche) .....	342
		perte de la sensation d'espace .....	102

perte sur le plan documentaire (par l'immobilité) .....	103,285
pertes .....	134
pertes (réfèrent → image).....	99
pertes partielles .....	102
pertes totales .....	104
peur (de la machine) .....	50
peur (définitions) .....	50
peur (du réfèrent, concernant la demande contenue dans le projet) .....	301
peur (ne pas déclencher au bon moment).....	303
peur de la machine .....	49,182
peur du rendez-vous (peur de l'opérateur) .....	303
peur du technique .....	39
peurs (de l'opérateur).....	302
peurs (des référents) .....	299
peurs (leur abandon).....	295
phénomènes (démonstrations) .....	48
phénoménologie (de la photographie).....	42
phénoménologie de la photographie (son intimité) .....	58
photogramme.....	49
photographe (ma définition).....	96
photographe confidentiel (mon statut de) .....	231
photographe d'objet (son mandat descriptif).....	106
photographe troublé .....	107
photographie (comme moyen privilégié de monstration de la gravité ?) .....	7
photographie (en tant qu'outil documentaire) .....	44
photographie (en tant que moyen d'expression plastique) .....	44
photographie (son aspect «machinique»).....	33
photographie pure .....	106
photographies dites .....	188
photomaton .....	289,311
photothérapie .....	137
physionotrace.....	184
Picasso .....	155
pionniers de la photographie (les premiers négateurs de l'action du photographe).....	89
planche contact (définition) .....	270
planches contact (les vues masquées) .....	293
planéité de l'image.....	102
plein-air <i>versus</i> atelier .....	174
Pline l'Ancien.....	122,183
poète (le travail du) .....	154
poids (du matériel des pionniers).....	65
poids et encombrement du matériel (en tant que facteur négatif) .....	90
poïétique .....	23
poïétique de l'opérateur (Sarah Moon) .....	186
poïétique de l'opérateur (description de la structure du texte) .....	18
Poinssot.....	9,204
point de vue (recherche du, définition) .....	45
point de vue (sa recherche).....	65
point de vue, sa recherche.....	64
polarité rationnelle (de ma relation avec la chambre optique) .....	254
pôle sensoriel (de ma relation avec la chambre optique) .....	261
Pommier .....	120
Pommier (citations) ....	122,132,147,184
portrait .....	289
Portrait (malaise dans les définitions) .....	121
portrait en soi .....	118
posture .....	196
posture (de Davidson).....	194
posture (du réfèrent, de la chambre optique, de l'opérateur).....	195
posture frontale (pourquoi l'abandonner parfois ?) .....	291
posture frontale du réfèrent.....	251
posture méditative .....	284
postures.....	292

Pourquoi faire du portrait ?	
.....	6,126,152,343
Pourquoi photographier ?	
.....	3,80,105,338,343
pourquoi une image ?	80
pourquoi une image, plutôt que son	
réfèrent ?	53
pouvoirs de la photographie	48
pratique réflexive (dans le sens de la	
sensation)	111
précision du procédé photographique	
.....	90
précision et impondérable (un	
accouplement délicat)	173
premier projet de portrait à Montréal	
.....	244
présence (concentré de)	152
présence (qualité de, des deux	
protagonistes)	200
présence accentuée	136
présence physique (du réfèrent)	99
primauté du sensible (sur le technique)	
.....	27
problématique du doctorat en EPA	240
Projet de recherche (occurrence	
machine)	183
Prolégomènes	183
Prolégomènes (mention des)	150
Proust	142
proximité physique	127,293
psychanalyse (en tant que méthode	
d'investigation, hors thérapie)	32
psychique et artistique (les deux	
registres à densifier)	225
pulsion épistémologique	332
qualité de présence	327
qualités intrinsèques d'une image	
photographique (sans lien avec sa	
.....	110
querelle des icônes (Tisseron)	56
question générale (pourquoi une	
image ?)	2
question majeure	336
questionnement plastique (de	
l'opérateur, par le mouvement)	64
quête de visible (définition du portrait)	
.....	124
radio	33
Rainer	42
rapidité du procédé photographique	90
récepteur moyen (son indulgence)	110
récepteur respectueux (Davidson)	200
recherche (du point de vue)	65
recherche à faire (le sensible dans son	
rapport avec le technique)	345
recherche à faire (nos rapports avec les	
machines simples)	345
recherche académique (son utilité)	2
recherche de caractère	136
recherche de la planéité (dans une	
image)	172
recherche du point de vue	90
recherche du point de vue (abolie dans	
mon projet)	260
recherche du point de vue (en paysage)	
.....	174
recherches (existe-t-il d'autres	
recherches, semblables ou	
voisines ?)	8
récit de pratique (description et	
bénéfices)	308
récits de pratique (de mes référents)	227
Récits de pratique (les huit champs des	
.....	299
récits de pratique (leurs limites)	309
reconnaissance (Gadamer)	129
reconstruire (la sensation offerte par le	
dépoli)	86
réfèrent	30
réfèrent (génère son empreinte)	175
réfèrent (son importance, sa poïétique)	
.....	19
référents (de Davidson)	196
réflexion (définition)	189

- réflexion sur la photographie (son  
extrême jeunesse).....344
- réfraction (définition).....189
- regard (qualité du regard de l'immobilité  
intérieure) .....287
- regard (seul, avec bouche masquée)  
.....281
- regard (surveillance du) .....280
- regard d'un humain .....239
- regard haptique (définitions) .....72
- Régnard .....136
- relation horizontale.....298
- relation singulière (entre les  
protagonistes du projet) .....256
- relation singulière (notion d'échelle) .126
- Rembrandt .....171
- remémoration .....133
- rencontre dans la chambre optique  
(cette idée, du point de vue de la  
réception) .....341
- rencontre sur le dépoli (en tant que  
facteur apaisant) .....302
- rencontre sur le verre dépoli.....257
- rencontres (mes).....21
- rendez-vous (du référent et de  
l'opérateur, sur le dépoli)..... 5
- rendez-vous (sa difficulté).....315
- renforcement-consolidation de l'identité  
sociale.....137
- répétition .....172,284
- répétition (dans la recherche de la  
gravité) .....307
- répétition (des séances de prises de  
vues, en tant qu'accroissement de la  
densification) .....265
- répétition (gain de la répétition).....311
- répétition (notion de durée) .....127
- répétition (ses bénéfices).....317
- répétition (son utilité et ses  
conséquences) .....289
- Reproduction .....54
- reproduction *versus* production .....54
- respect double (de la personne et de  
son don) .....200
- respiration (dans la problématique du  
déclenchement) .....325
- ressemblance.....128
- ressemblance.....136,137,138
- ressemblance (comme .....130
- ressemblance (Deleuze) .....153
- ressemblance (inattendue, paradoxe 9)  
.....341
- ressemblance (l'éviter) .....129
- ressemblance élargie (quatre registres)  
.....131,135
- ressemblance littérale .....131
- ressemblance littérale plus complexe  
(6 occurrences).....132
- ressemblance renforcée (comme  
facteur de pouvoir).....136
- restitution (l'idée de, en photographie)  
.....134
- rêve photographique (l'obligation d'un  
support référentiel).....114
- Rey (citation).....121,122,123,141
- ricochet (l'idée de, explication) .....108
- Riegl .....5,72
- Riis (le respect du référent).....227
- Roche .....9,185
- Rodin .....155
- rôle de l'opérateur .....179
- rôle de l'opérateur .....89
- Rothko .....22,128
- Rouillé .....90,95,97,98,107,131
- Rouillé (citation) .....136
- Rouillé (danse du photographe).....45
- Rouillé (émission d'Agnès Varda) ....108
- Rouillé (ses classifications) .....105
- Ruff.....212
- Sagne (citation).....175
- Saint des Saints du photographe .....63
- Sander .....138
- saturation .....263
- saveur (de la trace) .....183
- scrutation (de Giacometti) .....165
- scrutation du dépoli.....259

sécurité .....	284	Smith .....	194
sécurité (offerte par la durée).....	290	solitude (de l'opérateur photographe)	
sécurité (son acquisition).....	293	.....	226
séduction (stratégies pédagogiques) .	51	soufflet .....	62
séduction désintéressée (l'idée de) ..	303	Souriau (l'œuvre en tant que personne)	
sémiologie (de l'image).....	55	.....	148
sensation (équivalence de) .....	79	Souriau (l'oeuvre en tant que personne)	
sensation (force de la) .....	79	.....	151
sensation de surface.....	83	sourire (inducteur d'une .....	278
sensation oculaire haptique.....	102	spécificité de chaque médium	
sensation visuelle (impossible à obtenir		(Greenberg) .....	42
en regardant directement le référent)		Spinoza.....	240
.....	84	star (définition, du point de vue d'un	
sensation visuelle (testée par le référent)		photographe).....	197
.....	329	star (statut éventuel de l'opérateur) .	231
sensible (définitions).....	24	Stelarc .....	35
sensible (le sensible dans son rapport		sténopé.....	60
avec le technique, recherche à faire)		stéréotype .....	169
.....	345	Stieglitz .....	96
sensible (le sensible, en tant		style .....	50,94,106
qu'instance perceptive .....	78	style (en photographie).....	41
sensible (le, définition) .....	25	style de l'opérateur .....	80
sensible et le technique (le) .....	21	subjectivité (de l'artiste théorisant) ...	131
sensorialité de l'opérateur (ses		substance de l'image photographique	
manifestations) .....	4	(Tisseron).....	85
sensorialité de l'opérateur		substance musicale sensible ( <i>versus</i>	
(développement des films).....	269	virtuosité creuse).....	27
sensorialité de l'opérateur (manque		Sudek .....	82
dans le discours sur la photographie)		Sudek (image et monologue imaginaire)	
.....	344	.....	115
sensorialité de l'opérateur (polarité		sujet (description de mon sujet).....	1
sensorielle de mon rapport à la		superpositions (impossibles en	
chambre optique) .....	255	photographie) .....	264
sentir (définition).....	24	surmoulage .....	152
série ou séquence <i>versus</i> superposition		suspension du jugement (lors de	
.....	179	l'expérimentation	
sidération (des pionniers de la		phénoménologique) .....	58
photographie .....	40	symétrie de vulnérabilité (désir de	
signes (cesser d'en émettre) .....	286	l'opérateur) .....	298
signes (cesser d'en émettre,		syntaxe (sa recherche) .....	65
comment ?) .....	302		
silence.....	226		
silence visuel .....	114		
Simondon .....	36		
		table (du point de vue du référent)...	326
		table (sa fonction dans mon projet) .	293

- table rase (qu'est-ce que faire table  
rase ? .....45
- Talbot.....90,91
- Talon-Hugon (le désintéressement en  
art, Kant et Stolnitz) .....304
- technique (acquisition) .....48
- technique (comme force négative).....51
- technique (le, définition) .....25
- technique (son pouvoir en peinture)...27
- temps faibles (leur recherche,  
Depardon) .....196
- tesson.....81
- texte (l'obstacle de sa linéarité  
constitutive) .....11
- théorie du défaut atténué (citée par  
Pommier).....147
- thérapeutique (aucun but) .....232
- Tintoret.....165
- tirage (critères expressif et sensoriel)  
.....274
- tirage (description de l'opération) ....275
- tirage (l'«épreuve du mur») .....277
- tirage des agrandissements .....187
- tirage des planches contacts .....187
- tirages.....276
- tirages de travail (le format .....273
- Tisseron ..... 5,9,53,54,98,125,144
- Tisseron (à propos de la notion de  
copie) .....133
- Tisseron (corruption de la trace pure)  
.....262
- Tisseron (la déférence du photographe)  
.....247
- Tisseron (la photo dite «ratée») .....188
- Tisseron (le cliché) .....169
- Tisseron (machine photographique .... 5
- Tisseron (notice informative) .....53
- Tisseron (regarder des pathologies).141
- Tisseron (trace ou empreinte ?) .....87
- Torok et Abraham.....216
- toucher (son déplacement du tactile pur  
à l'haptique visuelle) .....103
- toucher visuel .....5,77,172
- toucher visuel (en tant  
qu'accroissement de la sensation de  
densification) .....265
- trace (sa caractérisation en portrait  
photographique) .....184
- trace (sa gestion tripartite).....18
- trace (sa qualité majeure en  
photographie argentique) .....253
- trace (sa saveur, sensation peu ou pas  
mentionnée) .....343
- trace (son apothéose) .....70
- trace (une crainte de trace) .....233
- trace (vs empreinte) .....87
- trace générée par le photographié ..179
- trace manuelle (ma pratique de la)...260
- trace physique manuelle (du peintre)  
.....179
- traces chez l'enfant (les premières)...55
- traduction (fonction traductrice de  
l'artiste) .....54
- traduction *versus* captation.....103
- transfiguration de la quotidienneté du  
monde (Tisseron) .....85
- transformation .....134
- transformation (de nature qualitative)  
.....146
- translation (de l'image) .....78
- transposition .....78,134
- transposition (réfèrent → image).....109
- transposition volume-plan .....71
- transpositions (en photographie, liste)  
.....276
- transpositions (les principales  
transpositions visuelles en  
photographie) .....48
- travail en aveugle, en photographie  
argentique, paradoxe 2) .....339
- travailler de concert .....182,190,231
- travailler de concert (par l'accord des  
respirations).....325
- tripartition  
réfèrent-machine-opérateur .....177
- triple présence.....145,152

- triple présence (sa vérification par contemplation de l'œuvre).....342
- trois niveaux de présence (d'une sculpture) ..... 153,155
- unification (des yeux et de la bouche, dans une vue majeure).....278
- unité.....86
- unité fondamentale du monde (Tisseron).....85
- Ur-image.....70
- utile, inutile (Bergson).....337
- utiliser ou faire ? .....2,105,338
- Utiliser ou faire de la photographie ? .16
- Valéry (apparition d'une image argentine) .....274
- valeur artistique (sa dénégation .....107
- valorisation (du référent, par la contemplation de l'opérateur).....230
- Varda (*Une minute pour une image*) 108
- verre dépoli .....62
- verre dépoli (définition) .....63
- verre dépoli (premier contact avec le) 39
- verre dépoli (sa scrutation) .....70
- Versailles (photographie des jardins) .39
- vide de la machine.....257
- vidéo (tournage).....51
- Vigneau.....42
- virtuosité .....290
- virtuosité creuse .....27
- visage de l'Autre (une énigme à déchiffrer) .....125
- visage-photographie (leur rencontre en tant que «composé intense»).....221
- visée réflexe, définition .....66
- visée .....97
- vision binoculaire → vision monoculaire .....102
- vision du procédé (par leurs opérateurs) .....111
- visualisation.....51
- Visualisation (Ansel Adams).....47
- visualisation (apprentissage, définition) .....47
- voyeur *versus* regardeur .....96
- vue majeure (définition) .....276,332
- vue majeure (deux critères principaux) .....273
- vue majeure (examen par comparaison) .....278
- vues majeures (définition succincte) ...8
- vulnérabilité .....286
- Waternaux.....9,208
- Weiss.....29
- Weston .....9
- Wolf .....263
- Woolf .....17
- Worringer .....73
- Yanaihara.....163
- yeux (du référent).....297
- Zuffi (citation).....153

À l'intention du vérificateur(trice)

P.-S.

La version de Word (Office 2004 pour OS X, achetée et non piratée) que j'utilise sur mon Mac est affectée de plusieurs bogues, dont un majeur, qui crée des sauts de page inopinés, mais de manière complètement aléatoire. C'est-à-dire que certaines pages sont correctes alors qu'à d'autres, il manque plusieurs lignes, d'un nombre variable. Les personnes consultées à ce propos (graphistes, secrétaires formées sur Word) n'ont pu à ce jour me donner de solution qui me permette de surmonter cette déféctuosité. Je vous prie donc de bien vouloir excuser ce problème de forme.