

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

VOIR DES CHOSES:
OSCILLATIONS ENTRE LE CONCRET ET LE MENTAL
DANS UNE PRATIQUE DE LA PHOTOGRAPHIE

MÉMOIRE-CRÉATION
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR
KARINE COSSETTE BARBEAU

AVRIL 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire 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.07-2011). 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

Grand merci à David Tomas pour les questions, la réflexion et la conspiration ; au Fonds de recherche du Québec et à l'École des arts visuels et médiatiques pour le soutien ; à ma cohorte pour les discussions et le bon temps ; et mille mercis à Félix, Diane et Marie-Ève, à leurs yeux et surtout leurs oreilles qui font en sorte qu'il y a ici ce qui ne pourrait peut-être pas.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	iv
RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
SCHÉMATISATION	5
1.1 Index.....	5
1.2 Schéma.....	8
1.3 Zones.....	11
1.4 Images.....	16
1.5 Corpus	19
CHAPITRE II	
VISUALISATION	22
2.1 Figures.....	22
2.2 Impressions	25
2.3 Situations.....	27
2.4 Réflexions.....	29
2.5 Restes	31
2.6 Passages.....	34
2.7 Fragments.....	37
2.8 Machinations.....	44
CONCLUSION.....	47
ANNEXE A	
VOIR DES CHOSES	48
BIBLIOGRAPHIE	220

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1.1	Index.....	4
1.2	Schéma.....	7
1.3	Géométrie du schéma	10
1.4	Zones et trajet du schéma	15
1.5	Schéma des pôles, corpus et manières	18
1.6	Schéma des corpus superposés.....	21

RÉSUMÉ

Ce projet de recherche création s'inspire du sens figuré et littéral de l'expression *Voir des choses*. Il se développe dans une pratique binaire de la photographie, travaillant à la fois à l'extérieur et en studio, pour prendre ou construire des images qui révèlent des objets. Cette double facette s'exprime dans l'oscillation entre le concret et le mental ainsi qu'entre différents pôles de réflexions. Ce mémoire est divisé en deux parties : la première concerne l'élaboration d'un mode de pensée dans la schématisation graphique et la deuxième propose une manière de voir dans l'évocation par l'image. L'annexe qui l'accompagne est la version visuelle de ce mémoire en 65 schémas et 96 images.

Mots-clés :

photographie, vision, extérieur, intérieur, objets, images, matière, intangible.

INTRODUCTION

Voir des choses est une expression du langage courant qui signifie : au figuré, avoir des visions, voir des choses qui ne sont pas réelles ; et, au sens littéral, percevoir des objets, voir des choses concrètes. Ce double sens de l'expression est l'assise de ma pratique qui se développe autour d'une approche binaire de la photographie, travaillant à la fois à l'extérieur et en studio.

La création d'images selon deux manières souvent opposées, le documentaire et la mise en scène, est le résultat d'une évolution de mon travail, qui fut centré, durant plusieurs années, sur la documentation d'objets abandonnés à l'extérieur. Ayant longtemps été dépendante de ce qui est, le passage de la réalité trouvée à celle qui est construite s'est graduellement mis en place. J'ai voulu explorer un nouveau territoire, celui de l'espace intérieur, afin de recréer des images mentales dont la source ne se trouve plus dans le monde, mais dans ce dépotoir qu'est notre mémoire visuelle.

L'exploration de cette double dimension s'exprime dans ma pratique par un va-et-vient entre différentes polarités : le concret et le mental, les objets et les images, le matériel et l'intangible, l'extérieur et l'intérieur, le réel et l'artifice, l'engagement et l'évasion, le visible et l'occulte, l'informe et l'esthétique. Par la photographie, je cherche à montrer comment ces pôles peuvent cohabiter en vue de créer des oscillations qui, tout en mettant en évidence les oppositions, tentent de les surpasser dans des relations d'influence mutuelle.

Voir des choses est une manière de voir, de penser et de faire. C'est un cadre global qui définit tout les aspects de mon travail, le résultat de plusieurs années d'investigation dont le but était de comprendre la façon dont je vois les choses.

C'est un tout dont les parties sont à la fois séparées et connectées. Il s'échauffe sur une structure modulaire dont l'arrangement peut varier. Chacune de ses composantes, quelle que soit sa nature, est autonome. Ce sont des dimensions singulières, esthétiquement et thématiquement cohérentes. Elles peuvent exister en soi, séparément, ne nécessitant pas les autres pour les supporter; elles entrent aussi en relation, formant des connexions. L'ensemble de ces composantes forme une base flexible sur laquelle une infinité de variations peuvent se superposer.

Dans son état actuel, *Voir des choses* existe textuellement, dans le mémoire, et visuellement, dans son annexe. Aucun ordre de consultation n'est prescrit, ces deux manifestations peuvent être absorbées l'une avant l'autre ou simultanément, par aller-retour. Elles sont également doubles: le texte est séparé en deux sections alors que l'annexe intercale mots et images.

La première partie du texte, *Schématisation*, concerne l'élaboration d'un mode de pensée dans la schématisation graphique. C'est un manuel d'utilisation qui tâche d'expliquer le fonctionnement structurel de *Voir des choses* par la mécanique de son schéma. Alors que cette première partie reste en surface pour s'attarder à la méthode, la deuxième, *Visualisation*, expose ce qui se cache derrière l'opacité des mots du schéma. C'est un recueil de huit

essais, qui parlent de *Voir des choses* au travers de ses images, en révélant ce dont elles s'inspirent et ce qu'elles cherchent à évoquer.

L'annexe montre *Voir des choses* de façon fragmentée : par son schéma, agrandi et morcelé ; ainsi que par ses images, dans leur totalité. Par l'effacement du textuel, un mode de communication ouvert est proposé dans la représentation mentale et photographique. Même sans instructions ou description, l'annexe permet de voir des choses, dans le décodage, la connexion et l'évocation.

Abstraction 9, 12, 23, 27, 30, 32, 102, 115-122, 128-137, 146-163	13, 20, 38, 41, 77, 144, 203	163	104, 116-122	Matière 1, 13, 19, 22, 24, 25, 26, 28, 29, 31, 33, 138	Pneus 13, 183, 201	39, 44, 45, 46, 207
Affiches 12, 60, 191	Chandelles 14, 186, 190, 198	Eau 12, 103, 200	Glace 12, 104	Porte 11, 16, 18, 31, 47, 54	Pomme 12, 63	Téléphone 14, 71, 186
Aimants 14, 184	Chaos 5, 12, 28, 100	Effets 14, 16, 24, 27, 28, 45, 207	Graffiti 12, 59, 192	Mécanique 3, 13, 14, 46, 183, 195	Poubelle 11, 55	Télévision 14, 208
Allumettes 14, 186	Chapeau 12, 86	Électrostatique 14, 208	Grotte 13, 167	Métal 13, 141, 152, 155	Psychique 13, 22, 32, 125	Terre 13, 32, 47, 143, 148, 160
Amas 13, 27, 32, 107-114	Charcuteries 12, 85	Emballages 13, 28, 114-122, 127	Hache 13, 184	Minéraux 13, 141	Publicité 11, 58	Tête 11, 12, 25, 38, 40, 47, 87
145, 154, 155, 158, 162	Chat 12, 39, 62	Engagement 1, 13, 31, 47	Hallucination 13, 30, 125	Miroir 8, 13, 17, 29, 30, 135, 141	Racines 13, 144	Thématique 2, 8, 9, 11, 19, 20, 52
Ampoule 14, 75, 208	Château 13, 34, 168	Éphémère 13, 34, 140	Hibou 12, 62	Mise en scène 1, 12, 19, 23, 27, 28, 84	Réal 1, 13, 23, 24, 30, 31, 38, 41, 42, 46, 47, 163	Toile de plastique 13, 117, 122, 127, 158
Amulette 12, 61	Cheval 12, 62	Épingle 14, 27, 111, 113, 185	Horloge 12, 60, 78	Montagnes 13, 167	Réflexions 8, 12, 17, 28, 29, 30, 100, 128-137	Toilette 14, 185
Appareil 14, 16, 28, 30, 32, 39, 40, 42, 45, 207	Ciel 12, 25, 26, 34, 47, 103, 130, 137, 170-179	Éprouvettes 13, 126	Hypnagogie 23, 125	Mylar 13, 141	Régénération 13, 33, 140	Toutou 12, 61
Aquarium 13, 126	Cigarettes 12, 85	Érosion 13, 33, 140	Illusion 12, 23, 28, 29, 44, 46, 100	Nature 13, 30, 34, 40, 163	Réservoir 13, 169, 172	Traces 12, 25, 26, 28, 29, 33, 59, 105-122, 128-137, 146-163, 201
Araignée 12, 24, 62	Cimetière 13, 35, 168, 175	Escalier 13, 168	Images 1, 3, 8, 11, 16-20, 19, 20, 23-25, 30, 37-43, 46, 47, 56	Négatif 5, 14, 29, 45, 78-81, 179, 205, 215, 218	Résidu 13, 128-137, 145, 146-163	Transformation 13, 17, 23, 27, 29, 30, 35, 140
Archives 5, 11, 58	Ciseaux 13, 79, 184	Esthétique 1, 2, 11, 16, 20, 34, 35, 42, 52	Immersion 11, 47, 52	Néon 14, 208	Résine 13, 141	Transparence 12, 27, 40, 102, 103-122, 128-137
Argile 13, 28, 96, 115-122, 143	Clés 12, 63, 80	Étrange 12, 23, 32, 35, 36, 39, 100	Informe 1, 5, 13, 28, 32, 140	Noëud 12, 63	Rideaux 13, 127, 131	Tropes 11, 22, 58
Artifice 1, 12, 46, 47, 84	Clôture 11, 54, 70, 149	Évasion 1, 12, 28, 47, 84	Inscriptions 12, 59	Noiret blanc 14, 24, 64-81, 170-179, 209	Rive 13, 167	Trottoir 13, 29, 135, 136, 146-163, 150, 169
Atmosphère 12, 27, 32, 35, 100	Cocktail 12, 76, 85	Évocation 3, 11, 23, 35, 52	Intangible 1, 8, 12, 19, 26, 28, 98	Note 12, 59	Roche 13, 143, 202	Trou 11, 32, 35, 54, 70, 97, 149, 152, 157, 177
Autocollants 12, 60, 131	Coffre 11, 55	Exposition 14, 19, 22, 30, 31, 45, 207	Intérieur 1, 8, 12, 19, 22, 27, 29, 47, 82	Objets 1, 8, 13, 19, 23-24, 27, 32, 37-43, 44, 47, 180	Rond de poêle 14, 186	Tunnel 13, 169
Autonomie 2, 11, 28, 47, 52	Collection 5, 13, 182	Extérieur 1, 8, 13, 19, 27, 29, 31, 34, 42, 47, 164	Investigation 2, 13, 19, 26, 32, 182	Ombre 12, 30, 101, 128-137	Rose 12, 63, 78	Usine 13, 169
Autoroute 13, 169	Coloration 14, 24, 45, 64-81, 105-122, 170-179, 209, 210-219	Fantasmagorie 12, 23, 84	Jardin 13, 168	Onirisme 11, 24, 58	Rouille 13, 145	Ustensiles 14, 184
Bague 12, 63	Composition 14, 44, 209, 210-219, 170-179	Fantôme 12, 32, 61, 68, 219	Jeu de cartes 12, 60	Os 12, 27, 63, 81, 107, 109	Rue 13, 29, 30, 32, 103-122, 146-163, 169	Utopie 12, 28, 33, 42, 84
Ballons 14, 185	Confusion 6, 11, 28, 53	Fenêtre 11, 29, 54, 128-137	Kitsch 13, 22, 182	Opposition 1, 8, 11, 26, 27, 53	Ruine 13, 34-35, 168, 179	Vapoureux 12, 102
Béton 13, 142, 150	Connexion 2, 3, 11, 17, 53	Ferraille 13, 155, 183	Lac 13, 167, 173	Optique 14, 27, 30, 207	Ruisseau 13, 167	Vaseline 12, 104, 108, 110
Bijoux 12, 86	Conscience 13, 23, 38, 46, 125	Festivité 12, 85	Lampe 14, 208	Oscillation 1, 11, 20, 47, 53	Sable 13, 90, 143, 148, 153, 160, 201	Ventilateur 14, 186
Billes 13, 126, 204	Consommation 13, 22, 29, 33, 182	Fétichisme 13, 23, 182	Liquides 12, 28, 104, 114-122	Outils 13, 14, 183	Sac 11, 55, 148, 154	Vernis 13, 141
Blocs de verre 13, 127	Coquillage 12, 62, 193	Feu 12, 35, 103, 174, 190, 196, 198	Livre 6, 12, 35, 37, 60	Panier 11, 55	Saleté 13, 128-137, 145, 128-137, 146-163	Verres 13, 76, 126
Bois 13, 142, 154	Couleur 12, 23, 25, 27, 45, 64-81, 101, 103-122, 170-179	Feuilles 13, 144	Loupe 13, 126	Parapluie 14, 185, 199	Soleil 12, 39, 103, 178	Vide 12, 35, 64-81, 101, 170-179
Boîte 6, 11, 39, 47, 55, 151, 162	Déchets 13, 33, 145, 146-163	Fils électriques 14, 152, 186	Lucidité 13, 29, 38, 43, 125	Peinture 13, 40, 142, 154, 155	Soulier 12, 86, 90	Ville 13, 29, 31, 32, 34, 163
Bonbons 12, 85	Destruction 13, 32, 140	Flashlight 14, 208	Lumière 12, 26, 27, 28, 30, 34, 45, 64-81, 101, 103-122, 128-137	Perception 1, 13, 30, 31, 35, 36, 41, 44, 125	Souris 12, 62	Vision 1, 8, 13, 19, 23, 29, 30, 31, 33, 38, 42, 46, 47, 123
Bouche 12, 87, 97	Dimension 1, 2, 11, 20, 23, 28, 31, 38, 43, 47, 52	Flashlight 14, 208	Lune 12, 34-35, 66, 103, 173	Phénomènes 12, 23, 30, 100	Squelette 12, 61	Voitures 13, 129-133
Boue 13, 25, 26, 94, 143	Distorsion 12, 24, 28, 102, 103-122, 128-137	Fleurs 13, 144, 189, 194	Lunettes 13, 73, 126	Photographie 1, 8, 14, 23, 24, 29, 32, 33, 35, 37, 41, 42, 205	Statue 12, 61	Vue 11, 54, 176
Bouteille 11, 55, 157, 160	Documentaire 1, 13, 24, 33, 163	Flou 12, 24, 28, 102, 103-122	Magie 12, 29, 46, 100	Photos 12, 32, 37, 38, 40, 41, 44, 60, 210-219	Stores 11, 54, 67	X 12, 59, 70, 78, 79, 149, 174, 176, 194, 195, 199, 219
Branches 13, 70, 144, 174, 176	Doigt 12, 42, 87, 93	Fluorescence 12, 102, 114-122	Main 12, 27, 72, 87, 92, 95	Phénomenes 12, 23, 30, 100	Studio 1, 12, 16, 19, 24, 27, 28, 39, 84	Yeux 12, 13, 30, 33, 39, 40, 47, 87, 191
Bric-à-brac 13, 182	Dystopie 13, 33,	Fontaine 13, 168	Mannequin 12, 61	Phénomènes 12, 23, 30, 100	Superposition 2, 9, 14, 20, 30, 39, 44, 45, 81, 128-137, 209, 210-219	
Brillance 12, 101		Forêt 13, 35, 167, 176	Maquillage 12, 29, 86	Phénomènes 12, 23, 30, 100	Symbiose 8, 11, 53	
Brique 13, 134, 142, 154		Fragments 3, 6, 11, 19, 22, 40, 47, 53	Marbre 13, 143	Phénomènes 12, 23, 30, 100	Symboles 2, 11, 22, 23, 24, 31, 39, 40, 58	
Buée 12, 104		Fruits 5, 144, 197	Marque 12, 22, 25, 59, 105-122	Phénomènes 12, 23, 30, 100	Tasse de café 14, 185	
Bulles 12, 104		Fumée 12, 35, 103, 174	Masque 12, 86	Phénomènes 12, 23, 30, 100	Technique 14, 16, 29, 30, 38,	
Cannette 14, 184		Gants 12, 86	Gélatine 12, 28,	Pilules 12, 85		
Cendres 13, 145				Pistolet 13, 184		
Chaines 13, 69, 183				Plastique 13, 28, 142, 146-163		
Chaise 14, 163, 185				Plâtre 13, 92, 142		
Chambre noire 14, 45, 204						
Champignons						

CHAPITRE I

SCHÉMATISATION

1.1 Index

L'index (figure 1.1) est une liste de sujets, concepts, thèmes, objets et images, passés, présents ou futurs, et pertinents à *Voir des choses*. C'est une masse de mots chaotique et informe issue du processus d'idéation. Tout ce qui fait sens, qui se dégage et qui surgit, s'y inscrit. Le nombre d'éléments dans l'index n'est jamais fixe. Certains termes n'existent qu'en périphérie et ne sont pas encore inclus, leur raison d'être n'étant pas tout à fait définie. Certains ont été retirés, n'étant plus pertinents. Plusieurs, évidemment, s'y ajouteront. L'index dans sa version actuelle agit ici à titre éponyme: il répertorie, par ordre alphabétique, les occurrences de ses items dans le texte et les images de ce document.

La nomenclature de l'index est en constante évolution, différents éléments ayant changé de nom à maintes reprises, reflétant le lien difficile entre une chose et son mot. Plusieurs éléments fusionnent avec d'autres, se regroupant sous un genre général (fruits, phénomènes, outils); certains se sont fractionnés en termes plus spécifiques (effets: coloration, superposition, composition, noir et blanc, négatif, distorsion, flou), alors que quelques-uns se sont cachés derrière d'autres (lentille dans loupe, étang dans lac).

L'index reste en surface, sous ses éléments se trouvent une multitude d'informations servant à définir *Voir des choses*. Ce matériel, s'accumulant en masse, est collectionné quotidiennement et archivé physiquement, virtuellement et mentalement. Sa nature est variée et comprend des centaines d'items de différents types : textes, images, documents, notes, citations, pages web, livres, films, œuvres, objets, lieux, matières, phénomènes, symboles et souvenirs.

Chaque item qui compose l'index, par la dissimulation de ses sources, peut être considéré comme une boîte fermée dont le contenu est caché, et les images qui en résultent, comme des couvertures de livres que l'on ne peut pas ouvrir. Leur signification est ouverte, laissant place à une interprétation confuse et fragmentée plutôt qu'unique et imposée.

Voitures	Pistolet	Ampoule	Appareil	Inscriptions	Affiches	Statue
Pneus	Hache	Néon	Optique	Marques	Photos	Amulette
Ferraille	Ciseaux	Électrostatique	Technique	Traces	Autocollants	Mannequin
Chaines	Aimants	Lampe	Exposition	X	Jeu de cartes	Fantôme
Outils	Ustensiles	Flashlight	Chambre noire	Graffiti	Livre	Squelette
Mécanique	Cannette	Télévision	Effets	Note	Horloge	Toutou
Tunnel	Investigation	Téléphone		Filtres	Symboles	Chat
Autoroute	Collection	Ventilateur		Coloration	Onirisme	Hibou
Usine	Bric-à-brac	Fils électriques	PHOTOGRAPHIE	Superposition	Tropes	Souris
Réservoir	Kitsch	Rond de poêle		Composition	Publicité	Araignée
Rue	Fétichisme	Allumettes		Noir et blanc	Graphisme	Cheval
Trottoir	Consommation	Chandelles		Négatif	Archives	Coquillage
Jardin	Tasse de café		Dimension		Rose	Cocktail
Fontaine	Chaise		Autonomie		Pomme	Festin
Cimetière	Parapluie	OBJETS	Thématique	IMAGES	Clés	Bonbons
Ruine	Épingle		Immersion		Nœud	Charcuteries
Château	Ballons		Esthétique		Bague	Cigarettes
Escalier	Toilette		Évocation		Os	Pilules
Réel		Porte		Sac		Artifice
Nature		Voute	VOIR	Bouteille		Fantasmagorie
Documentaire	EXTÉRIEUR	Clôture	DES	Poubelle	INTÉRIEUR	Mise en scène
Ville		Fenêtre	CHOSSES	Panier		Studio
Dystopie		Stores		Boîte		Utopie
Engagement		Trou		Coffre		Évasion
Grotte	Cendres		Connexion		Ciel	Masque
Rive	Rouille		Oscillation		Soleil	Maquillage
Lac	Saleté	MATIÈRE	Fragmentation	INTANGIBLE	Lune	Chapeau
Ruisseau	Déchets		Symbiose		Feu	Bijoux
Montagnes	Résidus		Opposition		Fumée	Gants
Forêt	Amas		Confusion		Eau	Soulier
Racines	Informe	Vitres		Liquides	Illusion	Pied
Champignons	Transformation	Blocs de verre		Glace	Étrange	Main
Fleurs	Érosion	Vitreaux	VISION	Bulles	Magie	Doigt
Fruits	Éphémère	Rideaux		Gélatine	Phénomènes	Bouche
Feuilles	Destruction	Toile plastique		Vaseline	Atmosphère	Yeux
Branches	Régénération	Emballages		Buée	Chaos	Tête
Terre	Plastique	Minéraux	Perception	Lunettes	Transparence	Vide
Boue	Plâtre	Métal	Conscience	Loupe	Fluorescence	Ombre
Sable	Béton	Mylar	Lucidité	Billes	Abstraction	Lumière
Argile	Brique	Miroir	Psychique	Aquarium	Distorsion	Couleur
Roche	Peinture	Vernis	Hypnagogie	Éprouvettes	Vaporeux	Brillance
Marbre	Bois	Résine	Hallucination	Verres	Flou	Réflexions

Figure 1.2 Schéma

1.2 Schéma

Le schéma (figure 1.2) est la représentation graphique de l'index. Il comprend 248 éléments: 180 sujets et attributs, 80 termes et concepts et 8 catégories. Le tout forme une vue d'ensemble, une vision globale des choses.

La genèse du schéma se trouve dans la recherche de motifs au milieu de la masse d'idées, en apparence incohérente, de l'index. Son organisation thématique, qui regroupe différents items par catégories, s'est d'abord construite afin d'identifier des pôles de réflexion et d'approfondir leurs relations. La première version du schéma était sous forme de tableau linéaire, mais sa logique faisait défaut, quel que soit l'ordre dans lequel ses catégories étaient placées. Le schéma s'est donc éventuellement spatialisé, multipliant ainsi les possibilités d'interactions et permettant d'unifier et d'individualiser ses éléments.

Les huit pôles identifiés (vision — photographie, intérieur — extérieur, images — objets, intangible — matière) entrent en relation d'opposition, de symbiose et de complémentarité. La structure géométrique du schéma (figure 1.3) s'est imposée naturellement tel un miroir de ces rapports: elle suit quatre lignes symétriques dont les jonctions forment un rectangle et un losange superposés.

Suivant les quatre axes centraux du schéma, les éléments sont répartis selon une logique allant du concret (haut) à l'abstrait (bas), de l'objectif (gauche) au subjectif (droit). Les éléments sont réunis par types, en blocs individuels et disposés en orbite de leur pôle d'attache, formant ainsi des zones thématiques. Chaque bloc n'affiche que six items, mais il peut en contenir un nombre infini. Les blocs sont des modèles réduits du schéma, leur grille est la même, et leurs proportions suivent le même ratio. Un bloc peut donc se substituer au schéma en étant agrandi aux mêmes dimensions (à voir dans l'annexe).

La structure du schéma est à la fois rigide et flexible. Elle permet des lectures variées tout en conservant sa logique interne. C'est une matrice malléable qui peut générer de multiples variations, par la superposition de différents niveaux, par sa décomposition et par l'isolation de ses éléments.

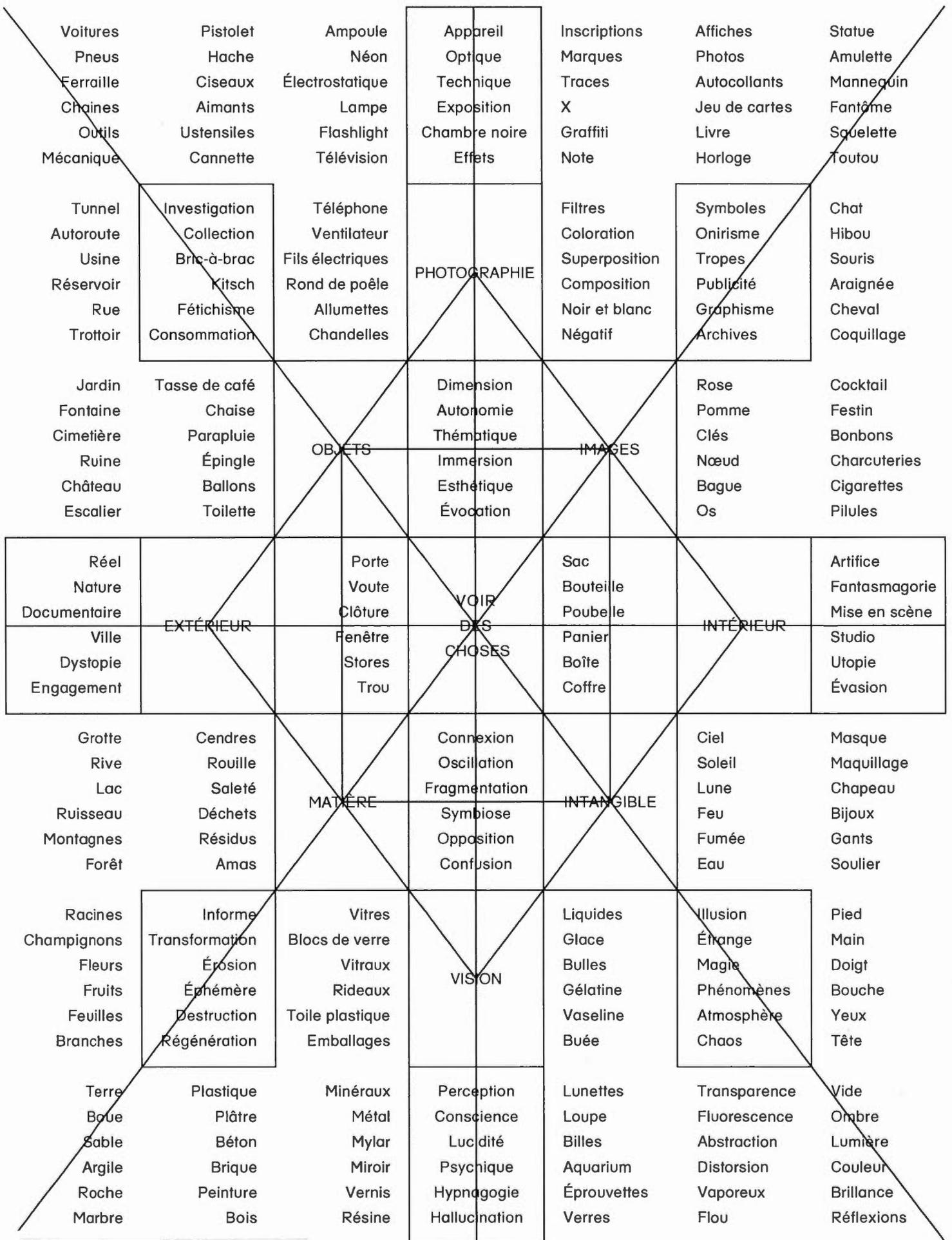


Figure 1.3 Géométrie du schéma

1.3 Zones

Les zones (figure 1.4) sont des regroupements thématiques composés d'un pôle principal, d'un bloc de termes et de blocs de sujets. La lecture du schéma est multiple, elle peut se faire librement dans tous les sens par associations entre ses mots, en suivant les sujets par rangées et par colonnes, ou en faisant le trajet entre les zones de bloc en bloc. Ce trajet est ici retranscrit dans la description séquentielle des zones. Comme mentionné au préalable, les mots du schéma dissimulent leur contenu ; ils garderont donc ici leur superficialité, bien que certaines précisions soient de rigueur.

Le centre du schéma révèle tout ce qu'il faut pour voir des choses : des contenants, des ouvertures et ce qui se passe entre les deux. Le groupe du haut (dimension, autonomie, thématique, immersion, esthétique, évocation) concerne la création de dimensions et leurs possibilités. Celui du bas (connexion, oscillation, fragmentation, symbiose, opposition, confusion) s'applique aux relations interdimensionnelles. À droite se trouvent des objets pouvant contenir (sac, bouteille, poubelle, panier, boîte, coffre), et à gauche des portails pour s'échapper (porte, voute, clôture, fenêtre, stores, trou).

En haut à droite figurent les Images, qui sont ici envisagées dans leur sens général, comme représentation pouvant se retrouver dans le monde ou dans notre tête. Les termes qui y sont rattachés (symboles, onirisme, tropes, publicité, graphisme, archives) se rapportent à la création d'images par différents moyens et non seulement photographiques. Ses sujets regroupent

des éléments issus du monde visuel : des signes (inscriptions, marques, traces, x, graffiti, note), des articles représentatifs (affiches, photos, autocollants, jeu de cartes, livre, horloge), des choses qui font allusion à des êtres (statue, amulette, mannequin, fantôme, squelette, toutou), des animaux allégoriques (chat, hibou, souris, araignée, cheval, coquillage) et, finalement, des objets communs, mais dont la nature symbolique est manifeste (rose, pomme, clés, nœud, bague, os).

Au milieu à droite se situe l'Intérieur, perçu comme lieu et comme état d'esprit. Ses concepts (artifice, fantasmagorie, mise en scène, studio, utopie, évvasion) décrivent ce qui est possible dans des environnements contenus et séparés, des tours d'ivoire protégées de la réalité extérieure. Ses sujets intimes se rapportent à l'être et son corps : l'agrément qui y pénètre (cocktail, festin, bonbons, charcuteries, cigarettes, pilules), le superflu qui s'y trouve (masque, maquillage, chapeau, bijoux, gants, soulier) et les bouts qui le composent (pied, main, doigt, bouche, yeux, tête).

En bas à droite réside l'Intangible qui, tout comme ses termes (illusion, étrange, magie, phénomènes, atmosphère, chaos), est difficile à définir. Ses sujets sont insaisissables : des phénomènes remarquables (vide, ombre, lumière, couleur, brillance, réflexions), des attributs illusoires (transparence, fluorescence, abstraction, distorsion, vaporeux, flou), des éléments inaccessibles ou fuyants (ciel, soleil, lune, feu, fumée, eau) et des substances qui glissent (liquides, glace, bulles, gélatine, vaseline, buée).

En bas au centre se trouve la Vision, qui est ici l'action de voir les yeux ouverts et fermés (perception, conscience, lucidité, psychique, hypnagogie, hallucination). Ses sujets laissent paraître, qu'ils soient objets (lunettes, loupe, billes, aquarium, éprouvettes, verres) ou matières (vitres, blocs de verre, vitraux, rideaux, toile de plastique, emballages).

En bas à gauche se positionnent la Matière et ses états (informe, transformation, érosion, éphémère, destruction, régénération), ainsi que ce qui réfléchit (minéraux, métal, mylar, miroir, vernis, résine), ce qui construit (plastique, plâtre, béton, brique, peinture, bois), ce qui débute (terre, boue, sable, argile, roche, marbre), ce qui pousse (racines, champignons, fleurs, fruits, feuilles, branches) et ce qui reste (cendres, rouille, saleté, déchets, résidus, amas).

Au milieu à gauche on localise l'Extérieur, qui délimite ce qui est souvent hors de notre contrôle (réel, nature, documentaire, ville, dystopie, engagement). Ses sujets sont des lieux naturels (grotte, rive, lac, ruisseau, montagnes, forêt), impressionnistes (jardin, fontaine, cimetière, ruine, château, escalier) et urbains (tunnel, autoroute, usine, réservoir, rue, trottoir).

En haut à gauche, c'est la place des Objets et de tout ce qui les touche (investigation, collection, bric-à-brac, kitsch, fétichisme, consommation). Ils sont de plusieurs types : industriels (voitures, pneus, ferraille, chaînes, outils, mécanique), métalliques et parfois dangereux (pistolet, hache, ciseaux,

aimants, ustensiles, cannette), ordinaires (tasse de café, chaise, parapluie, épingle, ballons, toilette) et mouvants (téléphone, ventilateur, fils électriques, rond de poêle, allumettes, chandelles).

Et finalement, tout en haut au centre apparaît la Photographie, considérée ici sous son aspect mécanique. Elle est accompagnée de ses outils (appareil, optique, technique, exposition, chambre noire, effets), d'articles lumineux (ampoule, néon, électrostatique, lampe, flashlight, télévision) et d'effets (filtres, coloration, superposition, composition, noir et blanc, négatif).

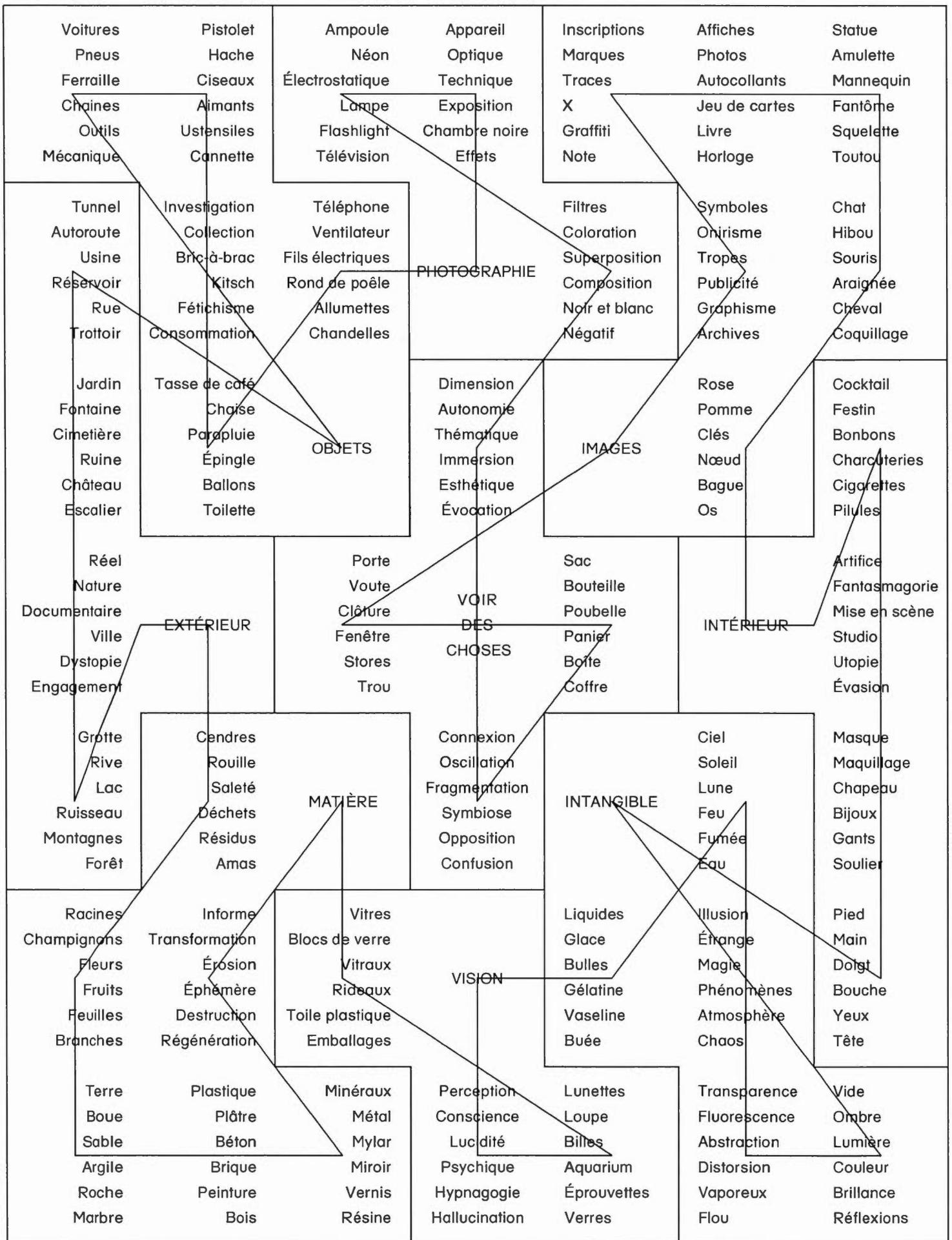


Figure 1.4 Zones et trajet du schéma

1.4 Images

Les images sont la raison d'être de l'index et du schéma, elles reflètent visuellement les informations et les réflexions qu'ils contiennent. Elles sont la méthode privilégiée pour voir des choses.

Dans sa forme embryonnaire, l'index n'était qu'une liste d'images mentales, débutée au moment où l'intérêt pour le travail en studio s'est manifesté. Une fois cette porte complètement ouverte, les idées se sont déversées et la liste s'est amplifiée. La recherche a commencé afin d'explicitier l'attrance et parfois l'obsession pour ces sujets. Les références se sont alors accumulées et la liste est devenue index.

Les images étaient alors envisagées individuellement, ayant une esthétique unique et appropriée à leur sujet, utilisant différentes méthodes que le langage photographique met à disposition : techniques, formats, films, effets, appareils, modes de prise de vue. Elles étaient pensées comme des émulations d'images trouvées, d'auteurs différents, chacune ayant leur propre signature visuelle.

Éventuellement, cette approche s'est avérée réductrice : plusieurs sujets semblaient nécessiter une esthétique similaire, tandis que d'autres avaient la possibilité de créer plus qu'une image, et ce, dans des styles différents. Une vision de plus en plus raffinée s'est alors formée, des motifs se sont établis et des similarités entre les esthétiques ont été décelées. Ces iden-

tités stylistiques, mentalement formées, semblaient correspondre à des pôles de réflexion précédemment déterminés. Le schéma s'est alors mis en forme, afin de tester ces intuitions et définir les connexions entre les pôles et les images.

Cet exercice consistait à classer les sujets par type et à les associer à des catégories, tout en identifiant simultanément les styles auxquels ils appartenaient. Cette gymnastique sémantique a permis de trouver des corrélations anticipées, ainsi que des inconsistances nécessitant des ajustements. Après plusieurs remaniements, une organisation conséquente et symétrique s'est finalement élaborée, les pôles se sont constitués de manière définitive et les corpus d'images se sont formés.

Le schéma et les images se sont donc composés conjointement comme deux facettes de la même chose. Les images justifient le schéma et le schéma génère les images. Pour qu'un sujet soit inclus dans le schéma, il doit répondre à deux critères : son type doit pouvoir s'insérer logiquement dans une de ses catégories, mais il doit surtout avoir le potentiel de se transformer en image. Le schéma, bien qu'il fasse sens en soi comme la représentation d'un mode de pensée, n'existe que pour la création d'images. Celles-ci auraient toutefois pu exister solitairement. Mais en étant sélectionnées à partir du schéma, ces images sont à la fois elles-mêmes et la représentation du système dont elles sont issues. C'est pourquoi elles sont tout, un miroir pour voir des choses.

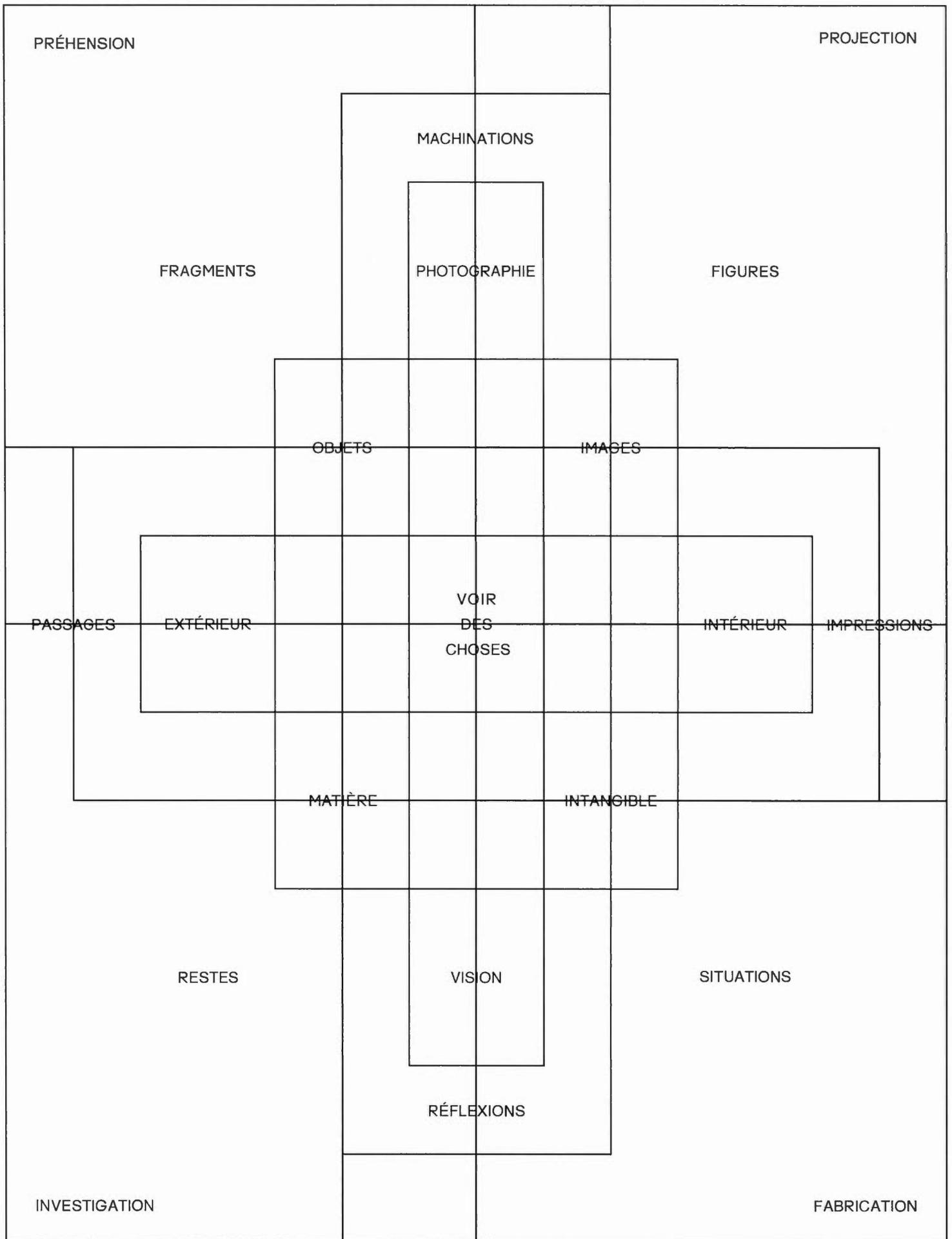


Figure 1.5 Schéma des pôles, corpus et manières

1.5 Corpus

Les corpus sont des groupes d'images cohérents sur les plans stylistique et thématique. Ils sont composés de quatre ensembles principaux: *Figures*, *Situations*, *Restes*, *Fragments*; et de quatre intermédiaires: *Impressions*, *Réflexions*, *Passages*, *Machinations*. Les quatre corpus de base correspondent à différentes manières de faire: la projection, la fabrication, l'investigation et la préhension (figure 1.5). La projection est une façon d'exposer des figures et des impressions intérieures en images. La fabrication crée des situations intangibles et mène à des visions réflexives. L'investigation révèle des restes matériels dans le passage à l'extérieur. La préhension cherche à comprendre les objets fragmentés et à appréhender la machination photographique.

Ces modes de production sont reliés par le partage ou l'exclusion de caractéristiques: dans la projection, les images sont construites de toutes pièces en studio de façon conceptuelle; dans la fabrication, elles sont aussi mises en scène, mais par expérimentation et sans idée préalable clairement définie; dans l'investigation, elles sont découvertes au hasard et photographiées librement; et finalement, dans la préhension, elles sont également trouvées, mais prises par intuition.

Les corpus, comme il a déjà été expliqué, ont été pensés conjointement avec le schéma. Ils se positionnent donc parallèlement au-dessus de sa structure divisée en huit pôles. Bien qu'ils aient des catégories d'attaches

reliées à leurs emplacements, ils n'en sont pas la représentation directe. Ils sont plutôt superposés au-dessus de plusieurs catégories. Chacun des corpus a son propre schéma dans lequel les éléments qui le concernent sont isolés et ses images forment des réseaux (à voir dans l'annexe ou en superposition à la figure 1.6). Ces formations montrent comment les sujets d'un corpus sont souvent localisés à proximité de leurs zones correspondantes, mais aussi en dehors, dans les différentes parties du schéma. Un sujet peut également, tout en conservant sa position, se retrouver dans différents corpus (ex. : champignons). Cette méthode de sélection des sujets permet d'illustrer les thématiques du schéma tout en les transgressant.

L'ensemble des corpus adopte logiquement la forme cyclique. Il laisse voir la multitude des relations entre les images et met en évidence les contrastes et similitudes de ses dimensions esthétiques, qui s'unissent dans l'oscillation.

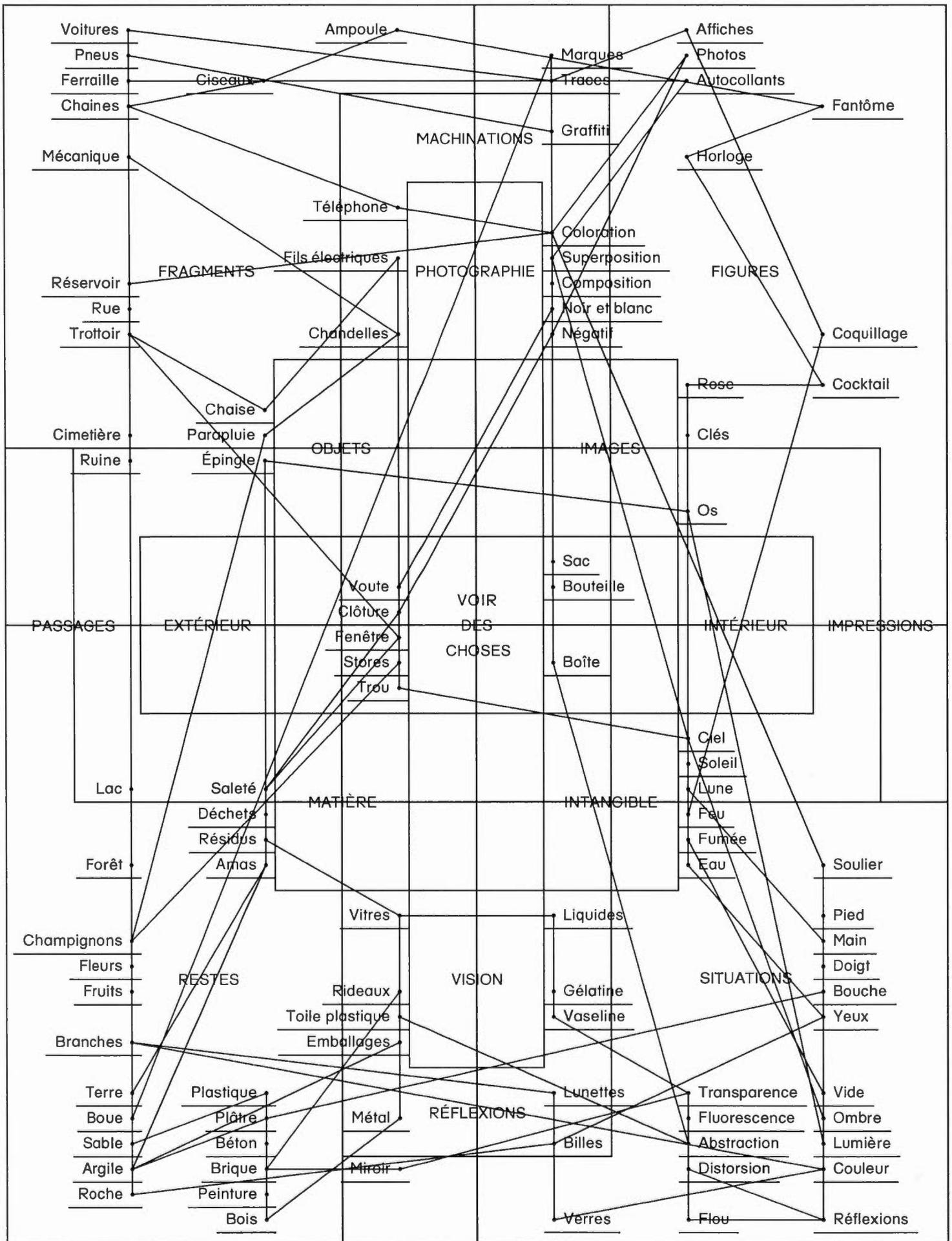


Figure 1.6 Schéma des corpus superposés

CHAPITRE II

VISUALISATION

2.1 Figures

« And in the bloodlit dark behind his eyes, silver phosphenes boiling in from the edge of space, hypnagogic images jerking past like film compiled from random frames. Symbols, figures, faces, a blurred, fragmented mandala of visual information¹. »

— William Gibson

Figures (annexe p. 64-81) cherche à montrer des images telles qu'elles sont mentalement perçues. Des images symboliques dont les références visuelles se trouvent dans la réalité intérieure. Leurs sujets, une fois vus, ou vus et revus, transcendent leur existence et laissent leurs marques dans notre psyché. Les images de *Figures* sont des tentatives de matérialisation. La projection, signifiant à la fois lancer et éclairer, décrit adéquatement la manière d'extérioriser ces images, d'exposer ce qui est caché. Réalisant l'impossibilité de représenter réellement ce qui nous hante, *Figures* se pose plutôt comme une parodie affectueuse, et recourt abondamment aux tropes, des conventions visuelles facilement reconnaissables, dont le sens est communément partagé². Elles emploient aussi volontairement le kitsch,

1. William Gibson, *Neuromancer* (New York: ACE, 1984), 52.

2. À leur sujet le site tvtropes.org est une ressource incontournable. La définition que l'on y trouve spécifie: « On the whole, tropes are not clichés. The word clichéd means "stereotyped and trite" in other words, dull and uninteresting. [...] We are here to recognize tropes and play with them, not to make fun of them. » Récupéré de <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/Tropes>

non pas en tant que mauvais goût grotesque, mais plutôt en offrant une «accessibilité absolue pour une consommation instantanée³».

Figures s'intéresse à ce qui réside de l'autre côté, dans les zones incon- nues et liminales, et met en scène des objets fétiches qui agissent en tant que médiateurs. Cette fantasmagorie utilise la couleur comme dimension étrangère échappant à l'entendement⁴ et révèle des choses flottantes, dans leurs formes les plus primordiales et évocatrices.

Figures fait un parallèle avec l'hypnagogie, un état transitoire entre l'éveil et le sommeil dans lequel des visions, des voix et des sensations inhabituelles peuvent se présenter à nous lorsque nous sommes toujours conscients. L'imagerie hypnagogique peut être à la fois abstraite et représentative : formes et motifs, taches de couleur, phosphènes lumineux, ainsi que des images figuratives, non linéaires et symboliques⁵. L'hypnagogie nous fait

3. Walter Benjamin, *The Arcades Project* (London: Harvard University Press, 2003), 395. [tra- duction libre]. Également pertinent est un essai au sujet du surréalisme, publié en 1925, dans lequel Benjamin dénote l'existence du kitsch onirique : «The last mask of the banal, the one with which we adorn ourselves, in dream and conversation, so as to take in the energies of an out- lived world of things. [...] But now, in kitsch, the world of things advances on the human being; it yields to his uncertain grasp and ultimately fashions its figures in his interior.» Walter Benjamin, «Dream Kitsch», dans *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility and other writings on media* (London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008), 238.

4. Au sujet de la couleur et de son altérité qui fait peur à certains, *Chromophobia*, un livre de David Batchelor, est révélateur : «This loathing of colour, this fear of corruption through colour [...] manifests itself in the many and varied attempts to purge colour from culture, to devalue colour, to diminish its significance, to deny its complexity [...] colour is made out to be the property of some 'foreign' body—usually the feminine, the oriental, the primitive, the infantile, the vulgar, the queer or the pathological [...] the superficial, the supplementary, the inessential or the cosmetic. David Batchelor, *Chromophobia* (London: Reaktion Books, 2009), 22.

5. Tel qu'un sujet dans une étude clinique sur l'hypnagogie le rapporte : «I have called them pictures, but that is a very inadequate description. At times it is a little like watching a succes- sion of lovely forms on a cinematograph screen. It is a 3-D performance, and it is clear to me that I am observing them, not consciously creating them. Often they surprise and delight by their beauty and originality.» cité dans Andreas Mavromatis, *Hypnagogia: The Unique State of Consciousness Between Wakefulness and Sleep* (London: London Routledge, 1991), 14-15.

vivre l'illusion et le réel simultanément, nous transforme en spectateurs face à notre inconscient. Elle est à la photographie ce que le rêve est au cinéma⁶. L'esthétique de *Figures* s'inspire d'ailleurs des séquences oniriques au cinéma, celles où les personnages rêvent, en contraste avec celles où ils sont éveillés⁷. Afin de distinguer le réel du mental filmé, ces scènes adoptent un langage différent: coloration, noir et blanc, flou artistique, distorsions et éclairage contrasté. *Figures* traduit ces procédés en repoussant les limites de la photographie argentique par des effets qui brisent son réalisme. Ces images mentales sont toutefois bien réelles, documents de leur reconstitution en studio et des objets qu'elles nous montrent⁸. Le résultat donne des images qui acceptent d'être à la fois concrètes et artificielles, qui semblent venir d'ailleurs, mais qui pourtant viennent d'ici.

6. La comparaison de l'hypnagogie et de la photographie est une piste intéressante, car leurs expériences sont similaires: la confrontation de notre conscience à une succession non narrative et non linéaire d'images. Contrairement au rêve, qui a été analysé dans les études cinématographiques entre autres par Christian Metz, l'hypnagogie semble absente de la théorie photographique. Elle a toutefois été introduite dans l'analyse musicale par David Keenan pour nommer un nouveau genre musical: «Hypnagogic pop is pop music refracted through the memory of a memory. It draws its power from the 1980s pop culture into which many of the genre's players were born. [...] James Ferraro, one of the music's most powerful conceptualists, has described his Lamborghini Crystal recordings as approximating the headspace of the moment just before you go to sleep as a child, while somewhere in the distance the sounds of pop and disco come muffled through the wall and infiltrate your subconscious.» David Keenan, «Childhood's End», *The Wire*, no 306 (2009): 26-43.

7. Au sujet du cinéma comme rêve et des rêves au cinéma, Antonio Costa propose leur enchevêtrement: «Ainsi le rêve peut-il opérer une mise en abyme qui insère dans le film des effets oniriques renvoyant au côté partiellement onirique de la position spectatorielle [...] particulièrement propre à révéler cette zone incertaine où se croisent l'onirisme du dispositif cinématographique et les songes filmiques.» Antonio Costa, «Incertitudes, ou le cinéma au plus proche du rêve», *Sociétés & Représentations*, no 23 (2007): 238.

8. Elles sont également concrètes, par leur présence dans la matière grise de notre cerveau. En parlant de nouveaux développements en génétique, où il est maintenant suggéré que notre ADN pourrait transmettre, non seulement des déterminations physiques, mais également culturelles (ex: la peur des araignées), Catherine Malabou mentionne: «Which means that the symbolic—a term that in this context I prefer to culture—is already at work at the heart of biology. That the entanglement of the organic and of meaning could itself be one of life's structures.» Catherine Malabou, «Deconstructing the Philosophical Resistance to Biology», *Brooklyn Rail* (2016). Récupéré de www.brooklynrail.org/2016/09/criticspage/deconstructing-the-philosophical-resistance-to-biology.

2.2 Impressions

« Profitant d'un besoin qu'éprouve le premier homme de projeter sa marque hors de lui, la ligne [...] réussit à s'introduire dans le royaume jusqu'ici inviolé de la couleur et de l'espace⁹. »

— Yves Klein

« Mais quel que soit le rôle joué dans l'érection par son pied, l'homme, qui a la tête légère, c'est-à-dire élevée vers le ciel et les choses du ciel, le regarde comme un crachat sous prétexte qu'il a ce pied dans la boue¹⁰. »

— Georges Bataille

Impressions (annexe p.88-97) fait le lien entre la réalité concrète et le monde figuré. Ses images d'empreintes montrent l'intériorité qui prend contact, les traces du corps dans la matière et sa marque en signes colorés.

Les empreintes sont universelles et primitives, indices de ce qui est passé et présences de ce qui existe. Omniprésentes, elles transcendent les cultures et les époques. Afin d'établir son territoire, l'humain ne cesse de s'imprimer. L'empreinte dans sa forme iconique est un cliché indémodable, imbu de significations anthropologiques. On l'emploie abondamment pour décrire tout ce qui a trait à l'aube de l'humanité, à la genèse de l'art et aux fouilles préhistoriques.

9. Yves Klein, « La guerre », *Dimanche, Le journal d'un seul jour* (Paris: Festival d'art d'avant-garde 1960), 4.

10. Georges Bataille, « Le gros orteil », dans *Documents* (Paris: Jean-Michel Place, 1991), 297.

Les traces physiques, quant à elles, se retrouvent partout sur ce qui est touché, si présentes qu'elles restent souvent inaperçues, qu'on puisse les discerner ou non. Elles ont toutefois regagné en visibilité, depuis la dernière décennie, grâce à la profusion de l'investigation forensique sur nos écrans.

Malgré les multiples efforts pour la définir, l'empreinte reste ambiguë, coincée entre substance et surface, entre-deux des choses. En dépit de sa dichotomie, elle est réciproque, sa forme figurée étant analogue à sa forme physique. Cette impression double est ici réunie sur un pied d'égalité, dans son contraste et sa similitude¹¹. Les empreintes sont montrées dans ces images, non pas pour la glorification du corps humain, mais comme représentations de son instrumentalisation: il est ici un simple pont de l'intangible coloré et lumineux, à la matière, brute et sensuelle.

11. *Impressions* (et *Voir des choses*) fait un parallèle avec le bas matérialisme de Georges Bataille, critique à la fois de la dialectique hégélienne et marxiste, qui conçoit l'existence d'une matière basse active perturbant l'opposition entre le haut et le bas. «La division de l'univers en enfer souterrain et en ciel parfaitement pur est une conception indélébile, la boue et les ténèbres étant les principes du mal comme la lumière et l'espace céleste sont les principes du bien [...] La vie humaine comporte en fait la rage de voir qu'il s'agit d'un mouvement de va-et-vient de l'ordure à l'idéal et de l'idéal à l'ordure.» Georges Bataille, «Le gros orteil», dans *Documents* (Paris: Jean-Michel Place, 1991), 297.

2.3 Situations

« I'm interested in seeing the thing. I could tell you how a view camera work. [...] I only know that from experience. [...] I had some wild concept that you could change space, which you can, but once I bought the view camera, everything was just eyeballing it¹². »

— Jan Groover

Situations (annexe p.105-122) consiste à fabriquer des scènes en studio et à les transformer par des effets optiques. Il s'agit de mises en abyme qui situent en donnant l'état des choses. Elles sont improvisées à partir d'un synopsis vague dans lequel des accessoires sont transformés en acteurs d'une pièce insolite. Elle se déroule en deux actes, un figuratif et un abstrait.

La première scène est divisée en deux espaces. D'un côté est installé un amas d'articles dont la nature est incertaine. De l'autre côté se trouve une zone atmosphérique de lumières et de couleurs primaires. Les images sont prises dans les deux angles et laissent paraître, à l'arrière-plan, leur champ opposé, hors foyer ou obscurci. Au centre sont présentées deux choses qui ne servent qu'à tenir des choses : l'os, habituellement caché, qui supporte de l'intérieur, et la pince, simulacre de la main, qui suspend de l'extérieur. L'un est opaque et solide, structure primordiale sans laquelle tout s'effondre. L'autre n'est qu'une imitation d'une chose, l'épingle à linge. Elle est transparente, pour enlever encore plus à sa substance. Ces deux

12. Mark Trottenberg, *Jan Groover: Tilting at Space* (New York: Checkerboard Film Foundation, 1994). Récupéré de www.checkerboardfilms.org/Films/groover.html.

objets qui maintiennent sont ici dénudés de leur raison d'être. Ce que l'os soutient est absent et la pince ne retient rien. Ils sont plutôt portés par une vitre, médiatrice invisible qui révèle parfois sa présence par des réflexions et des traces.

La deuxième scène se déroule dans le même emplacement, mais au plan réduit. Les dimensions y sont fusionnées, le matériel et l'intangible unis dans des espaces aplatis. Ces réductions informes montrent différentes surfaces: de l'argile, matière originelle, dans laquelle sont insérés lumières et liquides; de la gélatine, substance organique et artificielle conçue à partir de restes animaux, sur laquelle sont superposés des emballages, moulés à la forme d'items ici manquants, et remplacés par des produits fluorescents; une toile de plastique dont l'ondulation crée des effets de distorsion, et qui est partiellement occultée par le flou d'objets.

Ces mises en situations incongrues et confuses sont issues de séances d'exploration tactiles dans lesquelles des constructions émergent d'un chaos d'éléments disparates. Les images qui en résultent utilisent l'appareil photo dans des expériences visuelles afin de créer des jeux d'illusions. Elles sont créées dans un espace utopique en retrait du monde extérieur, une zone d'évasion, où il est possible de donner libre cours à ses instincts¹³.

13. Le studio comme espace libéré s'inspire du concept de Temporary Autonomous Zone de l'auteur anarchiste Hakim Bey qui, suivant la piste des Situationnistes, insiste sur l'importance de créer, dans les craques du système dominant, des zones échappant au contrôle: «The TAZ is "utopian" in the sense that it envisions an intensification of everyday life. [...] The TAZ is somewhere. It lies at the intersection of many forces [...] visible to the adept in seemingly unrelated bits. [...] The patterns of force which bring the TAZ into being have something in common with those chaotic "Strange Attractors" which exist, so to speak, between the dimensions.» Hakim Bey, *TAZ: The Temporary Autonomous Zone* (Brooklyn: Autonomedia, 1991), 97-108.

2.4 Réflexions

«Au cœur du trompe-l'œil de la réalité [...] la vision de la technique est transformée elle aussi: elle devient le lieu d'un double jeu, comme miroir grossissant de l'illusion des formes¹⁴.»

— Jean Baudrillard

Réflexions (annexe p.128-137) est un essai voyeur qui montre la ville en image reflétée. Il fait la transition vers l'extérieur et introduit le corpus suivant, *Restes*. Alors que ce dernier s'intéresse à ce qui est en bas sur le trottoir et souvent dans les ruelles, *Réflexions* regarde en face, de la rue vers l'intérieur. Ensemble, ils donnent à voir l'avant et l'arrière des commerces, les deux extrémités de la consommation, que tous deux cherchent à éviter plutôt qu'à exposer.

La vitre est une matière ambivalente, qui sépare et qui unit, dedans et dehors. Généralement, on la préfère lorsqu'elle s'efface, lucide et cristalline. Mais ici, elle impose fièrement sa surface fascinante qu'elle assume avec un maquillage de poussières et de traces.

14. Baudrillard, pratiquant de la photographie, exprime dans l'introduction d'un livre dédié à ses images que la magie de la photographie, c'est qu'elle révèle, par la technique, un monde «radicalement non objectif». Un double négatif se forme entre «l'illusion objective» de la photographie et la «désillusion subjective du monde» qui s'annulent l'un et l'autre dans leur combinaison. «Par l'image, le monde impose sa discontinuité, son morcellement, son instantanéité artificielle [...]. Parce qu'elle ne simule ni le temps ni le mouvement, et s'en tient à l'irréalisme le plus rigoureux [...] la photo s'impose comme l'image la plus pure et la plus artificielle.» Jean Baudrillard, *Car l'illusion ne s'oppose pas à la réalité* (Paris: Descartes, 1998), «s.p.»

Les réflexions sont bien sûr une métaphore photographique, un sujet de prédilection pour celle-ci qui se plaît à s'observer dans le miroir. Mais ici, elles sont utilisées moins de manière référentielle que pour leur potentiel transformateur. Notamment, elles fonctionnent comme la double exposition, une des techniques les plus surréalistes de la photographie, dans laquelle l'éclairage cache et les ombres montrent. Ce renversement, possible dans le domaine de la lumière et non dans celui de l'impression, fait en sorte qu'au moment où deux images sont superposées, les parties claires absorbent les zones sombres, et les parties foncées laissent paraître ce qui est illuminé.

Malgré leur caractère illusoire et leur métamorphose de l'espace, les réflexions sont bien ancrées dans le réel¹⁵. Ce sont des phénomènes physiques issus du changement de direction des ondes lumineuses au contact d'une surface vitreuse. À moins qu'elles nous gênent, on ne les remarque presque pas. Alors que notre cerveau en fait l'abstraction lors de l'interprétation des stimuli visuels, l'optique de l'appareil photo les magnifie. Il montre sa vision, bien différente de celle de nos yeux. Elle se trouve ici dans ces images d'images qui proposent un mode de perception altéré, mais naturel¹⁶.

15. On peut tracer une association avec le Nouveau Réalisme tant dans l'esthétique des décollages de Jacques Villeglé, Raymond Hains et François Dufrêne, que dans son affection pour la rue et «la passionnante aventure du réel perçu en soi et non à travers le prisme de la transcription conceptuelle ou imaginative.» Pierre Restany, «À quarante degrés au-dessus de dada. Paris (2^e manifeste), mai 1961 », dans *Nouveau Réalisme, 1960-1990* (Paris: La Différence, 2007), 127.

16. Comme le dit André Bazin: «La photographie représentait donc une technique privilégiée de la création surréaliste puisqu'elle réalise une image participant de la nature: une hallucination vraie.» André Bazin, «Ontologie de l'image photographique», dans *Qu'est-ce que le cinéma?* (Paris: Cerf, 1958), 16.

2.5 Restes

«the unexplained [...] he would not admit [...]. That a mind can find its greatest pleasure in escapes from the daily treadmill, and in original and dramatic recombination of images [...]. With him all things and feelings had fixed dimensions [...] and although he vaguely knew that the mind sometimes holds visions and sensations of far less geometrical, classifiable, and workable nature [...] he was almost sure that nothing can be really unnamable¹⁷.»

— H. P. Lovecraft

Restes (annexe p.146-163) est composé de sujets photographiés de manière à mettre en valeur leur matérialité, jusqu'à en obstruer leur nature même. Localisées à l'extérieur, dans la ville, ses images dénotent un engagement avec la réalité concrète et documentent des situations telles qu'elles sont trouvées. Tout en étant dépendantes de ce qui est, ses images résultent d'une volonté marquée de voir autrement, de déstabiliser l'idée préconçue du réel, afin d'exposer des choses trop souvent invisibles¹⁸.

17. H. P. Lovecraft, «The Unnamable», dans *The Dreams in the Witch House and Other Weird Stories*, sous la dir. de S. T. Joshi (New York: Penguin Books, 2004), 83.

18. À propos de voir autrement pour voir réellement, il est intéressant d'évoquer ici l'expérimentation psychoactive décrite par Aldous Huxley dans *Les portes de la perception* en 1954. L'expérience qu'il y relate n'est pas celle de visions psychédéliques colorées que l'on pourrait anticiper, mais celle d'un rapprochement avec les objets par leur observation attentionnée. Sous influence, Huxley devient complètement indifférent aux notions de temps et d'espace, à l'égo, aux mots et symboles, ainsi qu'aux relations humaines. Libérée de ces obstacles, sa perception est épurée. Il relate alors sa compréhension de la nature des choses: «This is how one ought to see, how things really are. [...] And I might have added, "These are the sort of things one ought to look at." Things without pretensions, satisfied to be merely themselves, sufficient in their Suchness, not acting a part.» Aldous Huxley, *The Doors of Perception; Heaven and Hell* (London: Chatto & Windus, 1968), 26-29.

La genèse de *Restes* se trouve dans des photos prises il y a maintenant treize ans. Créées en suivant un désir profond de remettre les pieds sur terre, de minimiser l'interaction humaine, de sortir de soi et d'entrer en relation avec les choses, elles manifestent une union franche entre l'appareil et l'objet ainsi qu'une approche novice, fluide et intuitive de la photographie¹⁹. Elles sont ici mélangées sans distinction avec des images plus récentes, prises elles aussi de manière expérimentale, selon des points de vue angulaires, rapprochés et abstraits.

Considérant la ville comme territoire d'investigation psychique et tangible, *Restes* est une fuite qui demeure ici. C'est en regardant par terre, à l'arrière et où l'on ne penserait pas, en se promenant hors des sentiers battus, dans les craques et les trous, ruelles et terrains vagues, que le paysage habituel fait graduellement place à une atmosphère différente. Ces lieux et ceux qui les hantent se révèlent dans un état transitoire et étrange, comme s'ils étaient lointains et inconnus.

Restes nous transporte dans ce monde insolite où l'inanimé semble resurgir d'outre-tombe. Ses images montrent des amoncellements informes à l'origine parfois douteuse, le décor urbain accidentellement placé dans des conditions curieuses et des objets saisis dans ce mince espace-temps entre la fin de leur vie utile et leur destruction totale.

19. Ces mots de William Eggleston, lus à l'époque, résonnent encore aujourd'hui: «What have you been photographing here today, Eggleston? "Well, I've been photographing democratically" I replied. "But what have you been taking pictures of?" "I've been outdoors, nowhere, in nothing." "What do you mean?" "Well, just woods and dirt, a little asphalt here and there." [...] I was treating things democratically. [People] want something obvious. [...] The word has never had any meaning. I am at war with the obvious.» William Eggleston, «Conversation with Mark Holborn», *The Democratic Forest* (New York: Doubleday, 1989).

Rapidement régurgités par notre consommation effrénée, ces déchets, en échappant au contrôle de la possession, revêtent une nouvelle signification et acquièrent une présence qui leur est propre. Ils déjouent l'oubli et portent avec panache leurs derniers attributs, affichant une beauté négligée, mais néanmoins captivante. Tels des artéfacts ou des pièces à conviction, ils laissent entrevoir les traces d'une existence antérieure qui ne sera jamais dévoilée.

Restes propose un mode de vision qui examine le passé, ici et maintenant, devant nos yeux²⁰. Ses images documentent la dystopie du quotidien et rendent visible l'érosion matérielle. Elles représentent ses sujets en trésors postapocalyptiques, présages de notre disparition²¹. Elles n'expriment toutefois pas des regrets nostalgiques, mais bien des possibilités régénératrices: c'est l'utopie et la dystopie qu'elles proposent simultanément.

20. Comme le dit Mark Fisher à propos de l'hantologie: «When the present has given up on the future, we must listen for the relics of the future in the unactivated potentials of the past.» Mark Fisher, «The Metaphysics of Crackle: Afrofuturism and Hauntology», *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture* 5, no 2 (2013): 53.

21. Baudrillard relate d'ailleurs que la photographie «rend compte de l'état du monde en notre absence. [...] On photographie donc le mieux ceux pour lesquels l'autre n'existe plus. [...] Seul l'inhumain est photogénique. C'est à ce prix que fonctionne une stupéfaction réciproque et donc une complicité de nous au monde, et du monde à notre égard.» Jean Baudrillard, *Car l'illusion ne s'oppose pas à la réalité* (Paris: Descartes, 1998), «s.p.»

2.6 Passages

« Pour qui la lumière enchantée de la lune
brille-t-elle sur le château en ruines ?
Seule la vigne reste sur la muraille,
Seul le vent chante dans les pins
Bien que le ciel en image ne change pas,
La gloire déchuée et la décrépitude du temps
ne se reflètent-elles pas dans le présent²² ? »
— Doi Bansui

Passages (annexe p. 170-179) montre l'extérieur en évolution et dans son incertitude. Ses images représentent ce qui passe d'un état ou d'un espace à un autre. Elles font le pont entre la nature et la ville en exposant leurs caractères éphémères et fuyants.

Dans l'essence transitoire de *Passages* et dans la sentimentalité avouée de ses images, résonne la philosophie japonaise de l'esthétique pour laquelle la réalité n'est jamais déterminée et qui la considère dans son changement constant. Un de ses principes est le *mono no aware* qui se traduit par la tristesse des choses. C'est une sensibilité pour l'éphémère, qui met l'accent sur l'acceptation de l'impermanence pour une jouissance augmentée de la vie.

22. Poème écrit en 1898 par Doi Bansui, servant de paroles à la populaire chanson *Kōjō no tsuki* composée par Rentarō Taki. Version française par l'auteure suivant la traduction anglaise tirée de Nicholas Albertson, *Beyond Shasei, Beyond Nature: Idealism and Allusion in the Poetry of Shimazaki Tōson, Doi Bansui, and Yosano Akiko* (The University of Chicago, 2013), 245.

En observant le passage du temps, le monde se manifeste dans sa mouvance et brouille les frontières du familier. On retrouve les signes de cette évanescence dans le *wabi-sabi*, qui affectionne ce qui est mélancolique, périssable, irrégulier, incomplet, brisé et détruit. Dans l'évocation de leur disparition, ces attributs procurent la beauté aux choses et occasionnent un plaisir esthétique élargissant notre perception²³.

Les images de *Passages* sont allusives comme celles que l'on trouverait sur des couvertures de livres, celles qui racontent sans parler. Elles s'en inspirent d'ailleurs, spécifiquement des années soixante à soixante-dix, époque où la photographie remplace de plus en plus l'illustration comme méthode pour présenter les ouvrages²⁴. Semblables à ces clichés de masse, les sujets de *Passages* sont de ceux que l'on a vus auparavant, sans se souvenir absolument où et comment. Cette impression de déjà-vu nous mène à l'inquiétante familiarité et à l'imagerie de l'étrange auxquelles *Passages* fait référence dans ses sujets. Les trous, les voutes, le crépuscule, la lune, la forêt, le feu, la fumée, les cimetières, les ruines et le vide sont tous des lieux et des choses atmosphériques, théâtres de transformations et des motifs récurrents du genre insolite.

23. Cette compréhension de l'esthétique japonaise est basée sur plusieurs sources dont : Graham Parkes, «Japanese Aesthetics», *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (2017); Kazumitsu Kato, «Some Notes on Mono no Aware», *Journal of the American Oriental Society* 82, no 4 (1962): 558-559; et Donald Keene, «Japanese Aesthetics», *Philosophy East and West* 19, no 3 (1969): 293-306.

24. Des références se trouvent ici aux couvertures photographiques créées par Alvin Lustig et Gilda Hannah pour la maison d'édition New Direction. À leur sujet, voir : Carmen Winant, «The Publisher's Eye», *Aperture* 217 (2014): 47. Également présentes sont des allusions au travail de Germano Facetti, directeur artistique chez Penguin de 1962 à 1971, pour qui les couvertures ne devaient pas se contenter d'illustrer leur contenu : «pictures for the construction of a sequence of understanding which leads beyond the text.» Germano Facetti dans Richard Hollis, «The image as evidence», *Eye* 8, no 29 (1999). Récupéré de www.eyemagazine.com/magazine/issue-29

L'étrange exprime ce que l'on ne peut que pressentir, l'entre-deux et l'en-dehors, les présences ou les absences²⁵. *Passages*, tout en nous montrant des choses qui changent, reste toutefois immobile. Ses images, bien qu'elles incarnent le temps qui s'échappe, font voir un flux arrêté, une attente passive. Les échappatoires qu'elles nous proposent sont des ouvertures qui ne mènent nulle part, ou plutôt qui n'exposent pas leur au-delà, nous laissant alors spéculer.

25. À ce propos, Mark Fischer écrit : « What the weird and the eerie have in common is [...] a fascination for the outside, for that which lies beyond standard perception, cognition and experience. [...] The weird brings to the familiar something which ordinarily lies beyond it [...]. The centrality of doors, thresholds and portals means that the notion of the between is crucial to the weird. [...] The sensation of the eerie occurs either when there is something present where there should be nothing, or there is nothing present when there should be something. » Mark Fisher, *The Weird and the Eerie* (London: Repeater, 2016), iBooks.

2.7 Fragments

« Des myriades de clichés racontent le monde, parlent entre eux, tissent une vaste conversation, remplissent une photosphère qui n'est située nulle part. [...] Les photos sont les mille facettes plates d'une identité insaisissable qui ne brille, et parfois faiblement, que hors d'elle-même²⁶. »

— François Laruelle

Fragments (annexe p.187-204) expose les choses comme on s'y attend de la photographie. Ce sont des photos d'images autant que des images d'objets. Bien simples en surface, elles sont devenues un espace de questionnement et de divagations.

Les images de *Fragments* ressemblent à celles que l'on retrouve dans les livres qui forment notre regard²⁷, surtout ceux des années soixante-dix à quatre-vingts. À juger la quantité de manuels photographiques de cette époque dans les librairies usagées, c'est le moment où les méthodes professionnelles s'ouvrent en masse aux photographes amateurs. Ces livres incluent des images disparates qui n'ont en commun que de montrer au débu-

26. François Laruelle, *Le concept de non-photographie* (Falmouth: Urbanomic; New York: Sequence Press, 2011), vii.

27. Mettant l'accent sur l'inévitable conditionnement du regard par la culture visuelle, Douglas Crimp explique que les artistes de la Pictures Generation: « [see] representation as an inescapable part of our ability to grasp the world around us. It is not, therefore, relegated to a relationship to reality that is either secondary or transcendent; and it does not achieve signification in relation to what is represented, but in relation to other representations. » Douglas Crimp, «The Photographic Activity of Postmodernism», *October* 15 (1980): 87.

tant comment faire de bonnes images : utiliser la technique pour conformer le monde à notre gré et rehausser de simples objets par notre savoir-faire²⁸. Mais une bonne image, est-ce le moment où l'on ajuste le réel à notre façon ou lorsqu'il nous ajuste ? L'instant où l'image transcende le sujet représenté ou l'instant où il la transcende par sa présence ? Une chose spectaculaire dans une image qui s'efface ou l'ordinaire dans une image impressionnante ? En fait, il s'agit probablement de tout ça en même temps, ils se révèlent tous les uns et les autres.

À force de faire attention aux images, on semble pouvoir détecter leur présence. Mais où sont-elles avant d'être vues, dans notre tête, dans le monde ? Pourrait-on plutôt imaginer une dimension parallèle au-dessus et en dessous, où les images résident ? *Voir des choses*, c'est chercher les moments où elles en jaillissent, quand l'état de conscience normal est secoué par une lucidité manifestant le monde en image²⁹.

Parfois, on trouve les images, parfois ce sont elles qui viennent vers nous. On part à leur recherche jusqu'à ce qu'on les rencontre. Par exemple, aller dans les bois pour prendre des photos de champignons. Marcher pendant

28. Voici un exemple parfait de ce genre de propos : « Pour moi l'ultime stade de la photographie consiste à transformer les objets afin d'en faire ce que l'on veut qu'ils soient. » Ernst Haas, qui crée d'ailleurs des images remarquables, cité dans *LIFE La photographie : La couleur* (Amsterdam : Time-Life International, 1976), 166.

29. On peut tracer ici un parallèle avec la pensée du photographe et poète américain Walter Chappell qui, tout comme les membres de l'Association of Heliographers dont il faisait partie, propose une manière de voir intuitive plutôt que mécanique : « Camera vision operates as an intelligent function between the human eyes and the totality of understanding in a moment of active awareness. No camera is needed for this experience, only the keen sensibility of the human mind. » Walter Chappell, Nathan Lyons et Syl Labrot, *Under the Sun; the Abstract Art of Camera Vision* (New York : G. Braziller, 1960), « s.p. »

des heures jusqu'à ce qu'apparaisse un groupe parfaitement disposé au pied d'un arbre, éclairé d'un rayon de soleil opportun³⁰. Cette vision bien romantique se reflète dans les images de *Fragments* qui sont étrangement aussi sincères qu'elles sont analytiques.

Les images ont aussi cette mystérieuse capacité de nous sauter aux yeux au moment le plus inopportun. On leur répond souvent, mais lorsqu'on les ignore elles reviennent tant que leur portrait n'a pas été réalisé. Elles prennent en charge notre corps tel un spasme et nous dictent instinctivement comment les prendre. Inversement, bien qu'on puisse pressentir qu'une image est là, qu'on veuille absolument la voir, elle peut préférer l'invisibilité. Appareil en main, peu importe la technique, elles ne s'affichent pas ; appuyer sur le déclencheur ne servirait donc à rien.

Il arrive aussi qu'au moment de prendre une photo, on ne sache pas encore si elle deviendra image. Avant d'être développée, sur le film elle attend, comme le chat de Schrödinger dans sa boîte, de peut-être disparaître ou de se manifester³¹.

30. En fait, ce jour-là, le but était également de cueillir un champignon pour le ramener en studio et en faire une image. Un champignon qui ressemble à un symbole, ou plutôt à l'image que le mot champignon évoque. Celui trouvé, à voir dans *Figures*, n'est pas rouge avec des points blancs, mais tout aussi fascinant.

31. Il s'agit ici d'une référence à l'expérience de pensée du physicien Erwin Schrödinger. Dans un article de 1935, en tentant d'expliquer l'illogisme dans le principe de superposition quantique des états, Schrödinger donnera l'analogie la plus célèbre pour expliquer l'étrangeté du domaine atomique. Elle se résume ainsi : un chat est enfermé dans une boîte avec un mécanisme potentiellement mortel, sans qu'on puisse observer ce chat directement, il pourrait ou pas être mort ou vivant, il est donc à la fois mort et vivant. John D. Trimmer, «The Present Situation in Quantum Mechanics: A Translation of Schrödinger's "Cat Paradox" Paper», *Proceedings of the American Philosophical Society* 124, no 5 (1980) : 157.

Les photos, les objets et les images sont ici considérés comme des fragments indépendants pouvant être séparés ou combinés.

Chaque image faite avec un appareil photographique est bien sûr une photo. Mais il y a beaucoup de photos qui sont sans images, celles qui sont prises sur-le-champ, sans trop essayer, seulement pour se rappeler ou pour prouver. Des arrêts fascinants, sans yeux pensants, faits par les machines ou par ceux qui ne savent pas s'ils font ou non une image.

Bien que les objets, en soi, nous sont inaccessibles, leur présence, elle, est incontournable. Il y a de ces objets en retrait et mystérieux, si isolés que l'on ne peut les exposer, si complexes que leur prise de vue est inutile ou sacrilège. Inversement, il y en a qui sont image, ceux où l'on peut voir en dedans et par-dessus, les objets symboliques et les transparents entre autres, et bien sûr les photos, qui sont aussi objets.

Les images, quant à elles, ne font pas que montrer, elles expriment ce qu'elles représentent et impressionnent ceux qui les prennent. L'image peut se manifester sous plusieurs formes autres qu'en photo et en objets: en peinture ou en mots, dans la nature, dans notre tête et au cinéma. Les images sont souvent celles qui dépassent leur existence unique et nous utilisent pour se reproduire: des entités multiples, dont les versions anciennes et futures sont reliées. Telles les cellules du fongus, organisme divisé en

plusieurs champignons par la dispersion de ses spores, elles entrent en communication les unes avec les autres malgré leur séparation³².

Voir des choses, dans son ensemble, tente de saisir ou de faire des images qui révèlent des objets par la photo. Ses images sont prises ou construites, elles suivent la distinction linguistique entre *faire une photo* et *prendre une photo*. Les images de *Fragments* sont prises plutôt que conçues. La préhension est définie par la *faculté de saisir quelque chose avec l'organe approprié*. La préhension avec la photographie reflète une attitude envers le monde, conforme à ceux qui en font l'usage, soit celle de la prédation ou de l'empathie. Parfois elle se pose comme l'appropriation du réel pour utilisation profitable, prendre comme dans voler, agripper, s'emparer³³. Mais c'est une préhension réciproque qui est ici proposée, qui mélange l'appréhension comme sentiment involontaire, et la compréhension des choses par sensibilité.

À force d'observer les objets, on réalise à quel point ils sont indépendants de la perception que nous en avons. Comme nous le propose le réalisme spéculatif, il faut rejeter la supériorité de la pensée humaine sur le monde et considérer sérieusement l'existence d'un monde exogène qui nous dépasse.

32. Comme relaté par Tom Volk, un professeur de biologie à l'Université du Wisconsin à propos de l'*Armillaria ostoyae*: «It's one set of genetically identical cells that are in communication with one another, that have a sort of common purpose or at least can coordinate themselves to do something» et exprimé par Myron Smith, biochimiste à l'Université de Carleton: «These are very strange organisms to our anthropocentric way of thinking.» Cités dans Anne Casselman, «Strange but true: The Largest Organism on Earth Is a Fungus», *Scientific American* (2007). Récupéré de www.scientificamerican.com/article/strange-but-true-largest-organism-is-fungus.

33. On se rappelle ici les précautions émises par Susan Sontag: «there is something predatory in the act of taking a picture. To photograph people is to violate them, by seeing them as they never see themselves, by having knowledge of them they can never have.» Susan Sontag, *On Photography* (New York: Anchor Books, 1990), 14.

Les objets excèdent notre capacité à les saisir, leur sens glisse toujours entre nos doigts. S'il nous est impossible de les comprendre directement dans leur essence même, il faut alors spéculer, les rejoindre par procuration au travers d'autres objets, notamment par l'esthétique et l'allusion³⁴.

La photographie nous aide à sortir de soi, à détourner le focus vers l'extérieur. Par l'image, on peut essayer de communiquer avec les objets, et se rapprocher de leur existence en se posant comme intermédiaire entre l'appareil et ce qu'il voit. Mais quel genre d'intermédiaire ? Peut-être celui qui arrive à se séparer de son égo, à devenir un objet en soi. La vision photographique, par la fixation du temps, son découpage du réel et son confinement de l'espace, pourrait-elle nous le permettre ? Rappelons-nous ici Aldous Huxley qui, sous influence, égo en moins, réussit finalement à se rapprocher des choses³⁵. Pensons aussi à ce corps photographique, proposé par Laruelle, cette posture immanente non intentionnelle³⁶.

34. Dans les mots de Graham Harman, figure centrale du développement de la pensée spéculative : « vicarious causation frees us from such imprisonment by returning us to the heart of the inanimate world, whether natural or artificial. [...] Relations between all real objects, including mindless chunks of dirt, occur only by means of some form of allusion. But insofar as we have identified allure with an aesthetic effect, this means that aesthetics becomes first philosophy. » Graham Harman, « Vicarious Causation », dans *Collapse II Speculative Realism*, sous la dir. de Robin Mackay (Falmouth: Urbanomic, 2012), 174-205.

35. « Just looking, just being the divine Not-self of flower, of book, of chair, of flannel. » Aldous Huxley, *The Doors of Perception; Heaven and Hell* (London: Chatto & Windus, 1968), 26. (également mis en contexte dans *Restes* [p. 31])

36. François Laruelle propose que la photographie n'est pas une « prise de position envers le Monde », mais un remplacement en son corps « de l'ordre de l'épreuve de soi naïve plutôt que de la décision, de l'auto-impression plutôt que de l'expression ». Cette posture résiste au monde en le prenant comme appui vers quelque chose d'autre, pensant depuis son corps dans « la finitude intrinsèque d'une vision condamnée à voir depuis elle-même ». Mais dans l'acte photographique on se permet « d'excéder ou de dépasser sa posture, sa vision, son appareil, son motif » pour appréhender les choses : « la photographie est une activité utopique : non pas par des objets, mais par sa manière de les saisir, plus encore par l'origine, sise seulement en elle-même, de cette manière de les appréhender. » François Laruelle, *Le concept de non-photographie* (Falmouth, UK; New York: Urbanomic; Sequence Press, 2011), 12-15.

Alors, après tous ces détours, pourrait-on se rapprocher de ce que c'est, *Voir des choses*? La présence, être en contact et lucide, pour appréhender les images dans cette dimension où elles résident. Mais aussi l'absence, être hors de soi, dans un état second, pour tenter de comprendre les objets. S'obéir pour voir des choses là où il n'y en a pas, et s'éviter pour voir celles qui sont là et qu'on ne voit pas.

2.8 Machinations

«The technician has his machine at hand [...] he paves the way of the future. [...] The ambiguousness of the real, the truth in the everyday situation is there for all classes. The hygiene of the optical, the health of the visible slowly filtering through³⁷.»

— László Moholy-Nagy

Machinations (annexe p.210-219) résume et répète : c'est une réplique aux conclusions de *Fragments*. Ses compositions utilisent les photos des autres corpus en tant qu'objet, dans le salissage graphique de leur limpidité³⁸. Elles les montrent deux par deux avec différentes techniques de superposition.

37. Cité de la traduction anglaise du livre original de 1925, *Malerei, Fotografie, Film*, dans lequel László Moholy-Nagy expose ses idées pour le développement technique d'une nouvelle perception visuelle. László Moholy-Nagy, *Painting, Photography, Film, A Bauhaus Book* (Cambridge: The MIT Press, 1969), 38. À propos de son travail et de ceux de la New Vision, Jeannine Fiedler fait la description suivante: «dynamic, distorted, alienating compositions that surveyed space from acrobatic angles, reacting to the mechanized environment in a radical language of images [...] speeding space-time continuum, bursting with energy, by making the machines productive.» Jeannine Fiedler, *Laszlo Moholy-Nagy: Color in Transparency* (Göttingen: Steidl, 2006), 15.

38. Quant à la manipulation des images et la méfiance envers celle-ci, dans l'introduction du catalogue de l'exposition *The Persistence of Vision* organisée en 1967 et qui regroupe des artistes utilisant la photographie de manière détournée et expérimentale, Nathan Lyons relate: «picture experience has been the degree to which the object or situation pictured is presented unaltered in relation to its physical counterpart. [...] Concern for the alteration of this basic photographic order is firmly established by the mid-1850s. Termed fake or trick photography, it received moderate sanctions in the early 1920s by being labelled experimental, still carrying the suggestion of something unresolved and decidedly apart from reality. [...] The truth of the matter may be that the exhibition *The Family of Man* is, in effect, as illusionistic as the work of the photographers presented in this volume [...] or the multiple exposure, might be considered more naturalistic perceptually than our traditionally held concept of the straight photograph.» Nathan Lyons, *The Persistence of Vision* (New York: Horizon Press, 1968), «s.p.»

Les images de *Machinations* sont conçues en dehors de l'acte photographique. Elles se démarquent ainsi des photos qu'elles emploient, dont les effets, si présents, se font uniquement durant la prise de vue ou par la suite, dans une simple modification, bien que parfois drastique, de leur couleur ou de leur contraste. *Machinations* pousse les manipulations à un autre niveau. Ses effets spéciaux³⁹ sont uniquement réalisés en chambre noire (et son homologue virtuelle). Cet espace clos est ici considéré comme deuxième machine à image, double de l'appareil photo, où l'on ne fait pas qu'exposer une image, mais où l'on en fait une autre, altération de l'originale qui repose discrètement sur le film⁴⁰. La métaphore de l'image et de son double se retrouve dans *Machinations*, par l'usage de deux images différentes recombinaisonnées en une. Différents procédés sont utilisés : l'exposition de deux négatifs superposés, deux expositions sur la même feuille, soit côte à côte ou une par-dessus l'autre, le tout avec ou sans coloration. Ces expérimentations ne seraient pas possibles sans une connaissance approfondie de l'ingénierie de l'image, de la théorie de la couleur et de la synthèse additive et soustractive de la lumière. Paradoxalement, en voulant s'éloigner du photographique, on se retrouve au beau milieu.

39. Dans un langage se démarquant des propos parfois complaisants des manuels de photographie, Allan Horvath, qui est aussi géologue, nous dit, dans son ouvrage sur les techniques d'effets spéciaux : « The visual impact of the image is often derived by altering one or more parts of the standard photographic process. [...] It is a visual statement with its own grammar, syntax and conventions. Essentially the subject is the story and you, the photographer, are the author communicating the story visually. This involves interpretation, experimentation, patience and a willingness to learn, so you can use technical expertise to support the aesthetic demands of the subject. » Allan Horvath, *Photographic Special Effects* (Tucson: Fisher Publishing, 1979), 3.

40. Ce recyclage des images et de leurs doubles résonne dans ces propos de Douglas Crimp : « Those processes of quotation, excerption, framing, and staging [...] necessitate uncovering strata of representation. Needless to say, we are not in search of sources or origins, but of structures of signification: underneath each picture there is always another picture. » Douglas Crimp, *Pictures* (New York: Artists Space, 1977), « s.p. »

Toutes les images sont trompeuses, mais elles le sont à différents degrés, certaines de manière minimale et involontaire, d'autres de façon ouverte et intentionnelle. *Machinations* propose des images qui ne cachent pas leur construction, mais qui la montrent effrontément dans l'artifice de leur parure. Ceux qui les regardent ne peuvent qu'être conscients de leur illusion. Semblables à l'auditoire d'un spectacle de magie, ils acceptent d'y croire pour s'émerveiller en toute confiance. Car, tout comme les trucages secrets du magicien ne prétendent pas excéder le domaine du réel, ces images ne se vantent pas d'être autre chose qu'une fabrication technique⁴¹.

La machination est aujourd'hui définie comme un ensemble de procédés secrets et déloyaux utilisés pour faire réussir un complot. Bien qu'elles conspirent dans le noir et utilisent des procédés d'initiés, les images de *Machinations* ne sont pas malhonnêtes et assument totalement leurs tromperies. En substitution à la connotation péjorative du terme, son sens étymologique est proposé, comme l'association de *machina*, mécanisme ingénieux, et de *-tion*, qui signifie artifice et ruse.

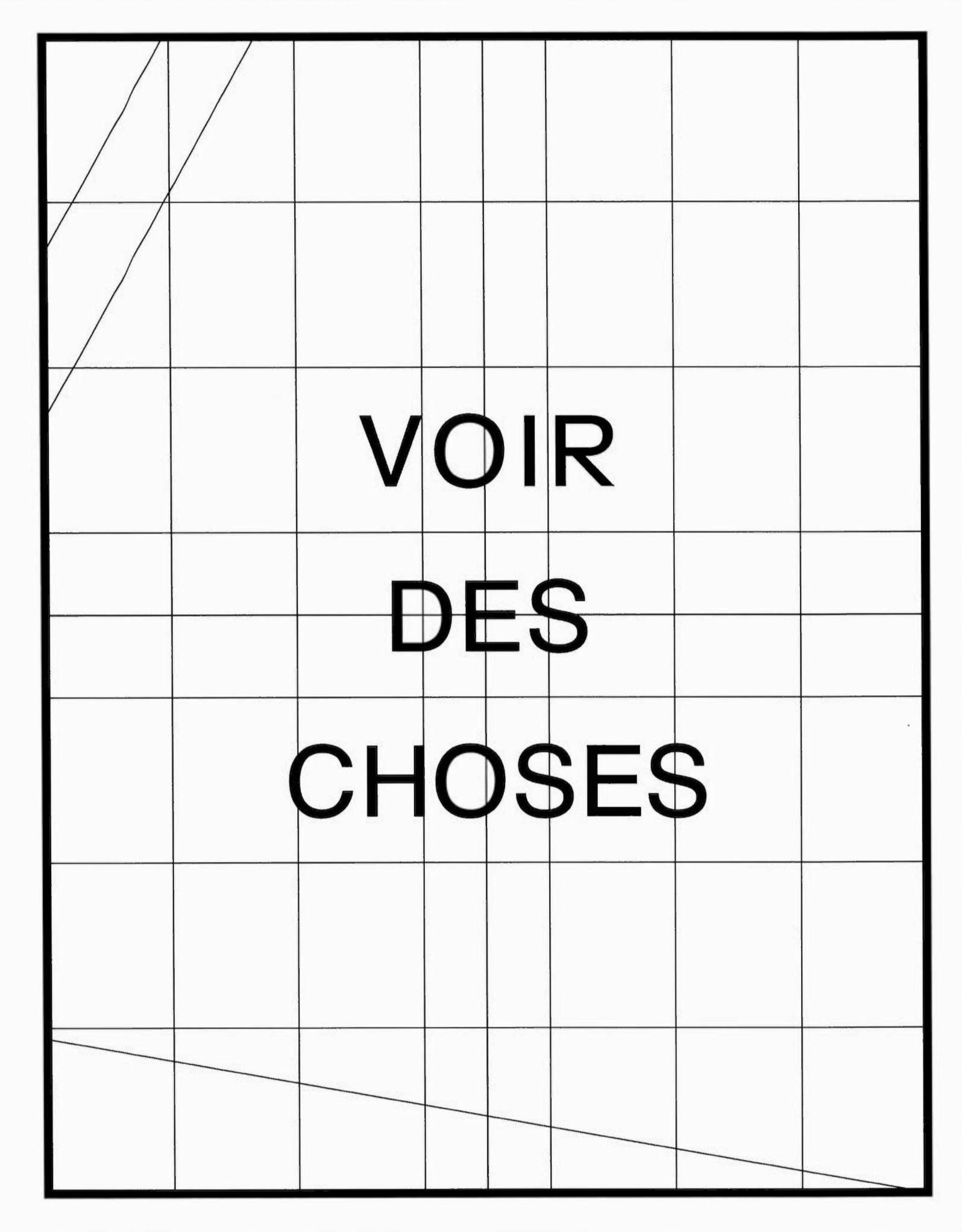
Ces images doubles ont donc une double identité : des produits de techniques concrètes et des visions artificielles. On peut les envisager des deux côtés, car, on le comprend bien maintenant, voir des choses c'est aussi voir double.

41. Comme le dit Ricky Jay, praticien autant que penseur de la magie, en distinguant celle-ci de l'imposture: « what makes magic different is that it's inherently honest, you tell someone you're gonna deceive them before you deceive them » Molly Bernstein. (2012). *Deceptive Practice: The Mysteries and Mentors of Ricky Jay*. [DVD]. New York: Kino Lorber.

CONCLUSION

Cette conclusion sera brève, maintenant que nous avons fait le tour à deux reprises, par les schémas et les corpus. Pour bien voir des choses, on a vu double, de pôle en pôle, les yeux grands ouverts ou bien fermés. Par l'utilisation de différents modes de vision et de pensée, dans la création de zones et corpus d'images et d'objets, *Voir des choses* propose l'oscillation comme essentielle évasion, par le saut de l'une à l'autre de ses dimensions fragmentées. Mais, lorsque le mouvement continu nous donne le vertige, les dimensions offrent aussi, par leur autonomie, la possibilité de nous y reposer dans l'immersion et d'y être totalement engagés. Il ne s'agit pas de trouver un juste milieu, chaque élément de *Voir des choses* reste à son homologue, problème et solution. Les portes évasives des images sont le syndrome et l'antidote du schéma structurant et de ses boîtes qui enferment pour définir. Aux questionnements intérieurs inlassables, sortir de soi devient réponse, et à l'extérieur qui nous dépasse, l'espace mental sert de refuge, comme abri aux choses concrètes. Si l'artifice est nécessaire pour échapper à l'emprise du réel, lorsque les visions du spectacle commencent à donner la nausée, on peut revenir au sol et à sa dureté qui est remède. Car ce que *Voir des choses* propose, c'est d'avoir à tour de rôle les pieds sur terre, la tête dans le ciel, l'œil dans la tête et la tête dans les pieds.

ANNEXE A
VOIR DES CHOSES



**VOIR
DES
CHOSSES**

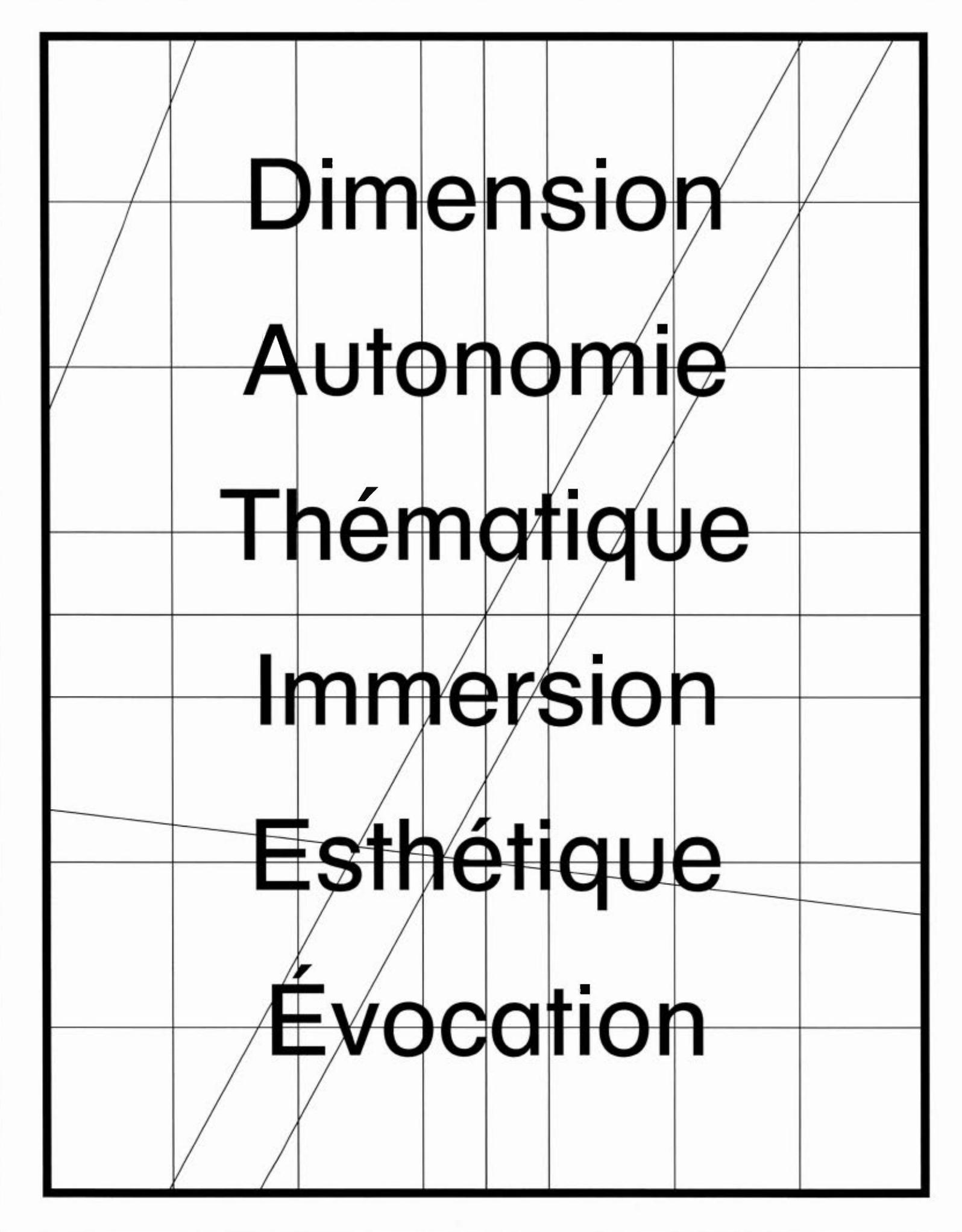
Dimension
Autonomie
Thématique
Immersion
Esthétique
Évocation

Porte
Voute
Clôture
Fenêtre
Stores
Trou

VOIR
DES
CHOSSES

Sac
Bouteille
Poubelle
Panier
Boîte
Coffre

Connexion
Oscillation
Fragmentation
Symbiose
Opposition
Confusion



Dimension
Autonomie
Thématique
Immersion
Esthétique
Évocation

Connexion

Oscillation

Fragmentation

Symbiose

Opposition

Confusion

Porte

Voute •

Clôture •

Fenêtre •

Stores •

Trou •

- Sac

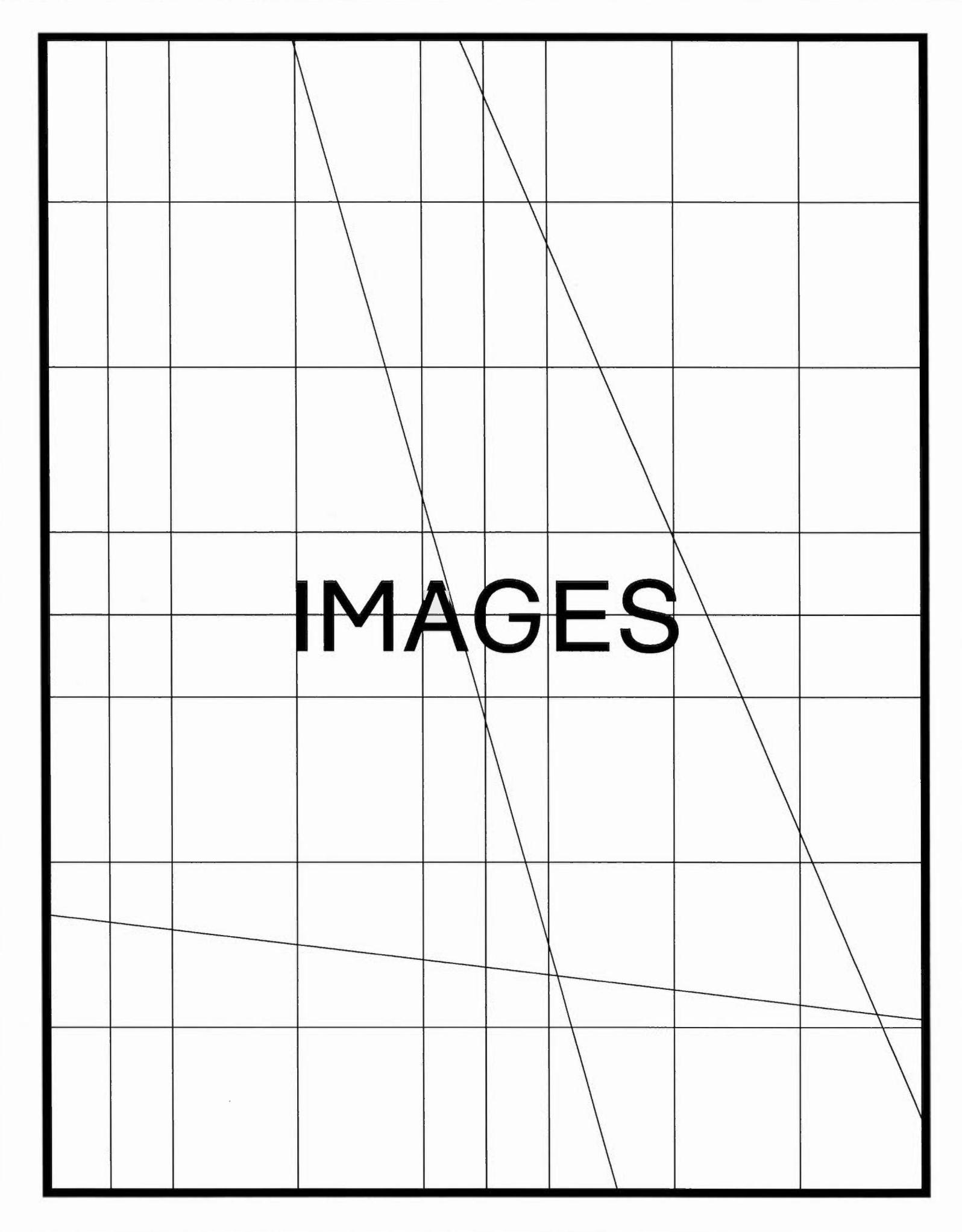
- Bouteille

Poubelle

Panier

- Boîte

Coffre



IMAGES

Inscriptions	Affiches	Statue
Marques	Photos	Amulette
Traces	Autocollants	Mannequin
X	Jeu de cartes	Fantôme
Graffiti	Livre	Squelette
Note	Horloge	Toutou

Symboles	Chat
Onirisme	Hibou
Tropes	Souris
Publicité	Araignée
Graphisme	Cheval
Archives	Coquillage

IMAGES

Rose
Pomme
Clés
Nœud
Bague
Os

Symboles

Onirisme

Tropes

Publicité

Graphisme

Archives

Inscriptions

- **Marques**

- **Traces**

X

- **Graffiti**

Note

- **Affiches**

- **Photos**

- **Autocollants**

Jeu de cartes

Livre

- **Horloge**

Statue

Amulette

Mannequin

● Fantôme

Squelette

Toutou

Chat

Hibou

Souris

Araignée

Cheval

• Coquillage

- Rose

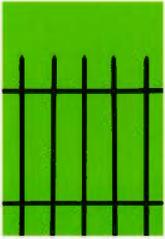
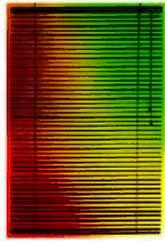
Pomme

- Clés

Noeud

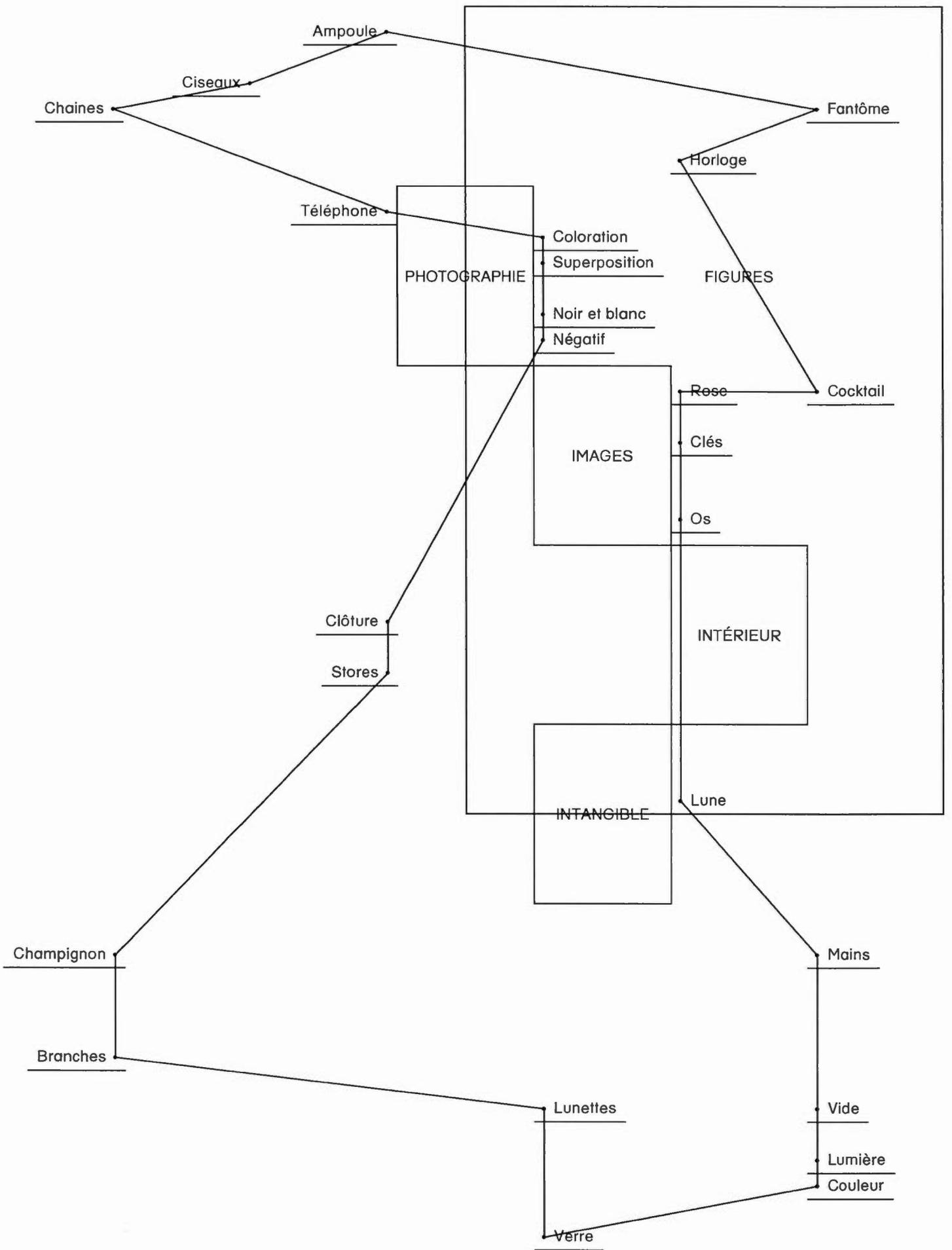
Bague

- Os

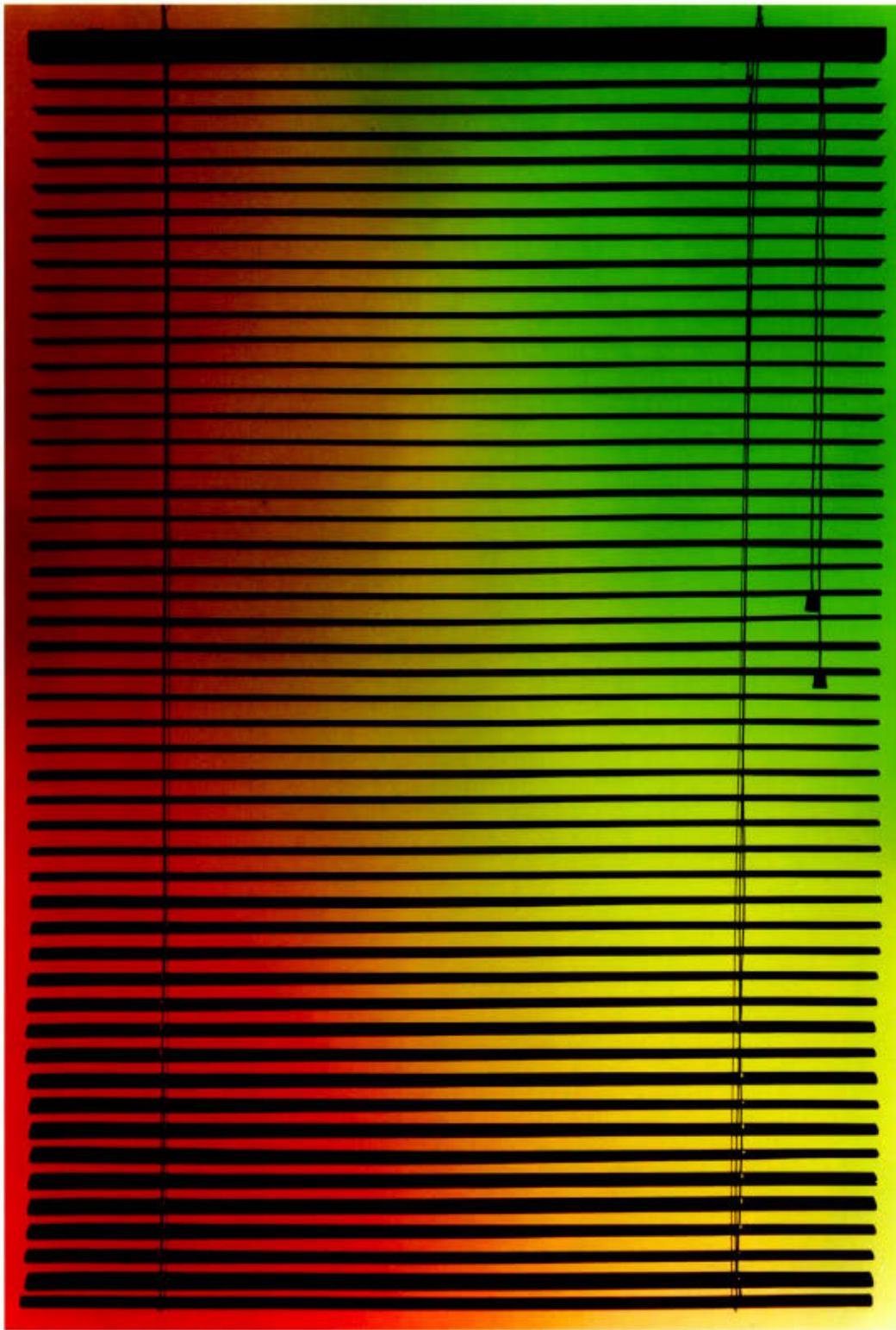


FIGURES

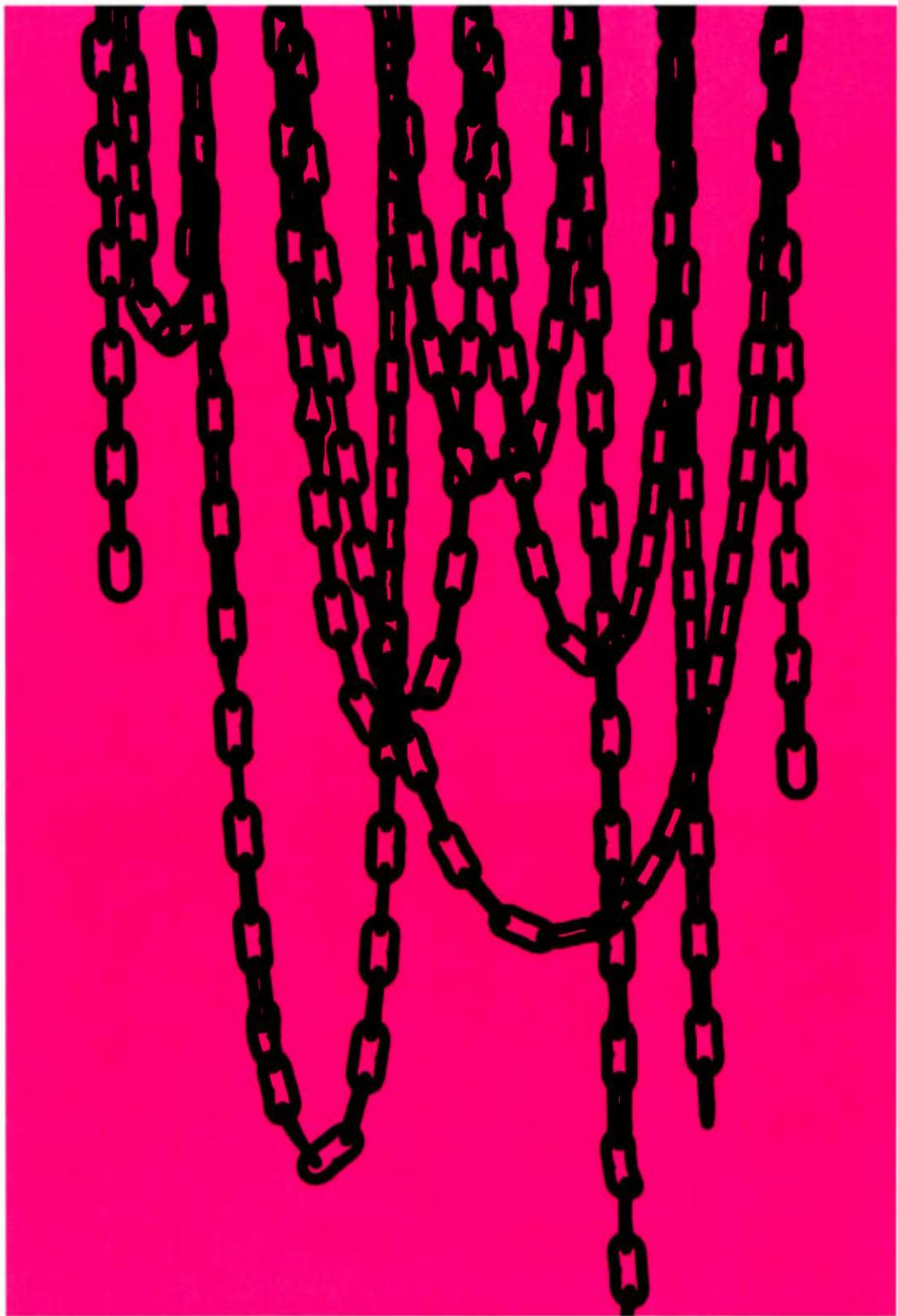


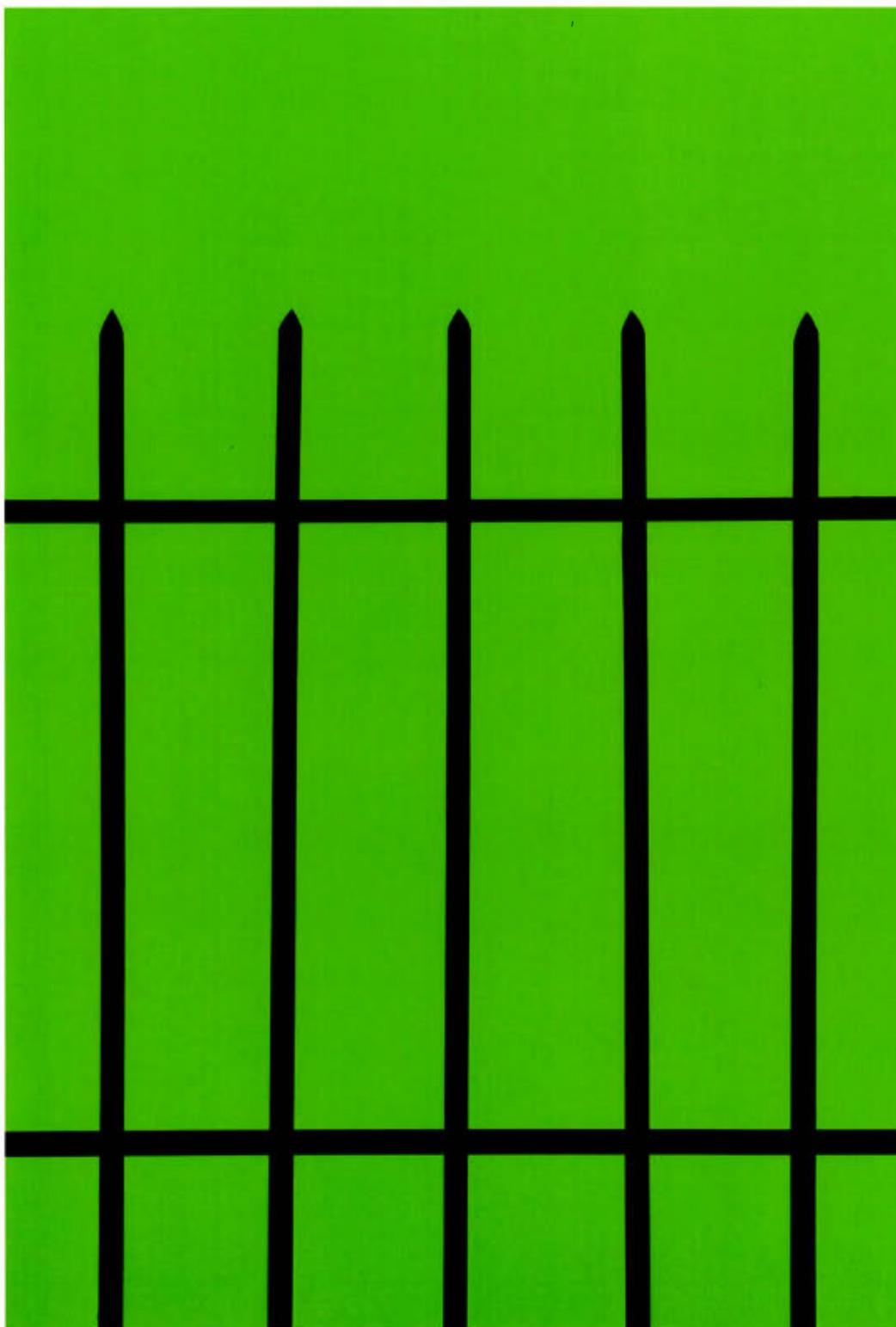


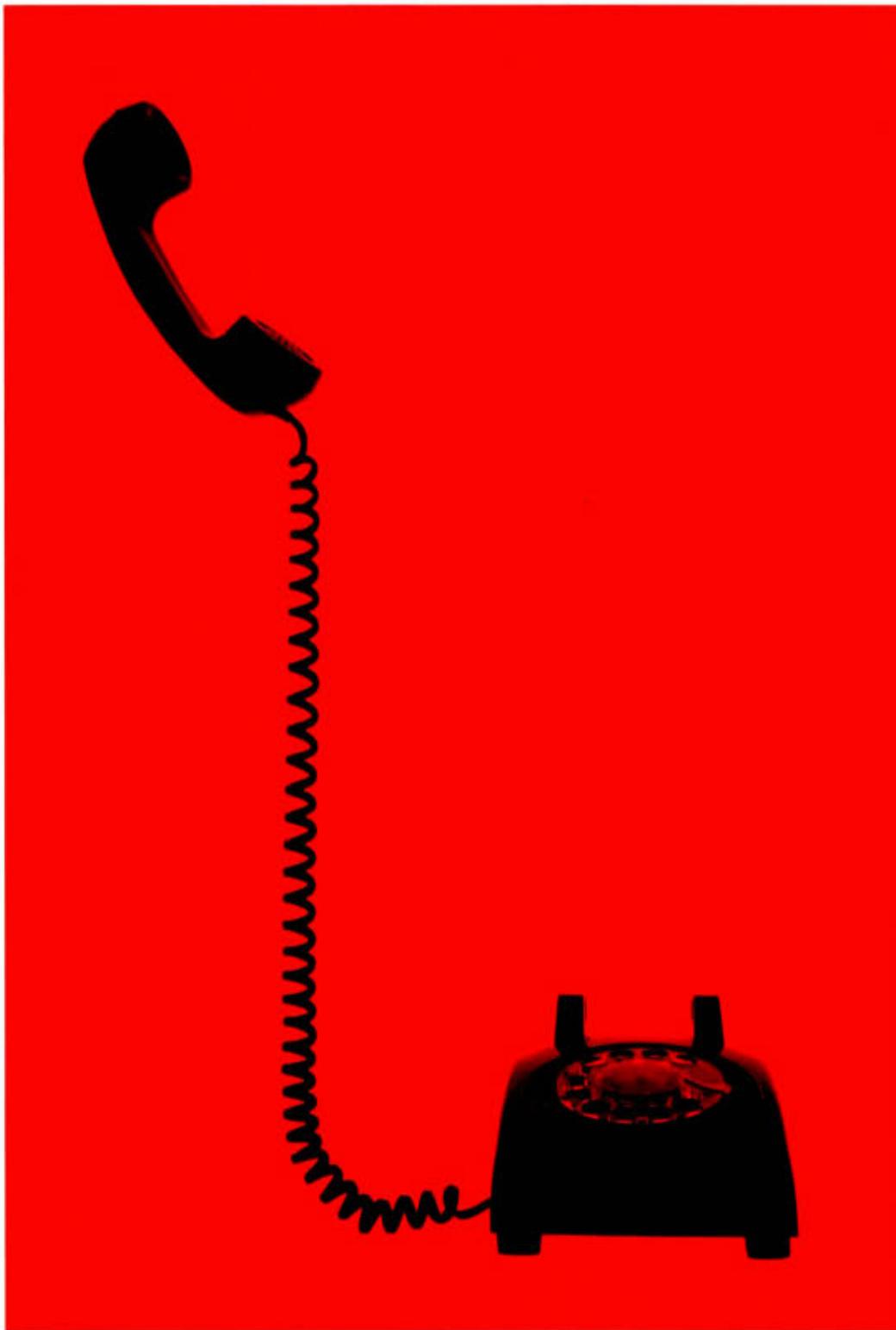




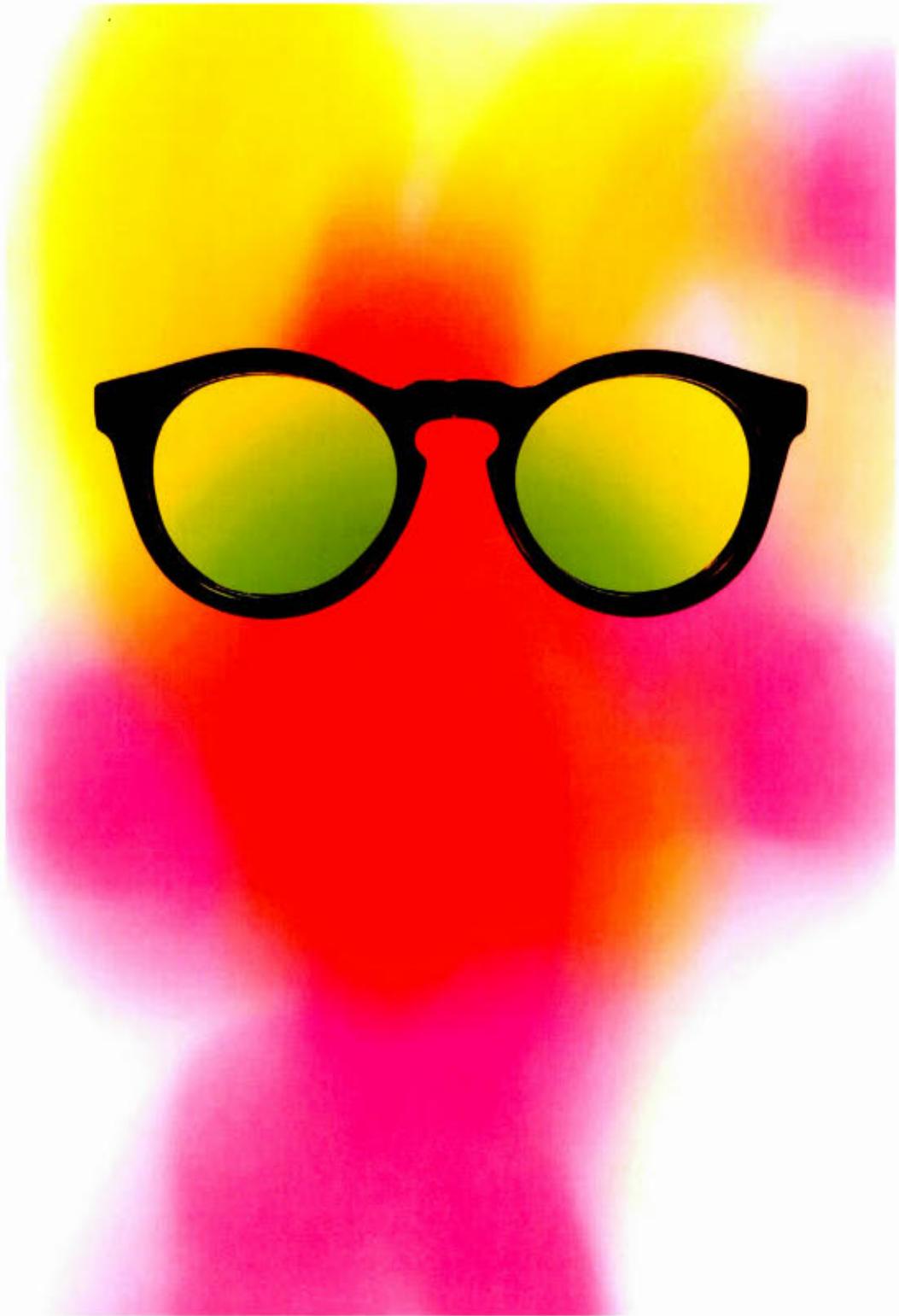




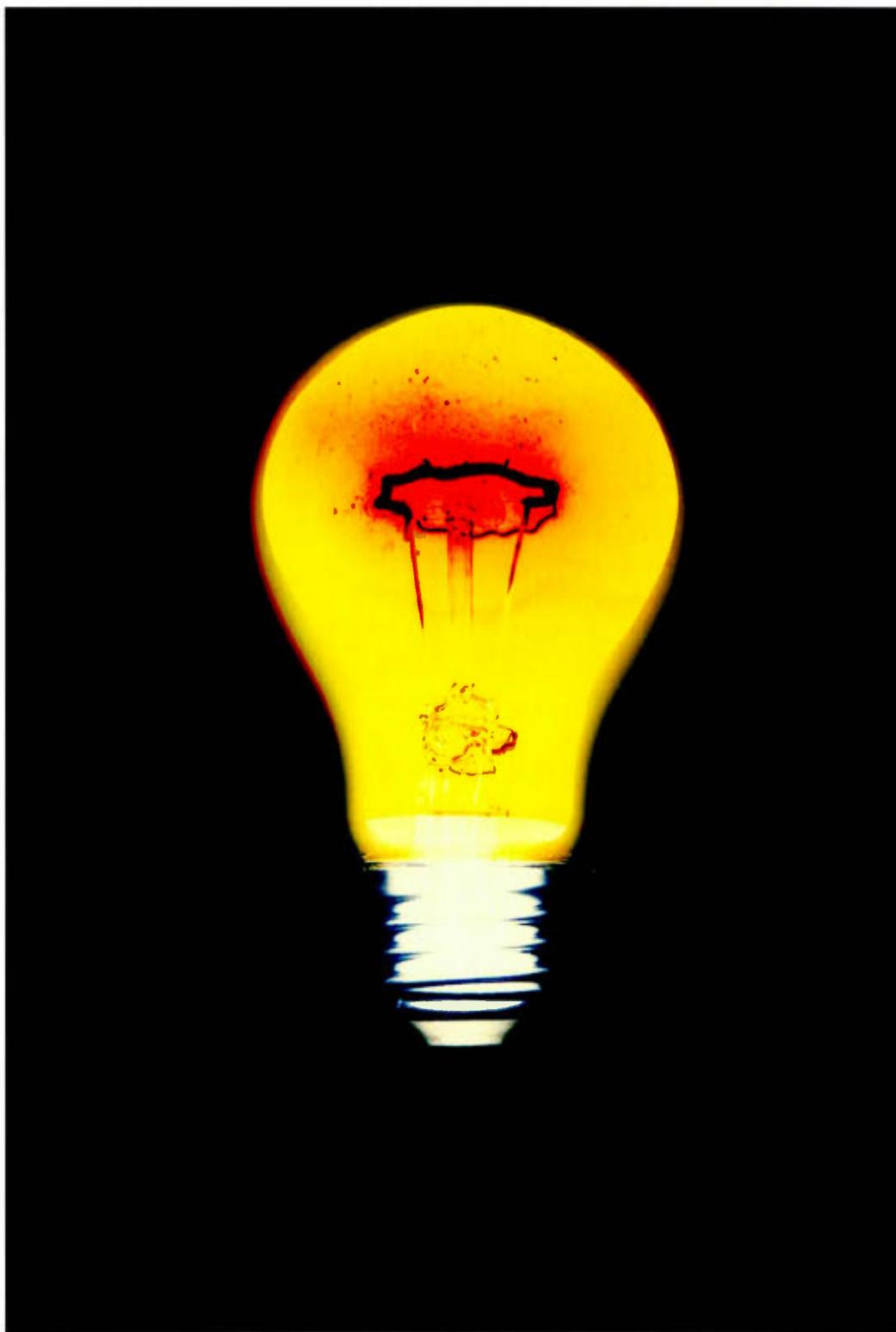










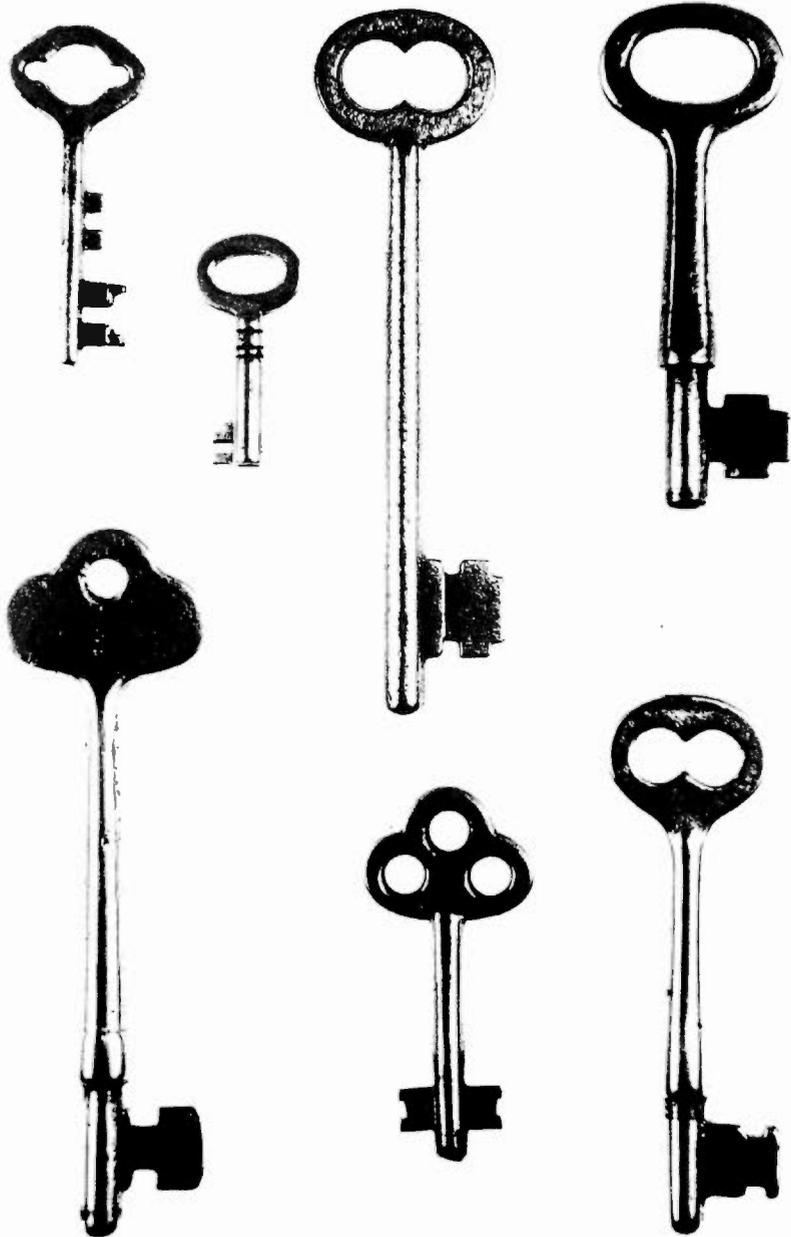


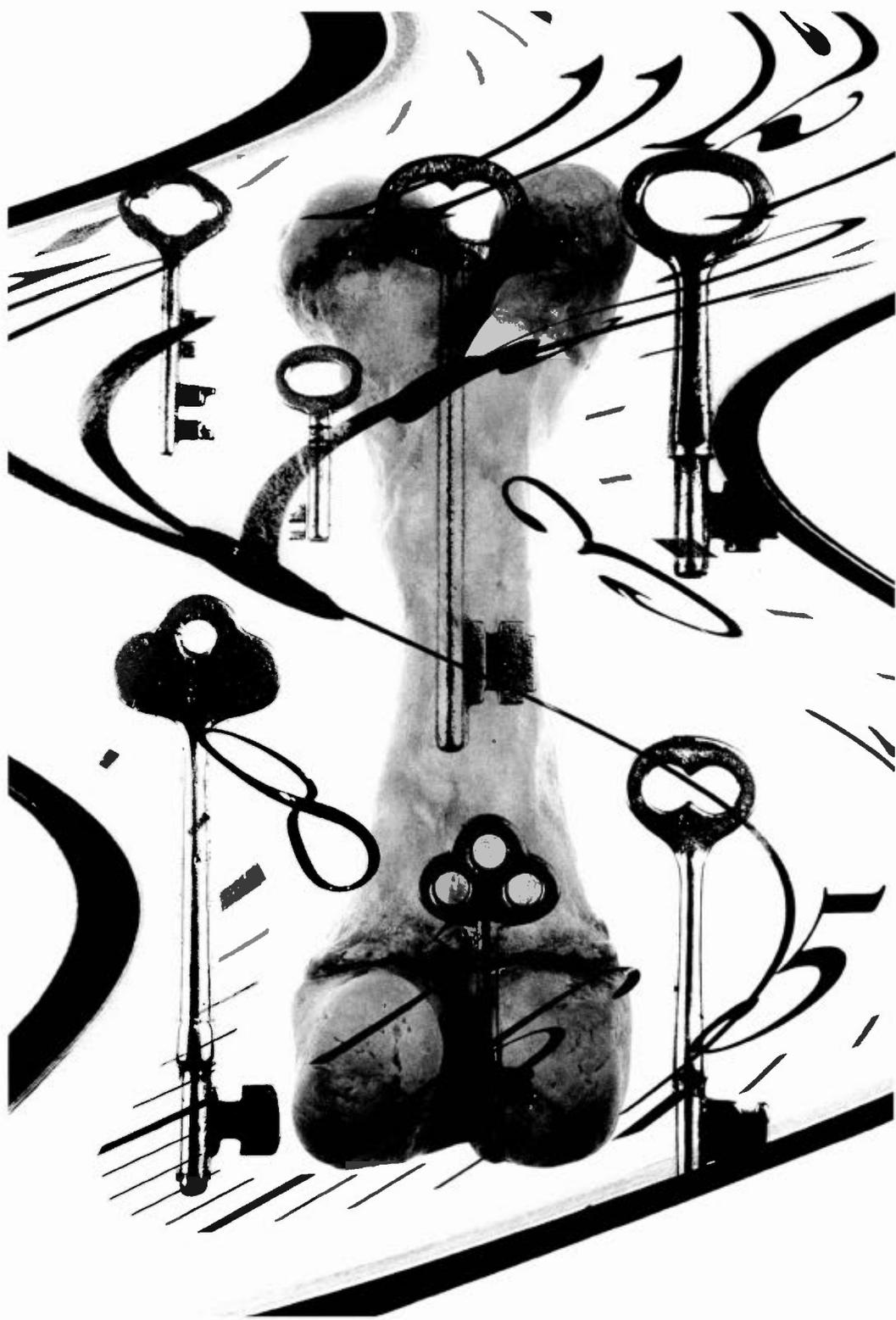


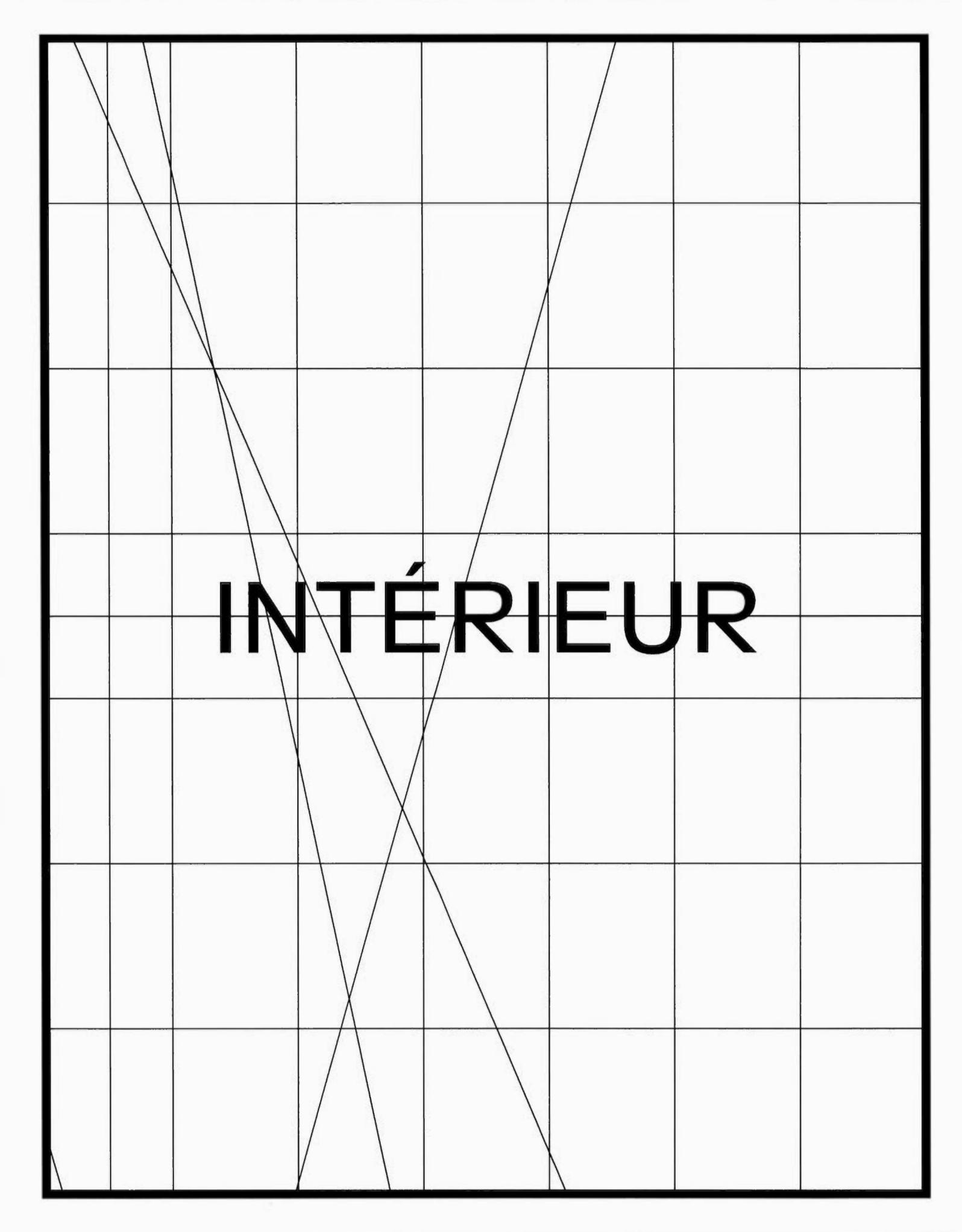










A black and white graphic featuring a 10x10 grid. A large, thin black 'X' is drawn across the grid, extending from the top-left and bottom-right corners to the top-right and bottom-left corners. The word 'INTÉRIEUR' is centered horizontally and vertically within the grid.

INTÉRIEUR

Cocktail
Festin
Bonbons
Charcuteries
Cigarettes
Pilules

INTÉRIEUR	Artifice Fantasmagorie Mise en scène Studio Utopie Évasion
-----------	---

Masque
Maquillage
Chapeau
Bijoux
Gants
Soulier

Pied
Main
Doigt
Bouche
Yeux
Tête

Artifice

Fantasmagorie

Mise en scène

Studio

Utopie

Évasion



Cocktail

Festin

Bonbons

Charcuteries

Cigarettes

Pilules

Masque

Maquillage

Chapeau

Bijoux

Gants

Soulier

• Pied

• Main

• Doigt

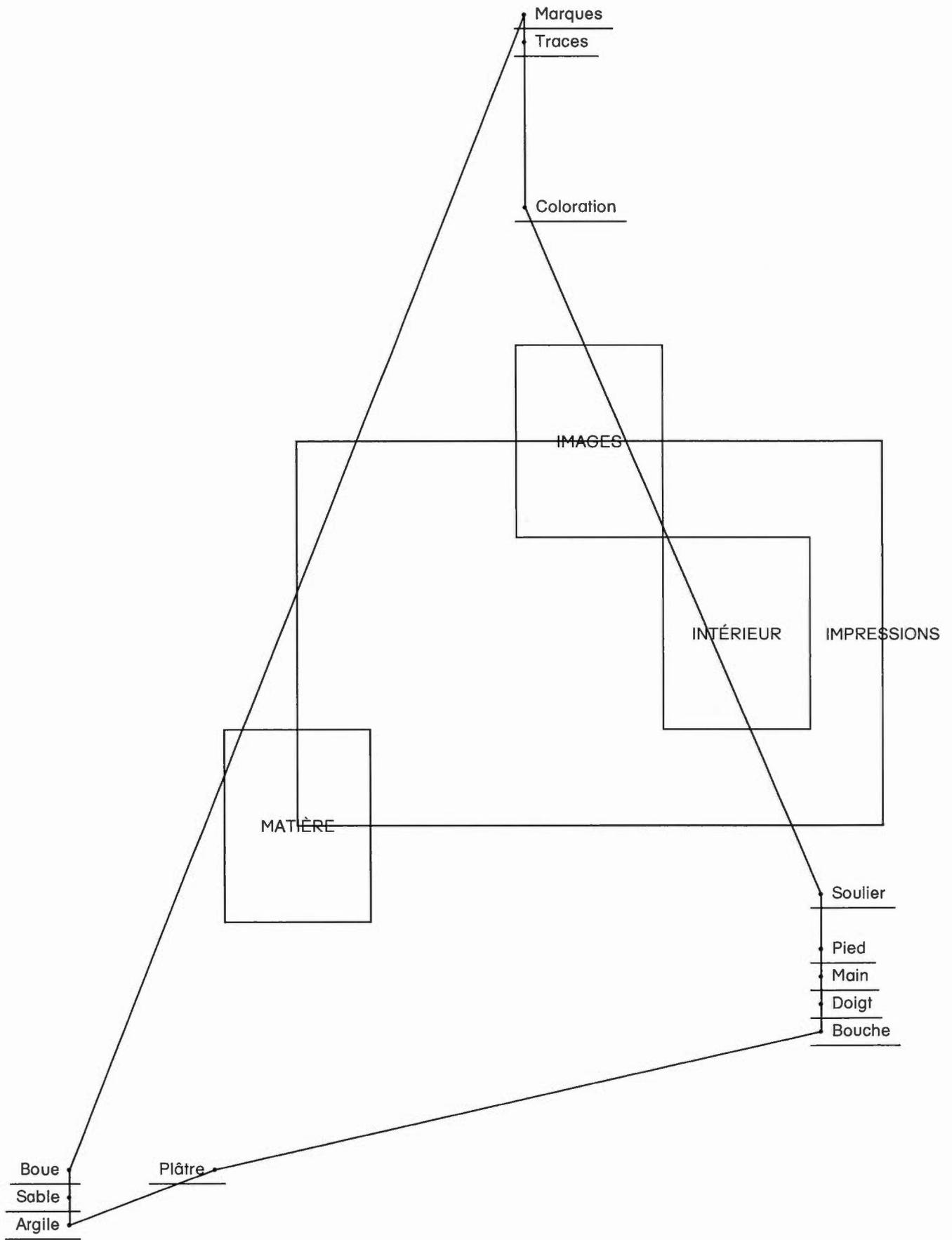
• Bouche

• Yeux

Tête



IMPRESSIONS









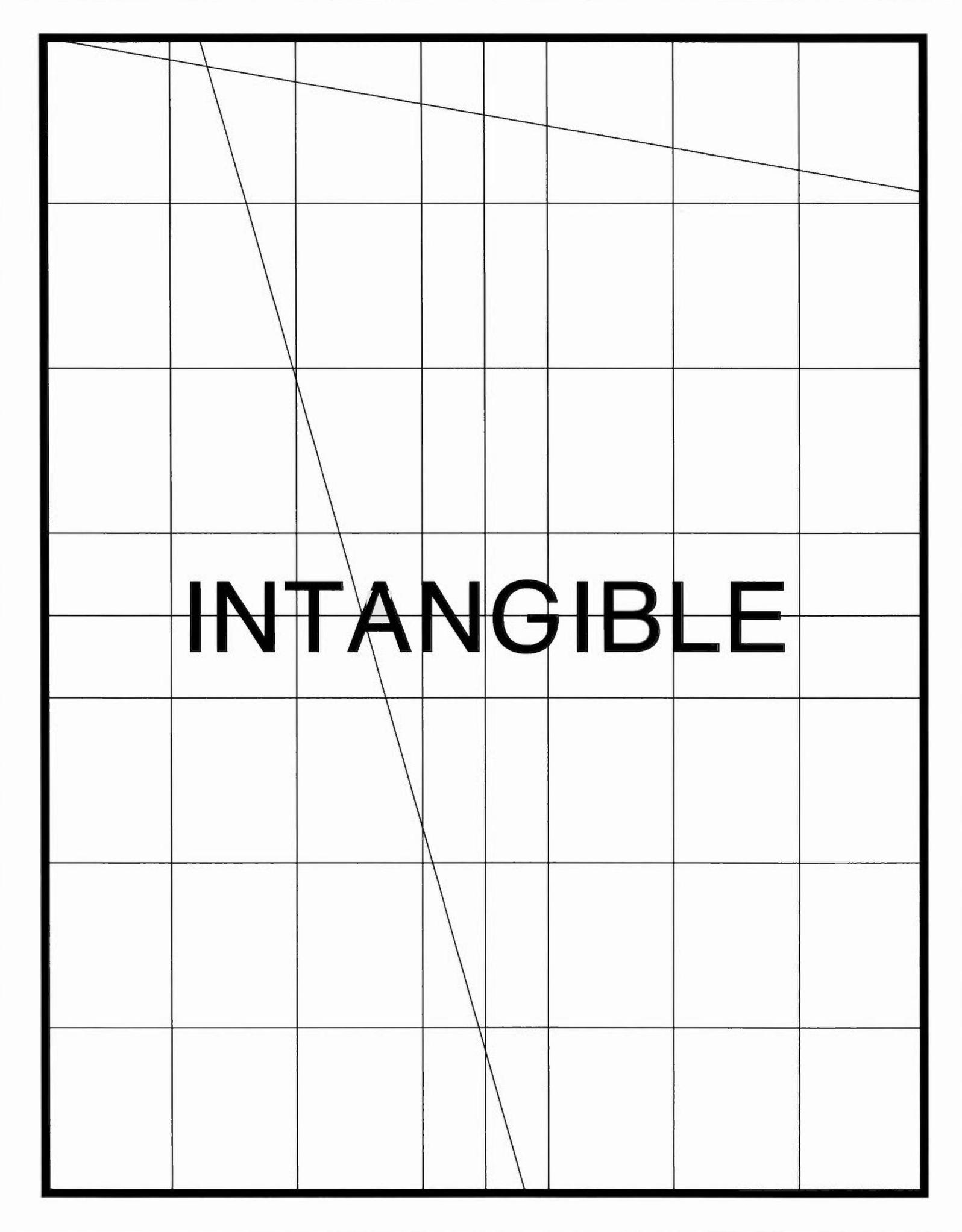










A square grid with a thick black border. The grid consists of 8 columns and 8 rows of smaller squares. The word "INTANGIBLE" is written in a bold, black, sans-serif font across the middle of the grid, spanning from the second column to the eighth column. Two thin black lines are drawn diagonally across the grid: one from the top-left corner to the bottom-right corner, and another from the top-right corner to the bottom-left corner.

INTANGIBLE

INTANGIBLE

Ciel
Soleil
Lune
Feu
Fumée
Eau

Liquides
Glace
Bulles
Gélatine
Vaseline
Buée

Illusion
Étrange
Magie
Phénomènes
Atmosphère
Chaos

Transparence
Fluorescence
Abstraction
Distorsion
Vaporeux
Flou

Vide
Ombre
Lumière
Couleur
Brillance
Réflexions

Illusion

Étrange

Magie

Phénomènes

Atmosphère

Chaos



• Vide



• Ombre



• Lumière



• Couleur

Brillance



• Réflexions

- **Transparence**

- **Fluorescence**

- **Abstraction**

- **Distorsion**

Vapoureux

- **Flou**

• Ciel

• Soleil

• Lune

• Feu

• Fumée

• Eau

- **Liquides**

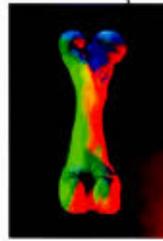
Glace

Bulles

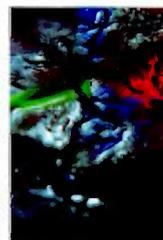
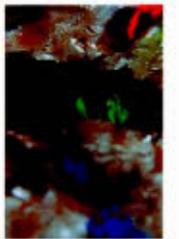
- **Gélatine**

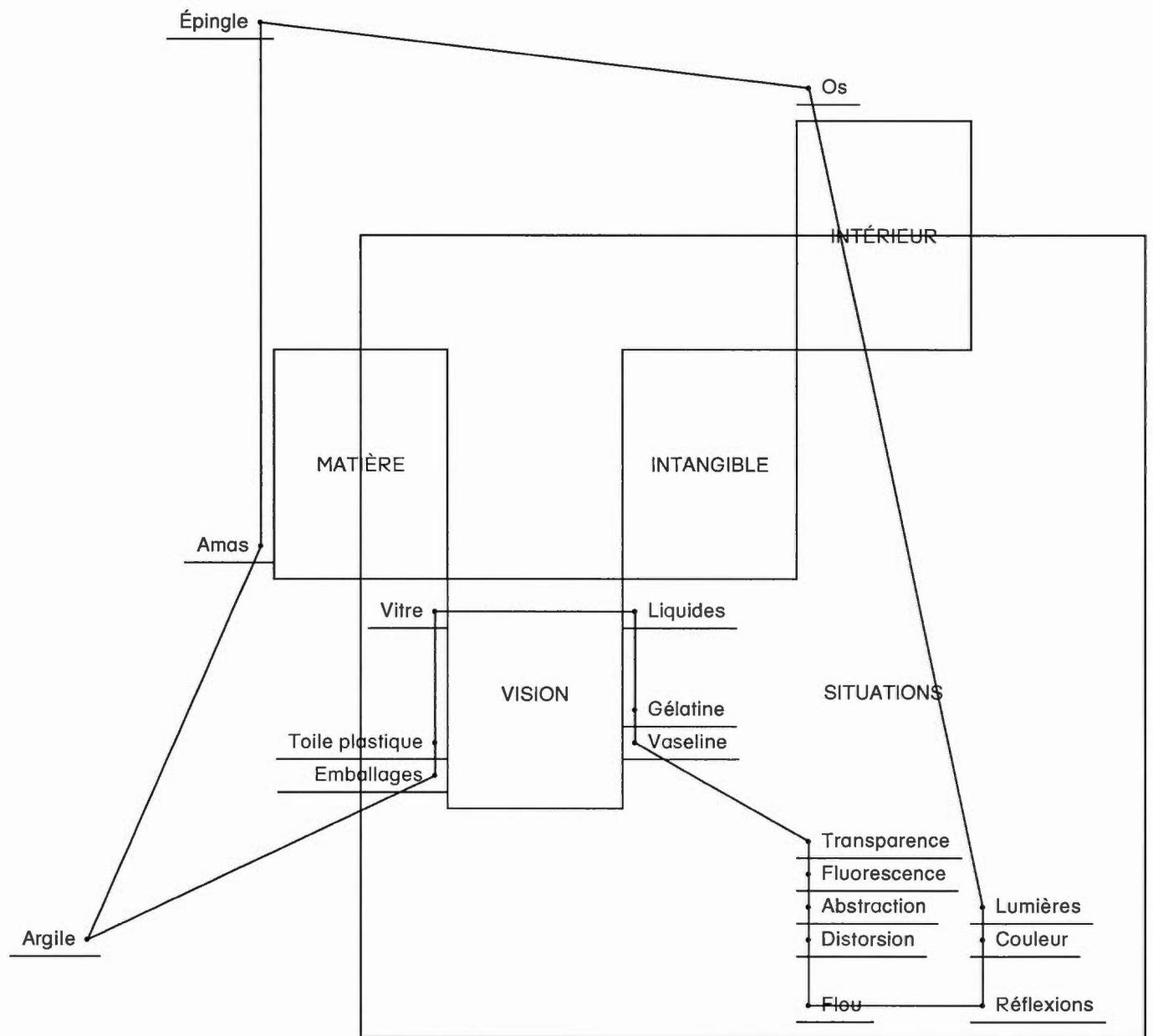
- **Vaseline**

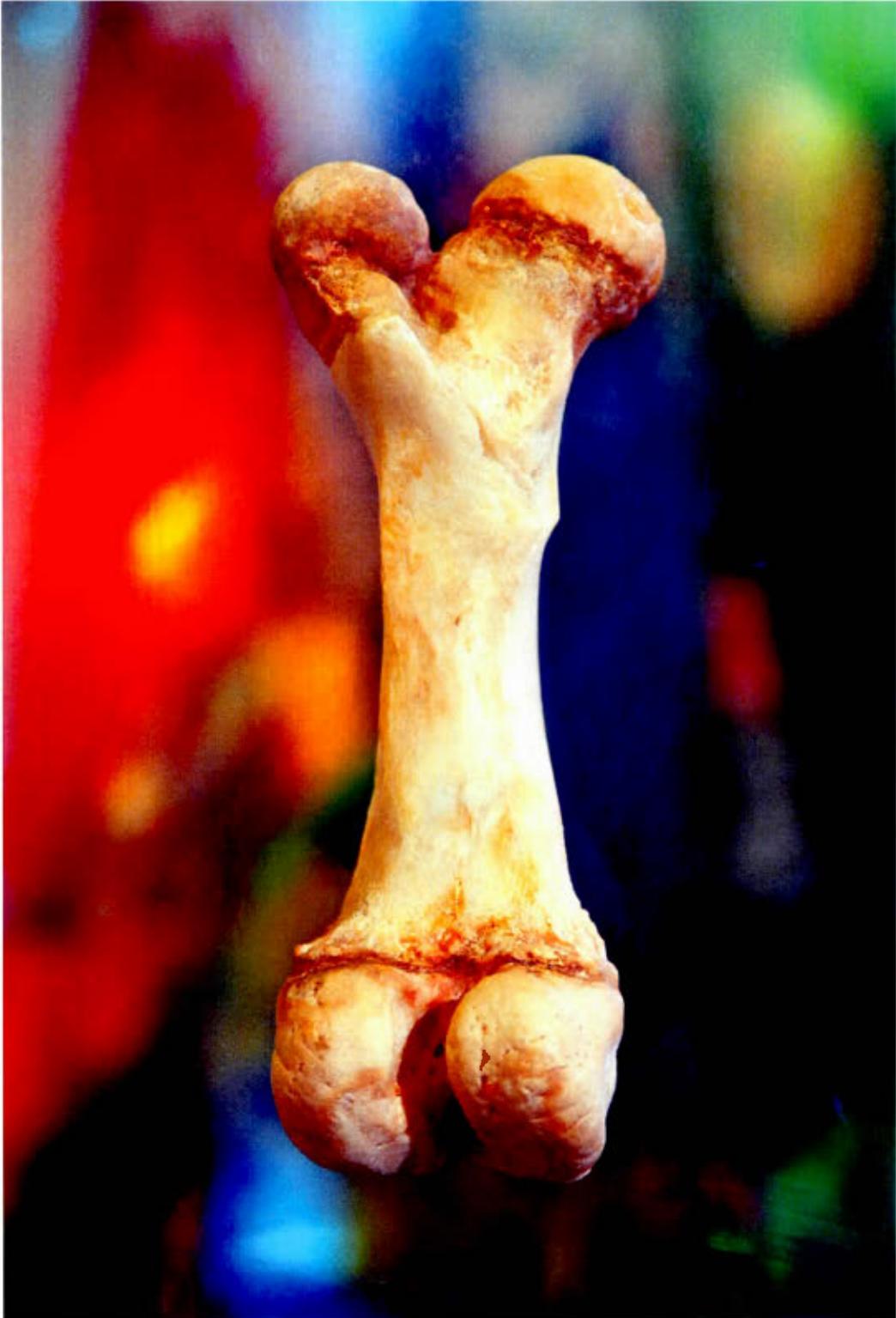
Buée

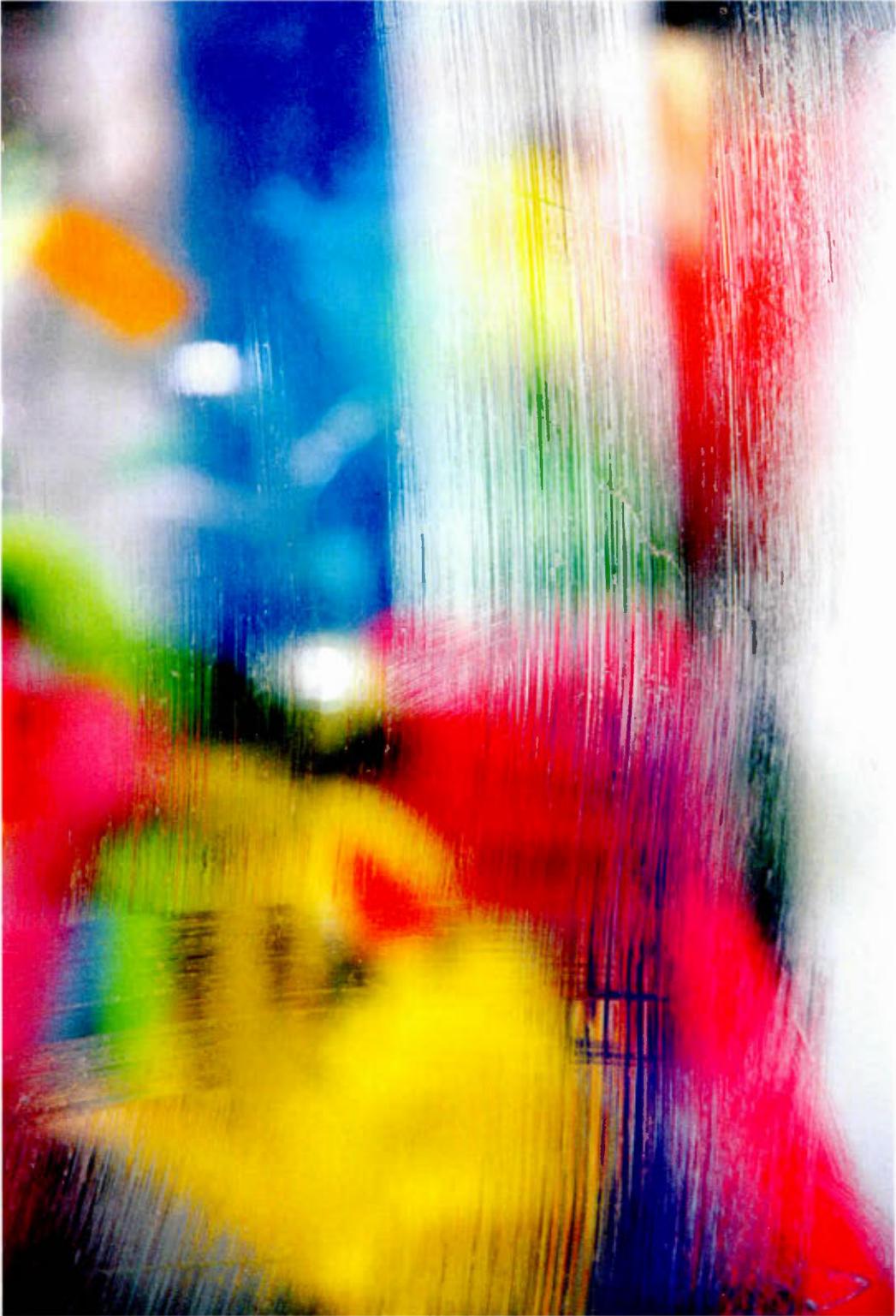


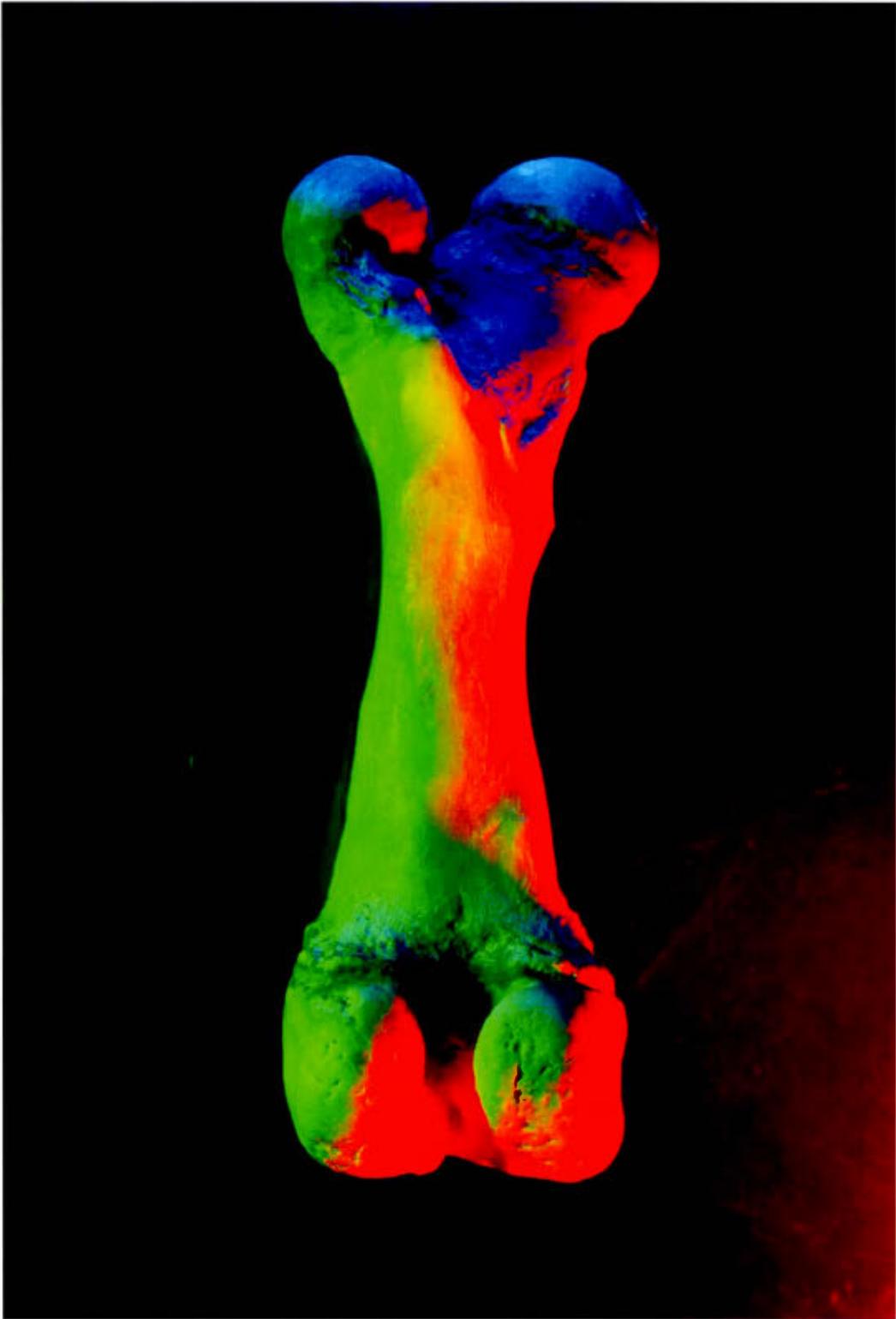
SITUATIONS

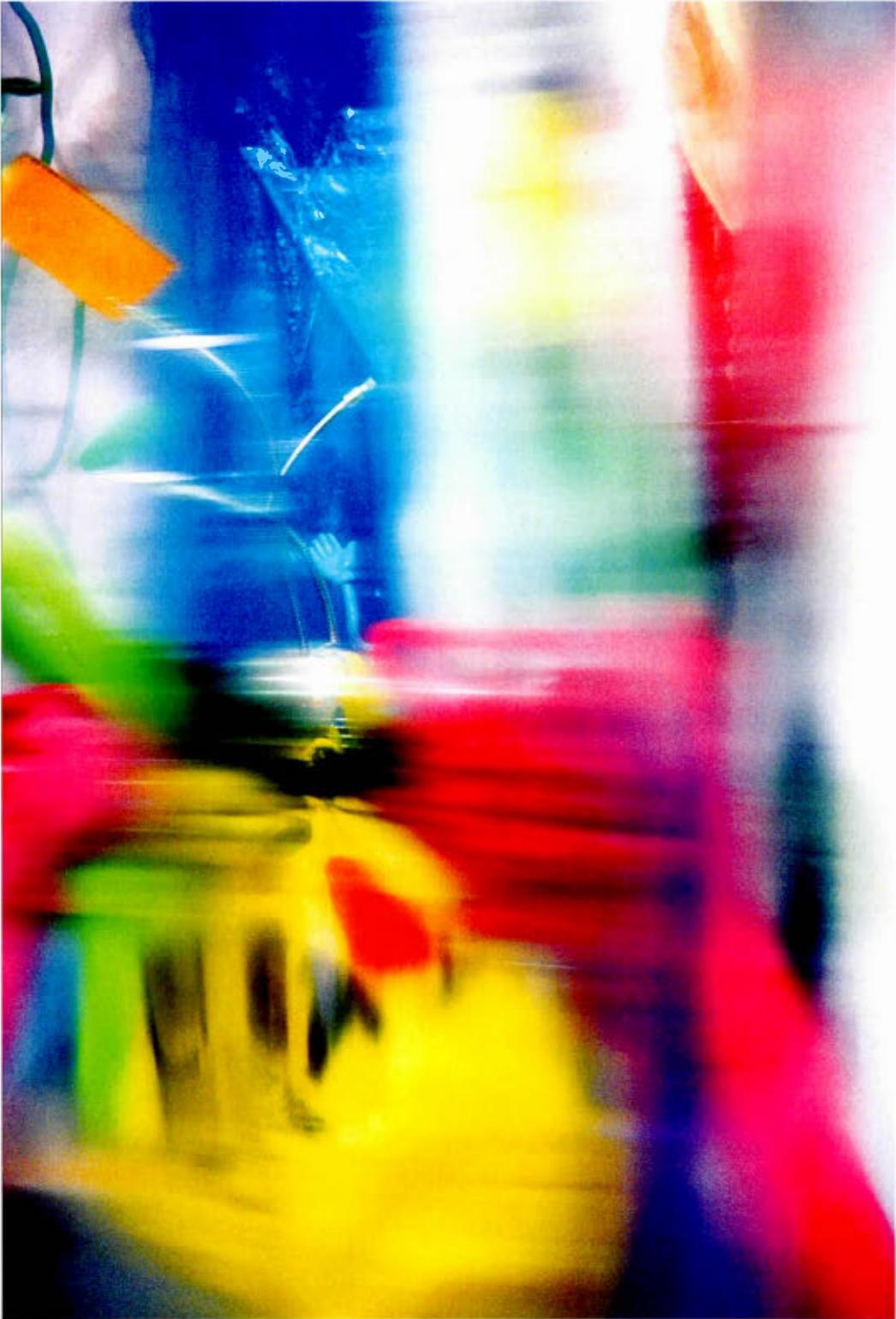


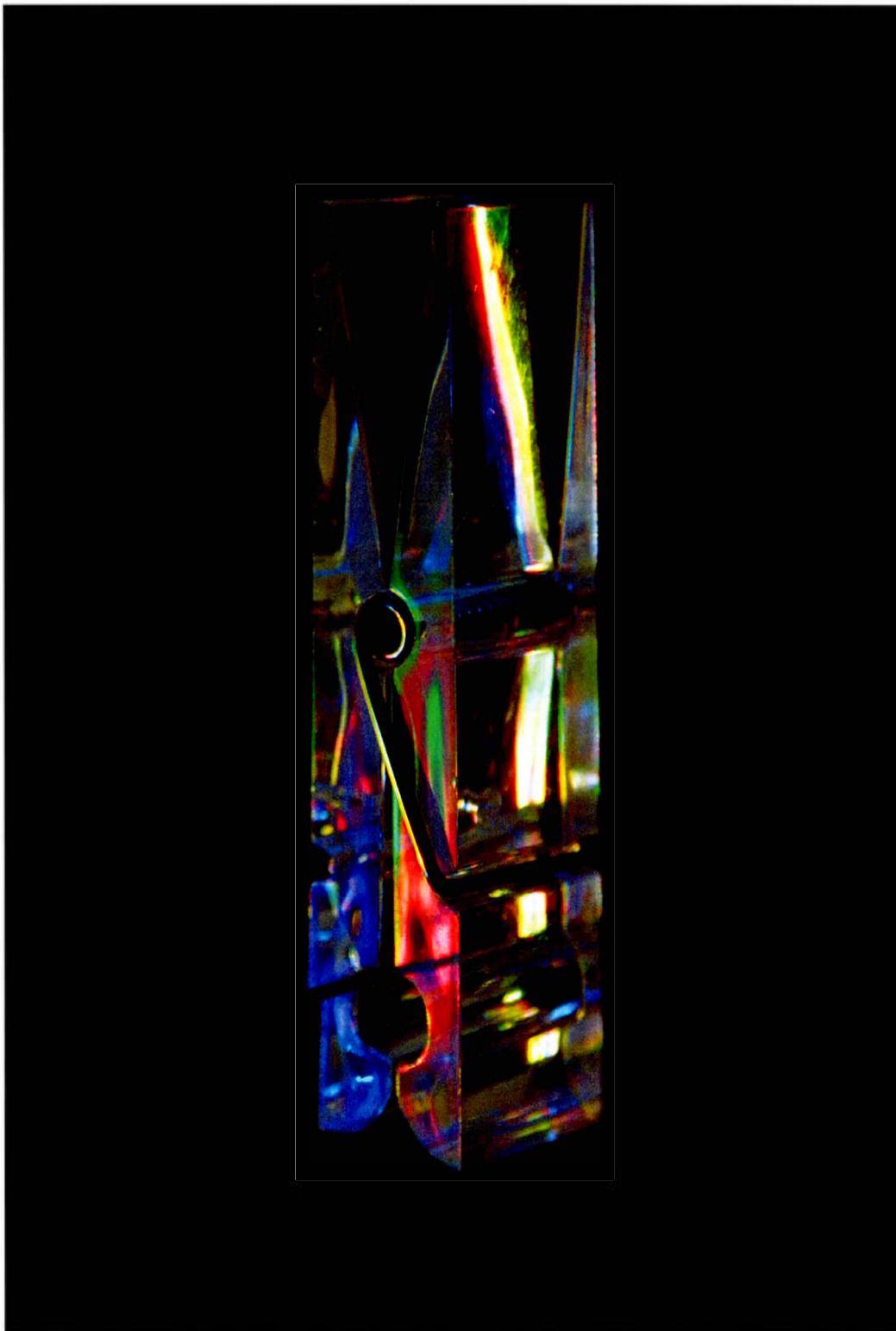




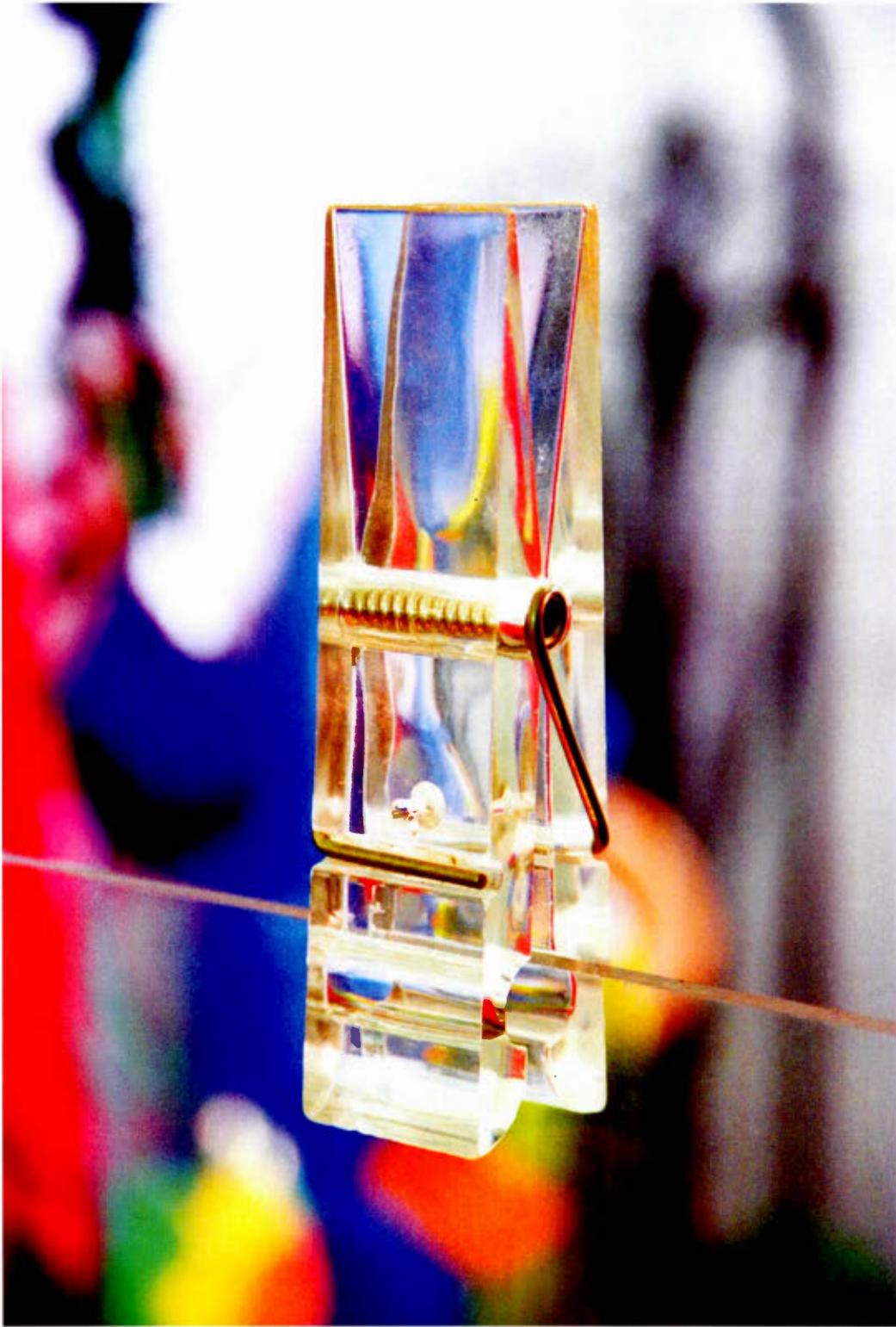










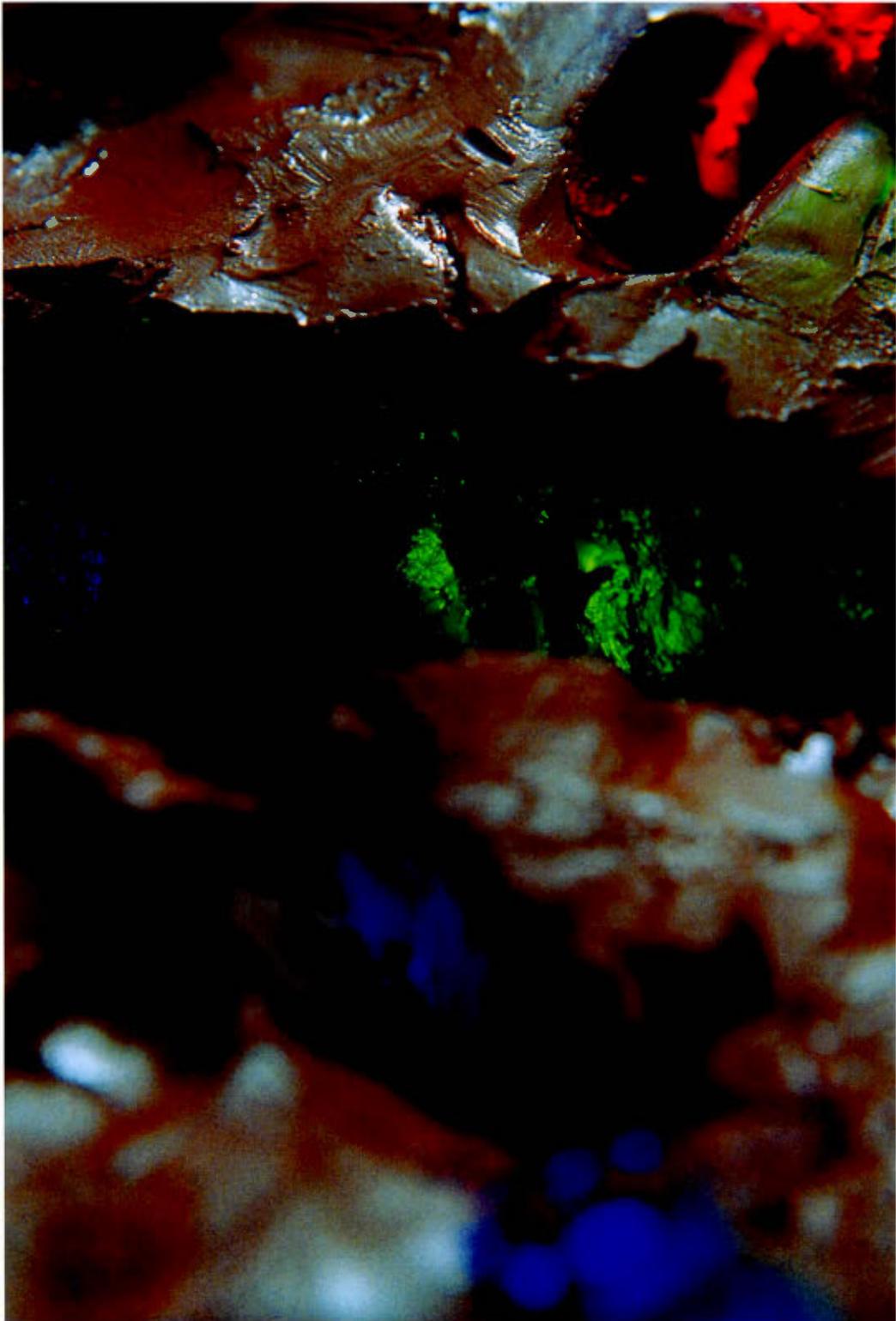








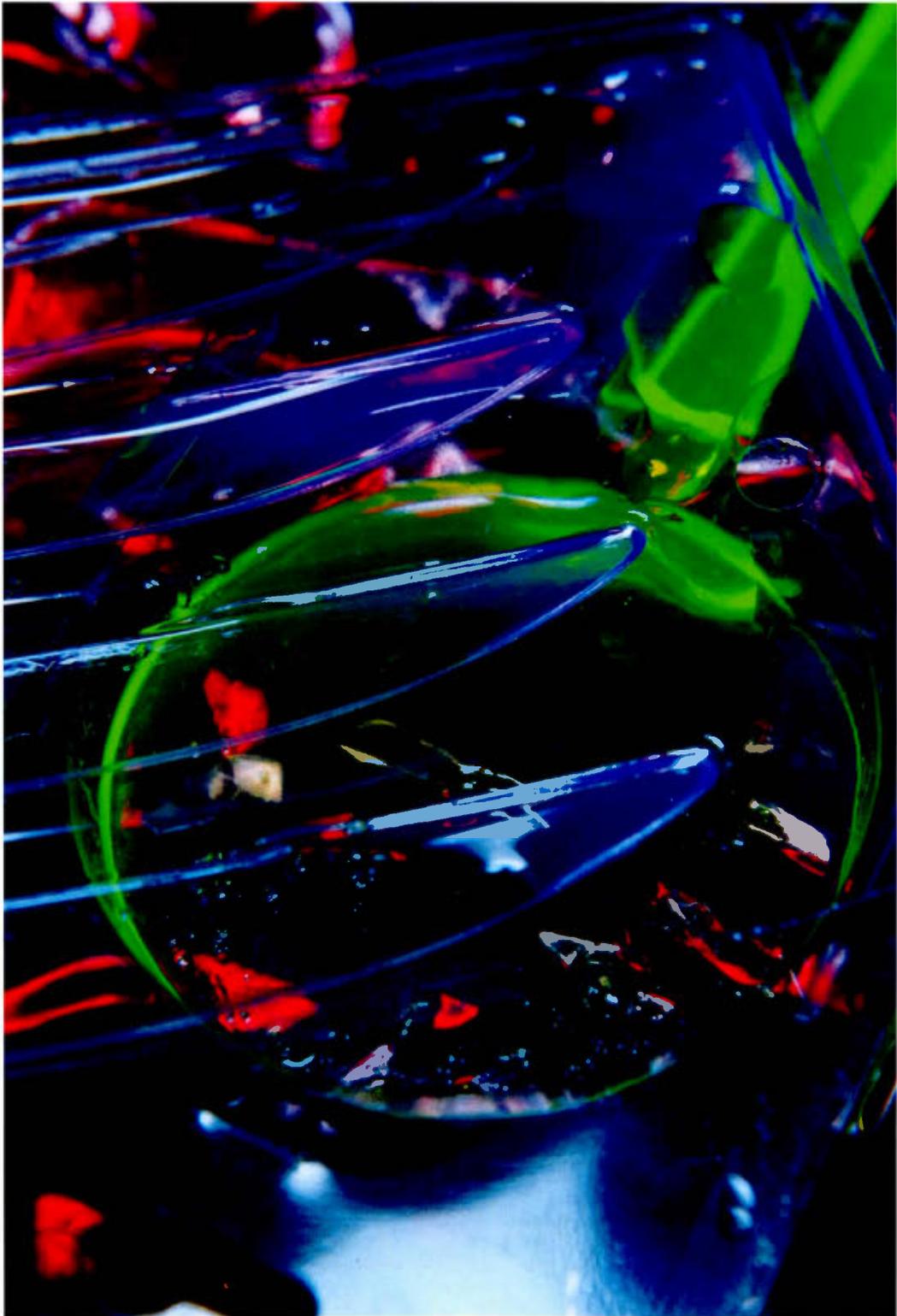


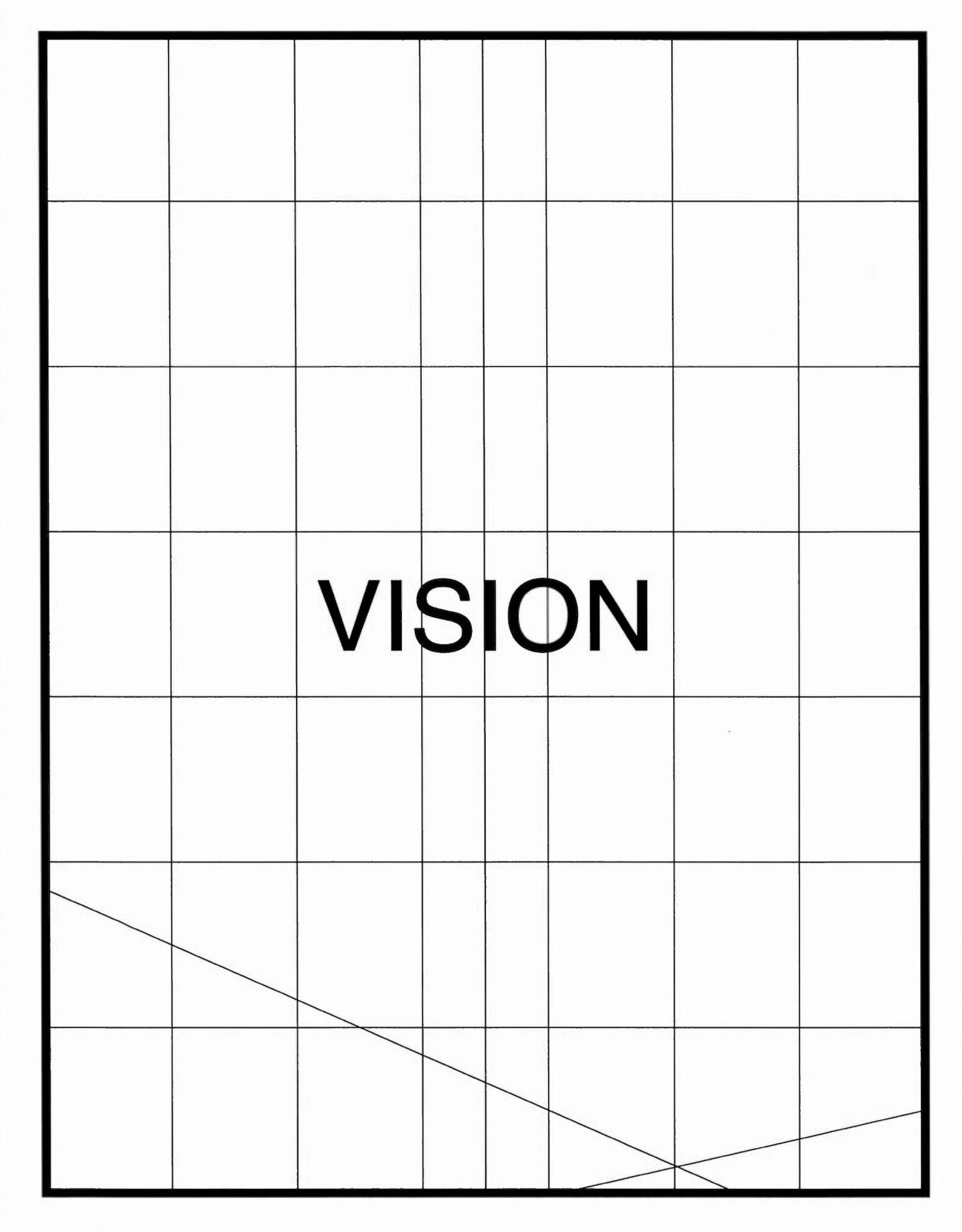






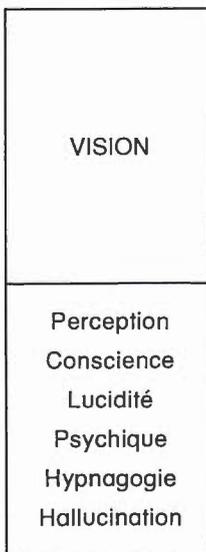






VISION

Vitres
Blocs de verre
Vitreaux
Rideaux
Toile plastique
Emballages



Lunettes
Loupe
Billes
Aquarium
Éprouvettes
Verres

Perception

Conscience

Lucidité

Psychique

Hypnagogie

Hallucination

- Lunettes

Loupe

- Billes

Aquarium

Éprouvettes

- Verres

Vitres

Blocs de verre

Vitraux

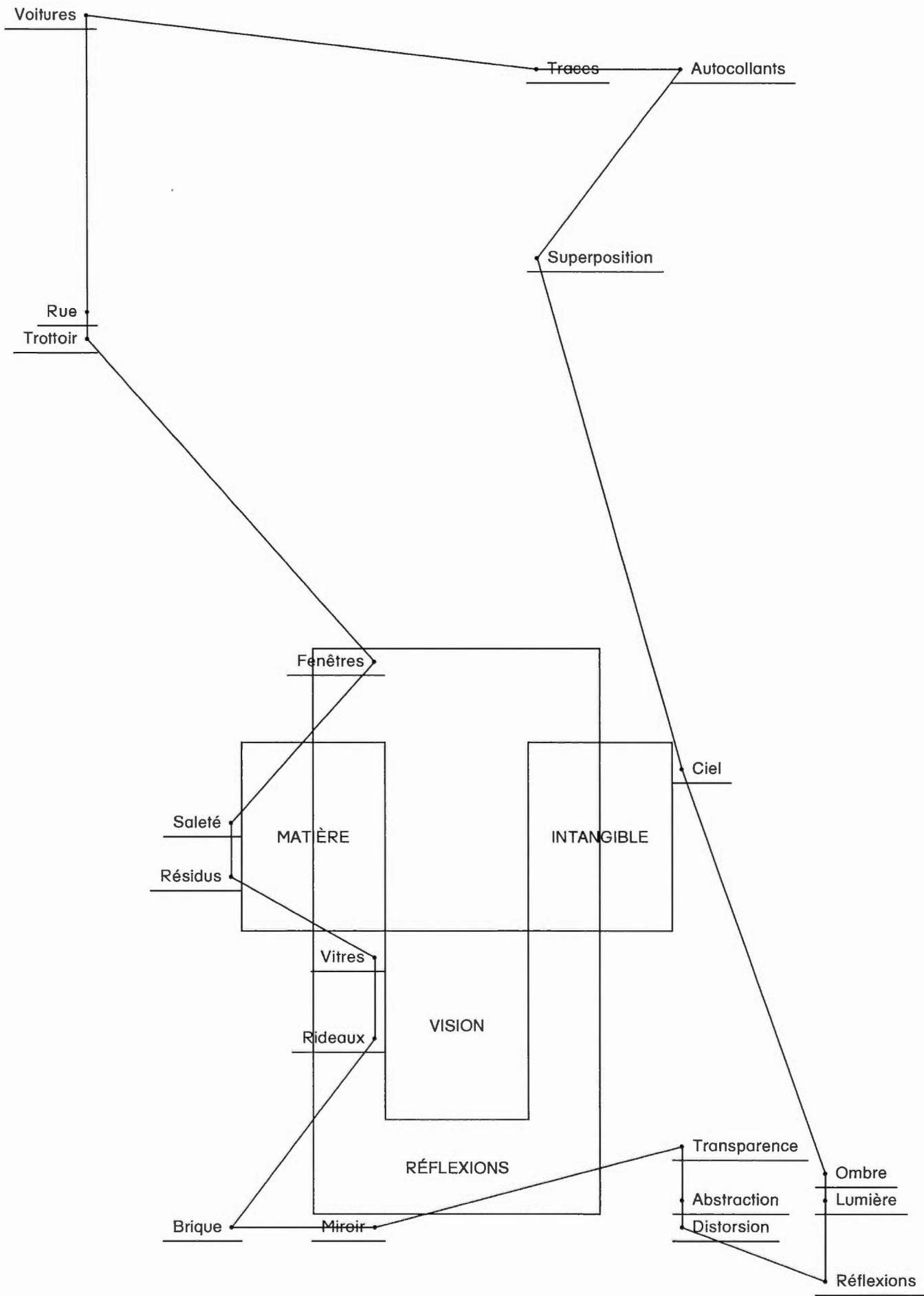
Rideaux

Toile plastique

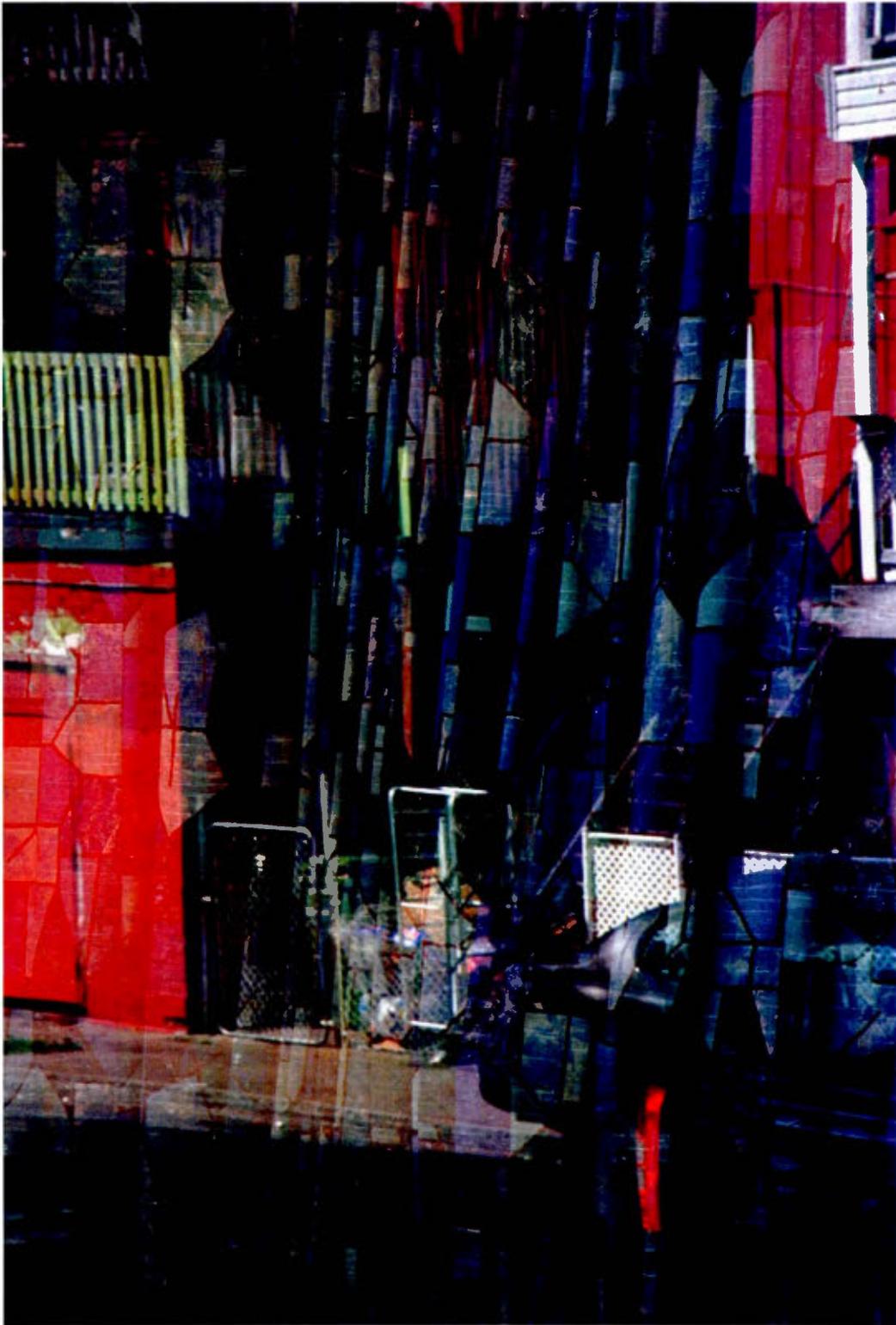
Emballages

RÉFLEXIONS











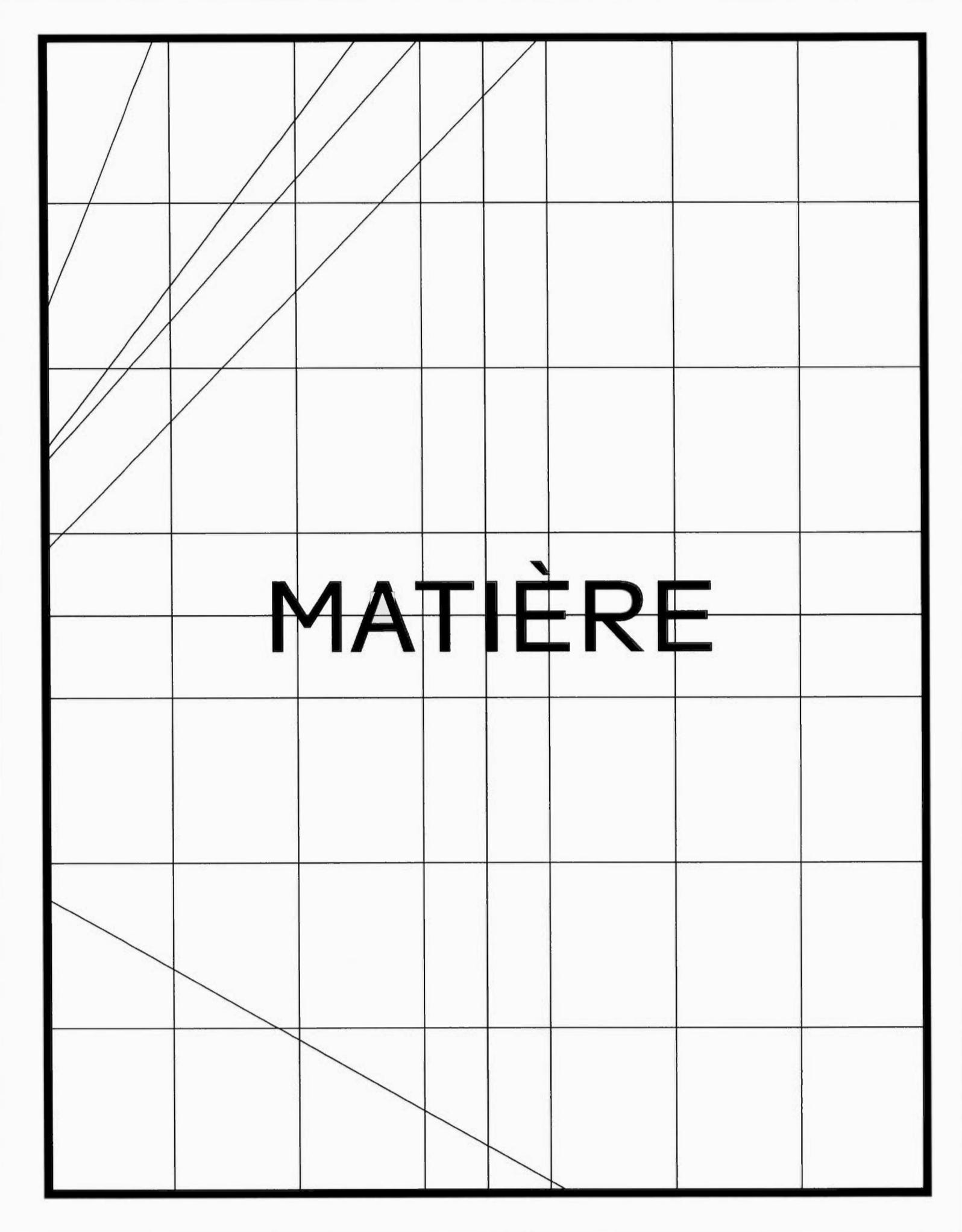












MATIÈRE

Cendres
Rouille
Saleté
Déchets
Résidus
Amas

MATIÈRE

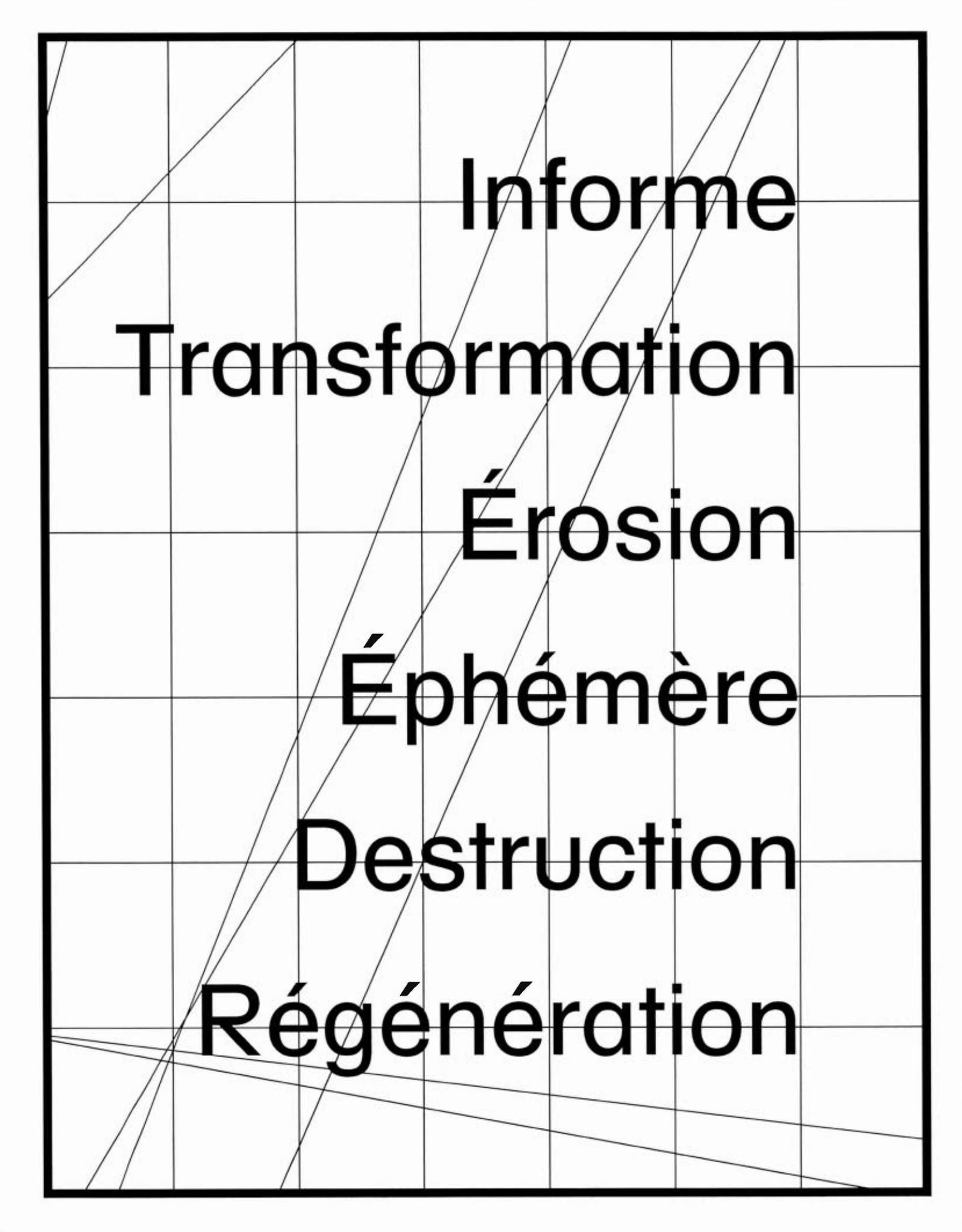
Racines
Champignons
Fleurs
Fruits
Feuilles
Branches

Informe
Transformation
Érosion
Éphémère
Destruction
Régénération

Terre
Boue
Sable
Argile
Roche
Marbre

Plastique
Plâtre
Béton
Brique
Peinture
Bois

Minéraux
Métal
Mylar
Miroir
Vernis
Résine

A grid with a diagonal line and a thick black border. The grid consists of 10 vertical and 10 horizontal lines. A diagonal line runs from the top-left to the bottom-right. A thick black border surrounds the grid. The text is centered within the grid.

Informe
Transformation
Érosion
Éphémère
Destruction
Régénération

Minéraux

Métal ●

Mylar

Miroir ●

Vernis

Résine

Plastique •

Plâtre •

Béton •

Brique •

Peinture •

Bois •

Terre



Boue



Sable



Argile



Roche



Marbre

Racines

Champignons

Fleurs

Fruits

Feuilles

Branches

Cendres

Rouille

Saleté ●

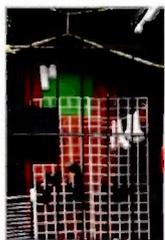
Déchets ●

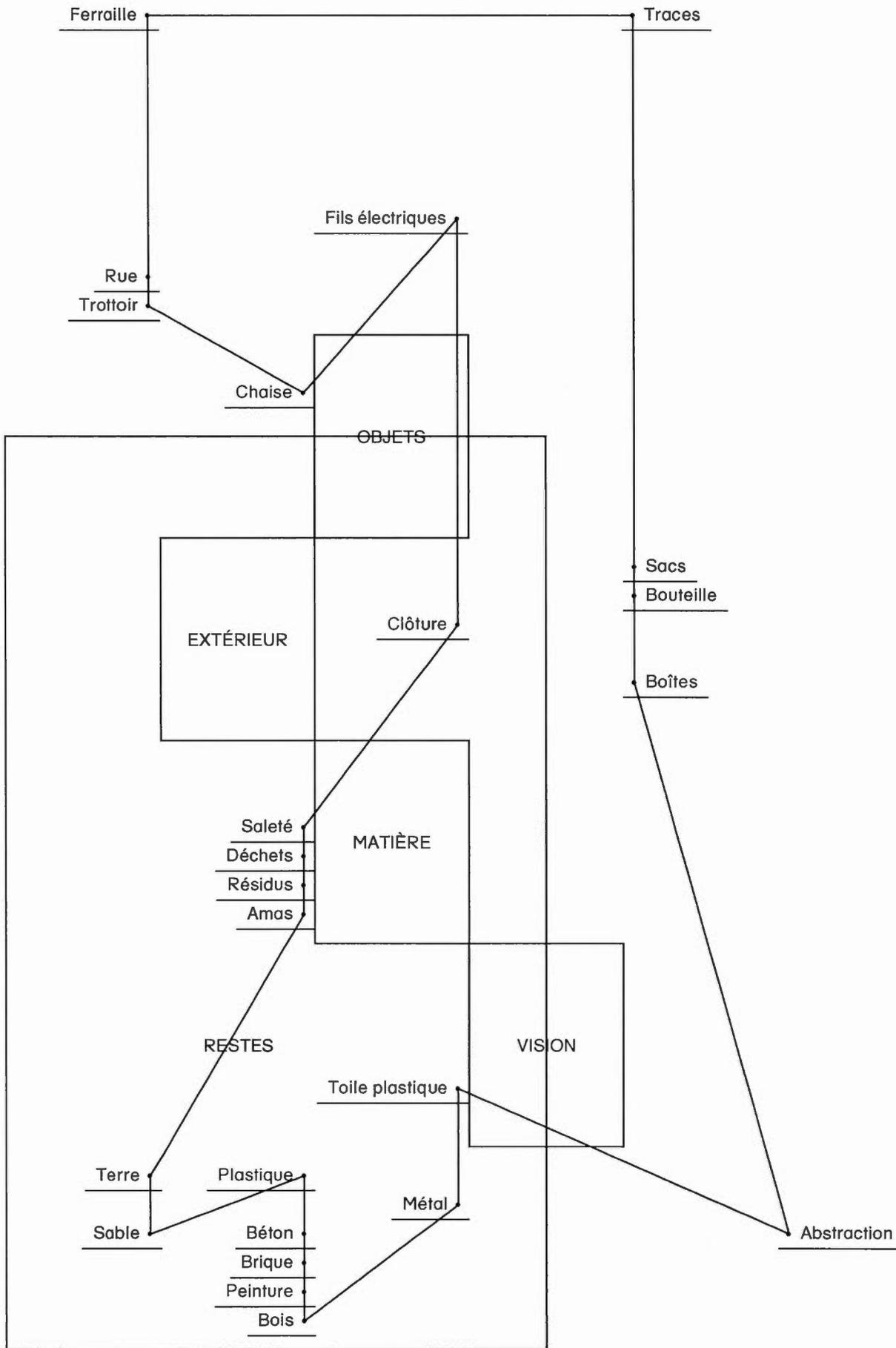
Résidus ●

Amas ●



RESTES











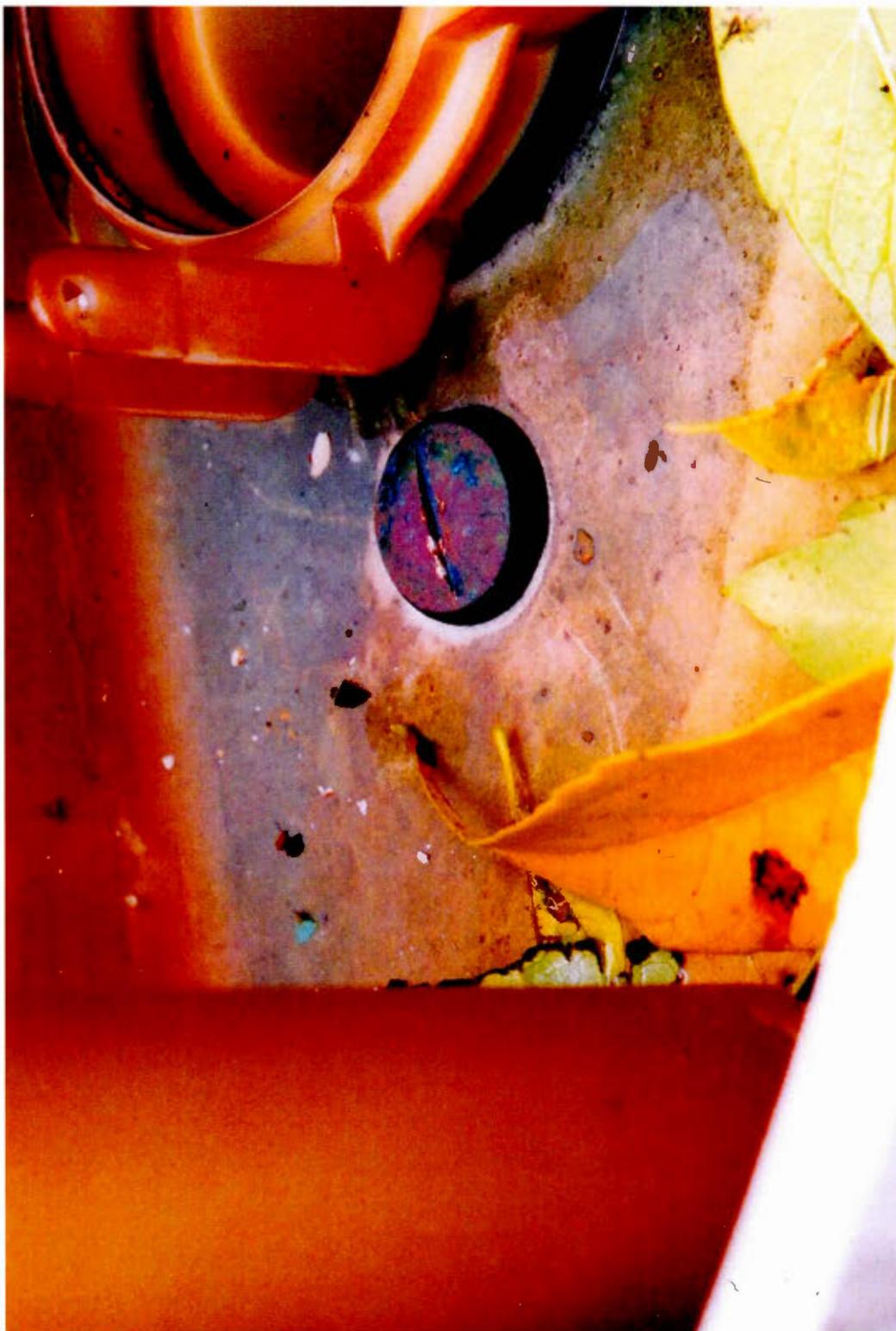
















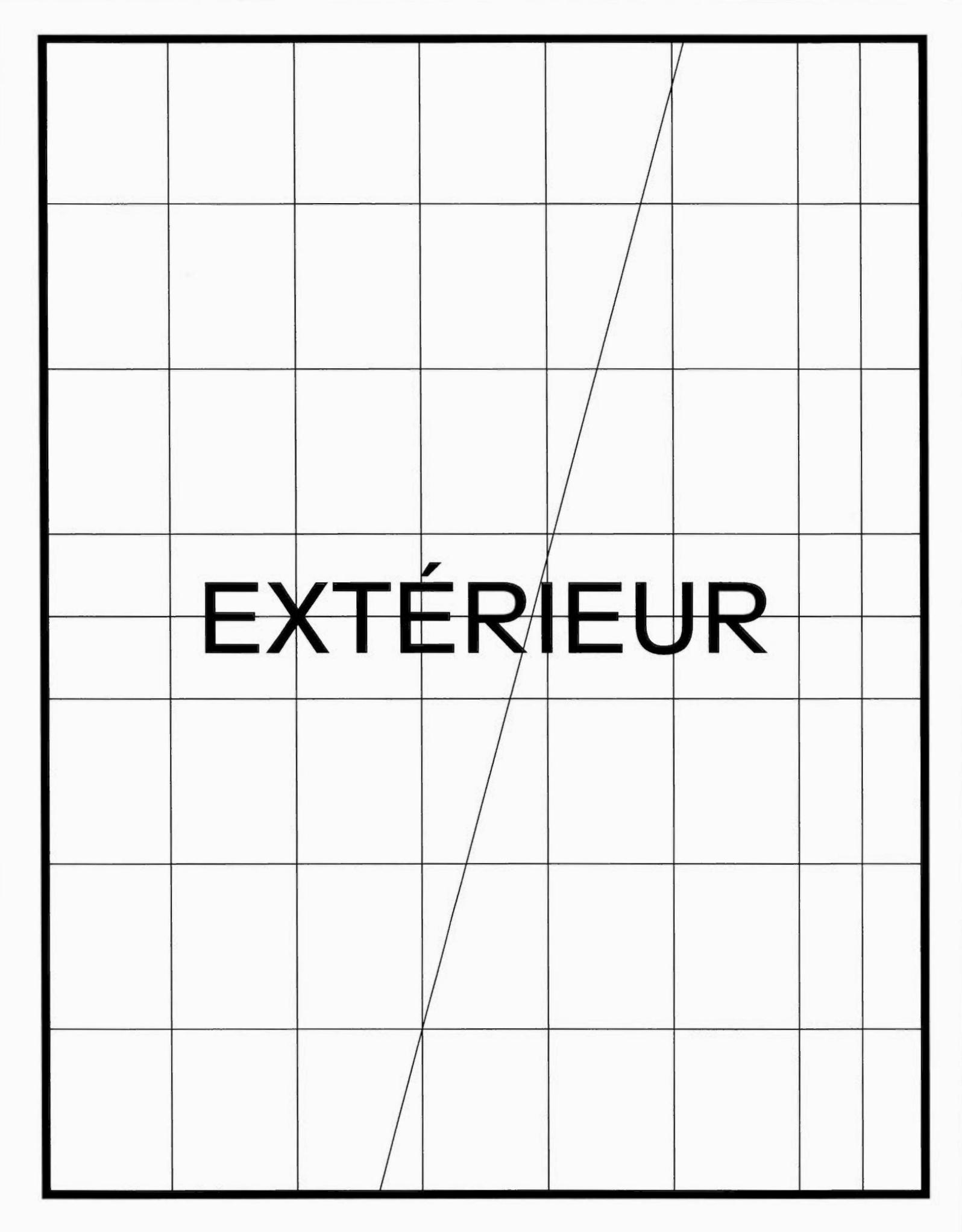










A square grid with a thick black border. The grid consists of 10 columns and 10 rows of squares. A thin black diagonal line runs from the bottom-left corner to the top-right corner. The word "EXTÉRIEUR" is written in a bold, black, sans-serif font, centered horizontally and vertically within the grid.

EXTÉRIEUR

Tunnel
Autoroute
Usine
Réservoir
Rue
Trottoir

Jardin
Fontaine
Cimetière
Ruine
Château
Escalier

Réel Nature Documentaire Ville Dystopie Engagement	EXTÉRIEUR
---	-----------

Grotte
Rive
Lac
Ruisseau
Montagnes
Forêt

Réel

Nature

Documentaire

Ville

Dystopie

Engagement

Grotte

Rive

Lac •

Ruisseau

Montagnes

Forêt •

Jardin

Fontaine

Cimetière •

Ruine •

Château

Escalier

Tunnel

Autoroute

Usine

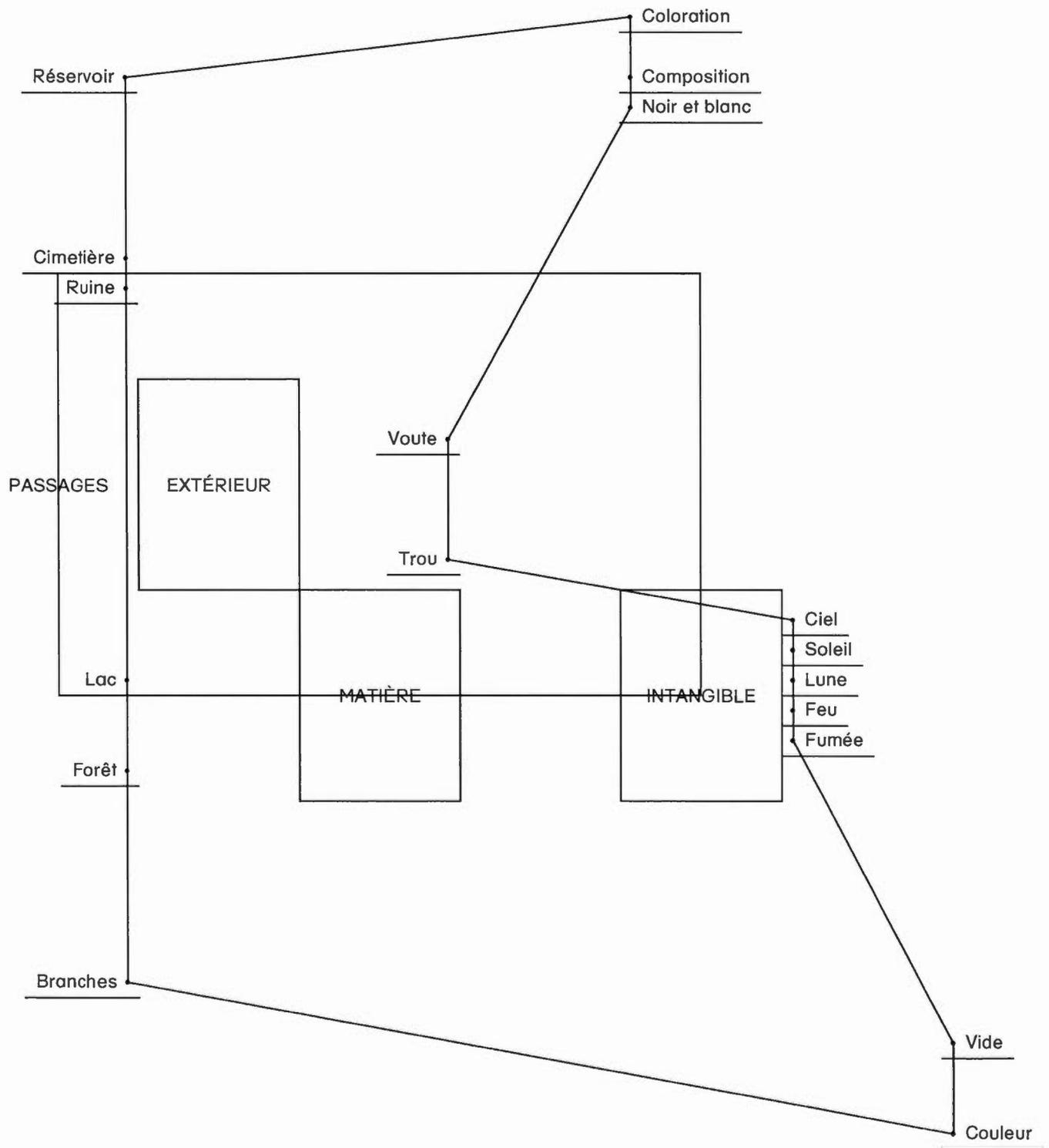
Réservoir

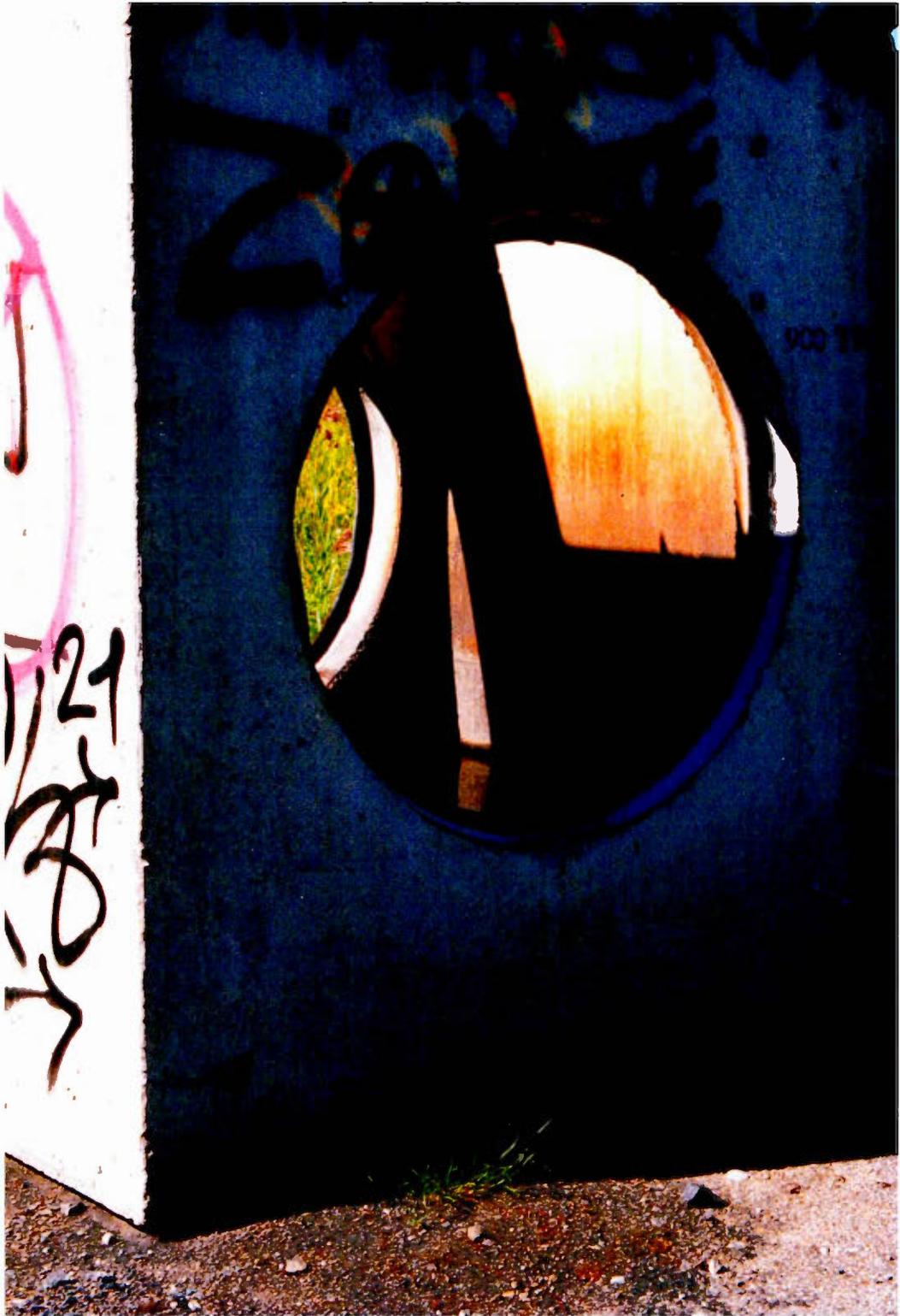
Rue

Trottoir

PASSAGES











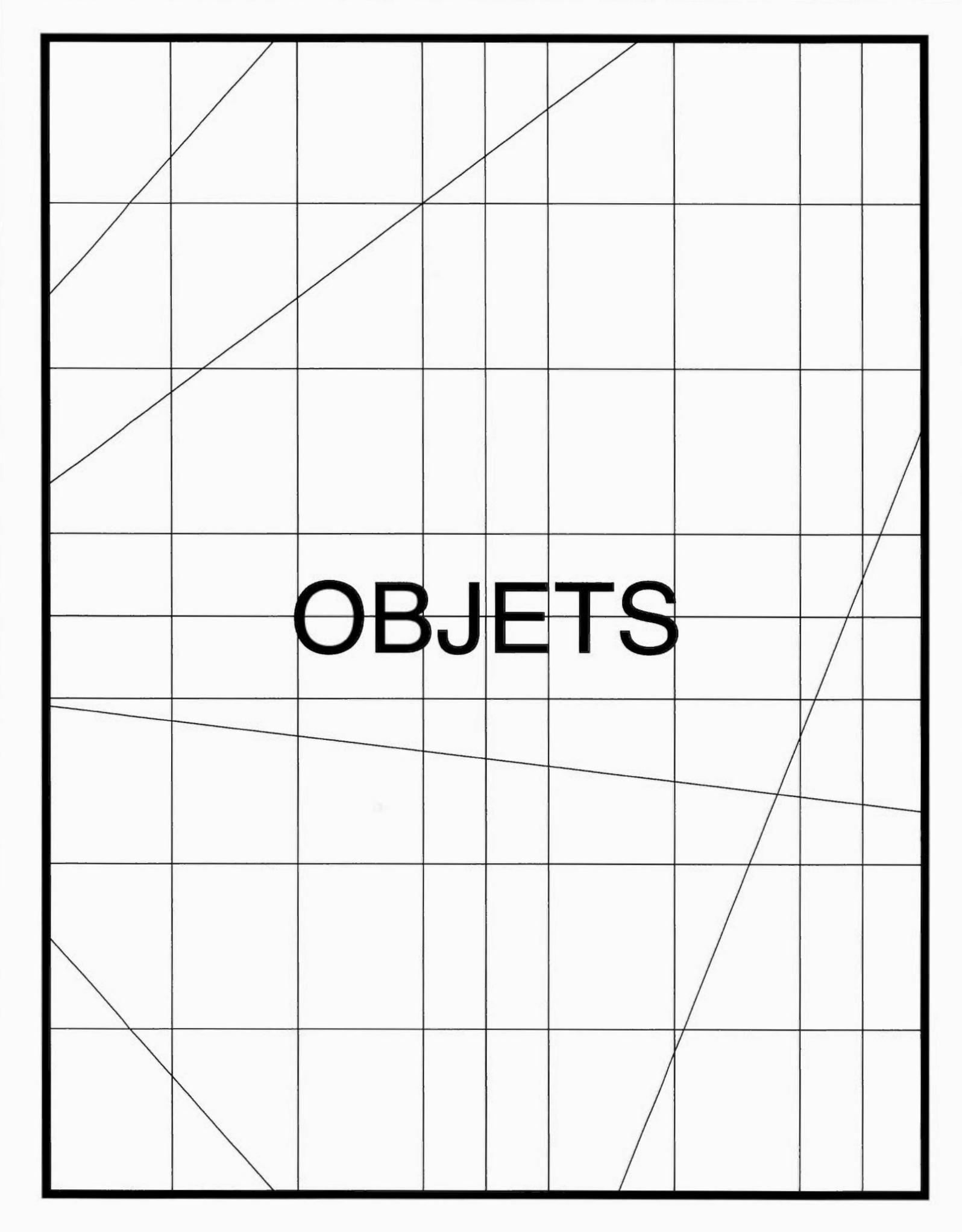










A square grid with a thick black border. The grid consists of 10 columns and 10 rows of smaller squares. The word "OBJETS" is written in a bold, black, sans-serif font in the center of the grid, spanning across the middle four columns and the middle two rows. Several thin black diagonal lines are drawn across the grid: one from the top-left to the bottom-right, one from the top-right to the bottom-left, and two others that are slightly offset from the main diagonals, one from the top-left to the bottom-right and one from the top-right to the bottom-left.

OBJETS

Voitures
Pneus
Ferraille
Chaines
Outils
Mécanique

Pistolet
Hache
Ciseaux
Aimants
Ustensiles
Cannette

Investigation	Téléphone
Collection	Ventilateur
Bric-à-brac	Fils électriques
Kitsch	Rond de poêle
Fétichisme	Allumettes
Consommation	Chandelles
Tasse de café	OBJETS
Chaise	
Parapluie	
Épingle	
Ballons	
Toilette	

Investigation

Collection

Bric-à-brac

Kitsch

Fétichisme

Consommation

Voitures ●

Pneus ●

Ferraille ●

Chaines ●

Outils

Mécanique ●

Pistolet

Hache

Ciseaux

Aimants

Ustensiles

Cannette

Tasse de café

Chaise •

Parapluie •

Épingle •

Ballons

Toilette

Téléphone •

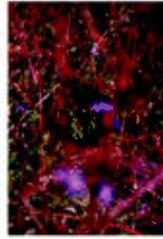
Ventilateur

Fils électriques •

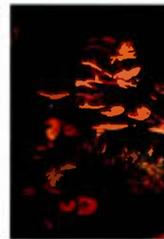
Rond de poêle

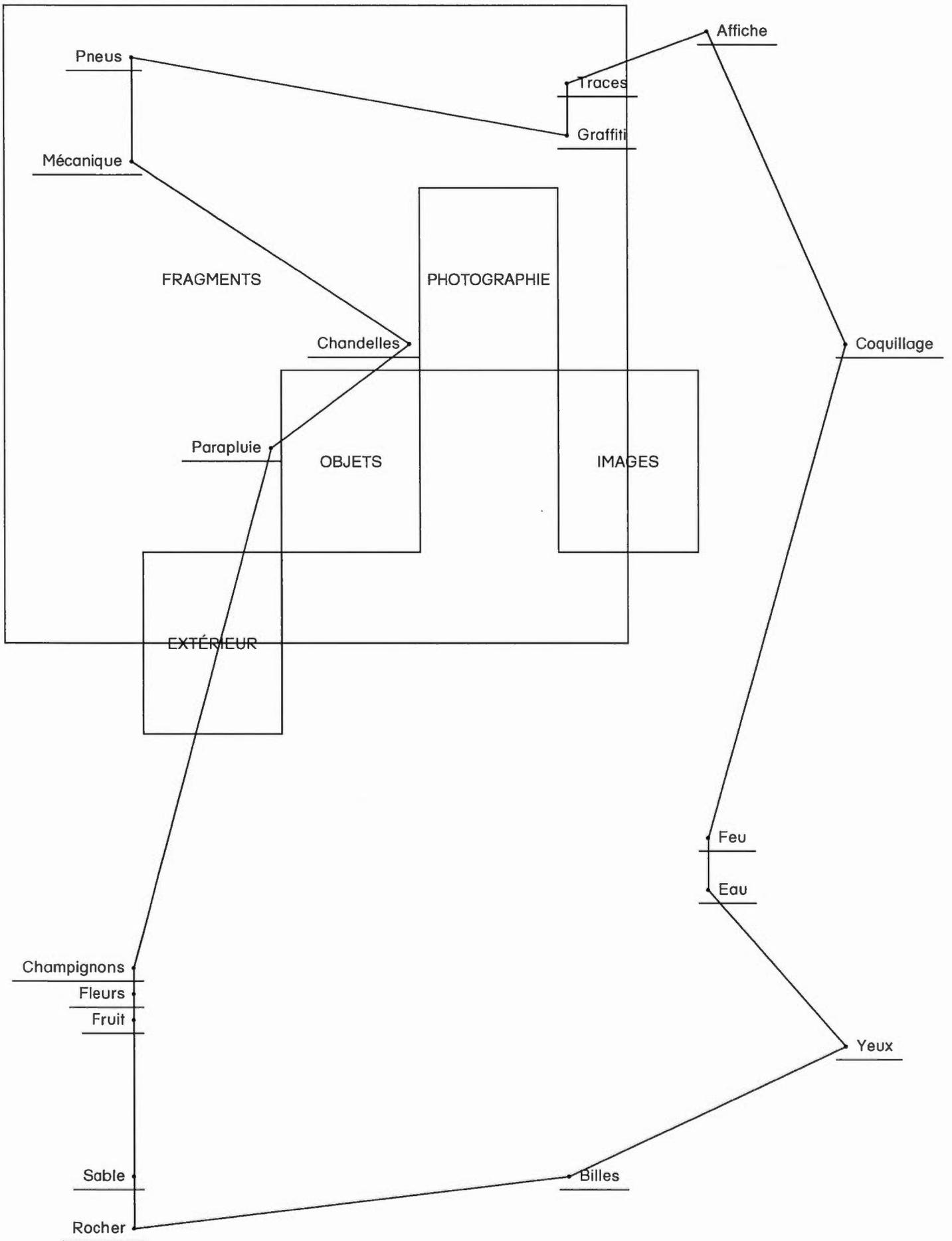
Allumettes

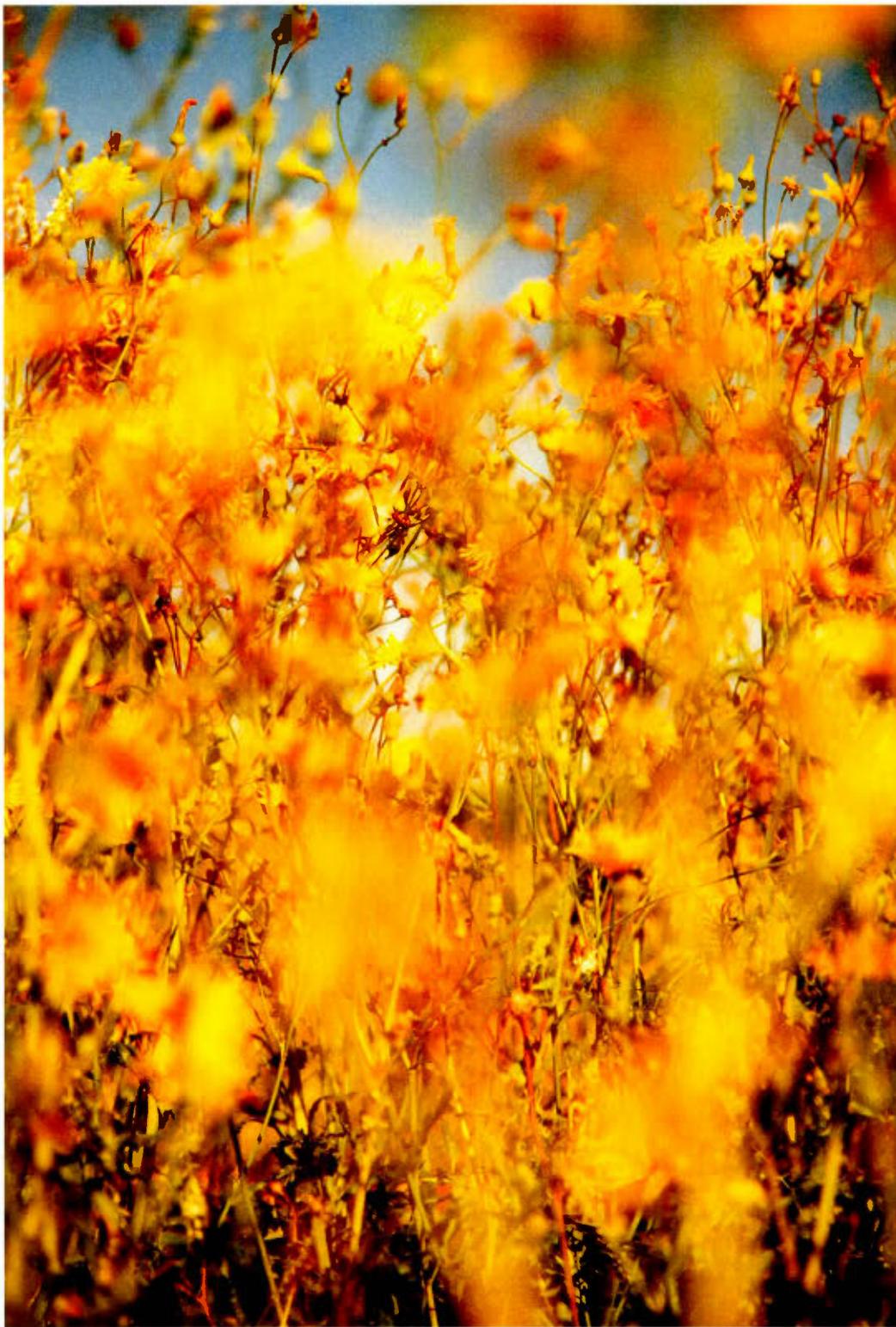
Chandelles •



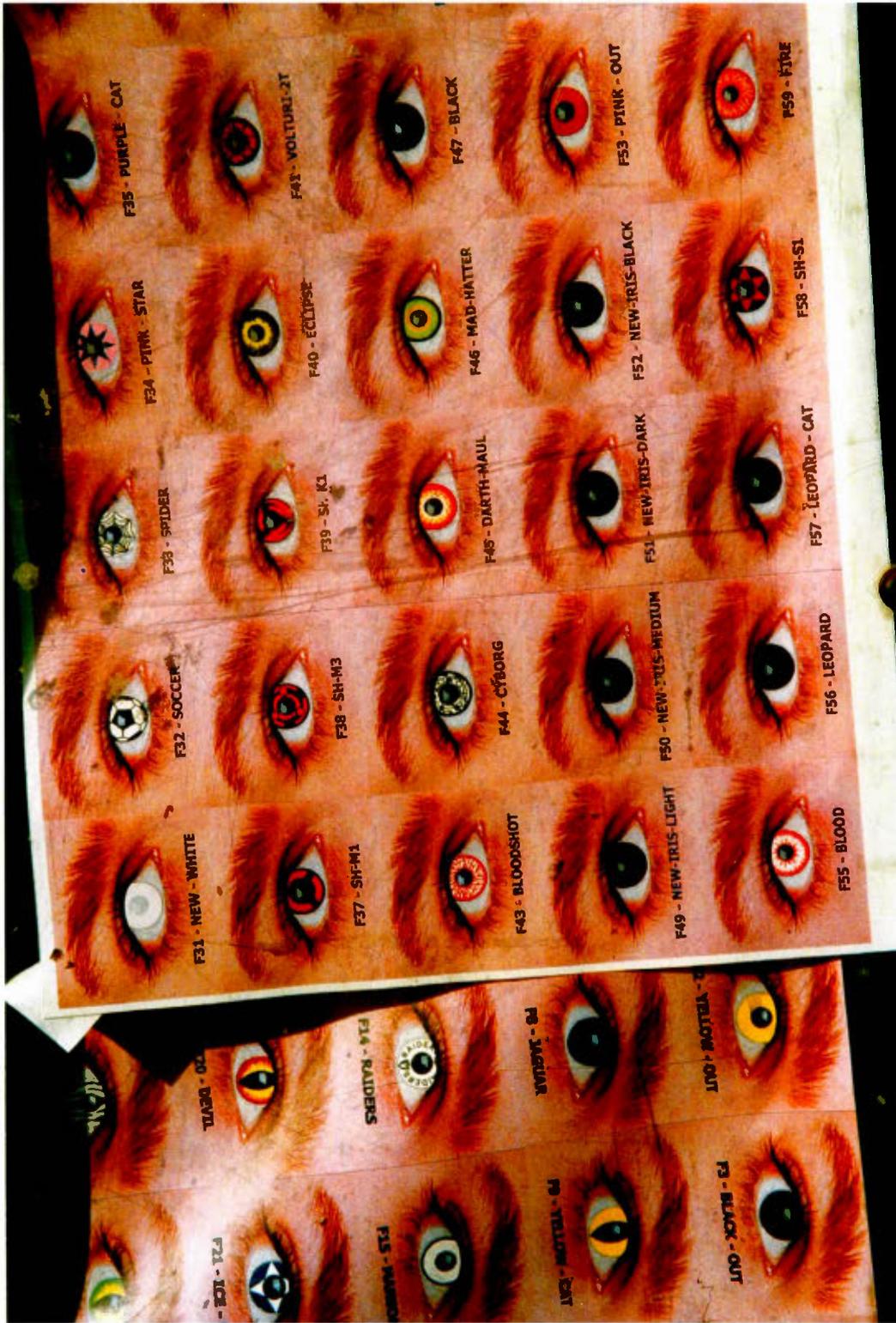
FRAGMENTS



























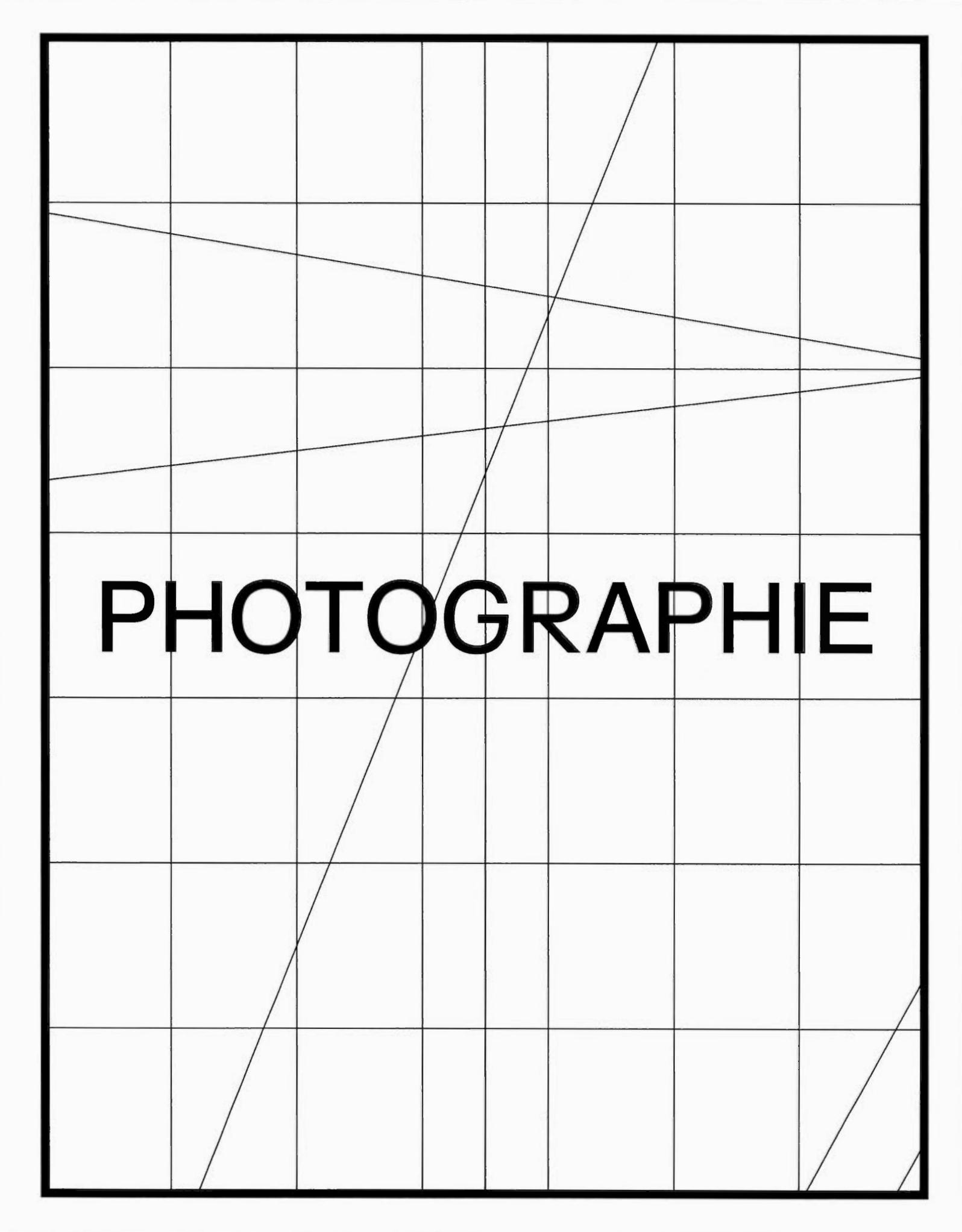












PHOTOGRAPHIE

Ampoule
Néon
Électrostatique
Lampe
Flashlight
Télévision

Appareil Optique Technique Exposition Chambre noire Effets
PHOTOGRAPHIE

Filtres
Coloration
Superposition
Composition
Noir et blanc
Négatif

**Appareil
Optique
Technique
Exposition
Chambre noire
Effets**

Ampoule ●

Néon

Électrostatique

Lampe

Flashlight

Télévision

Filtres

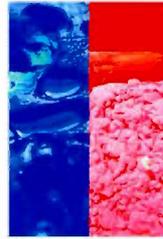
- **Coloration**

- **Superposition**

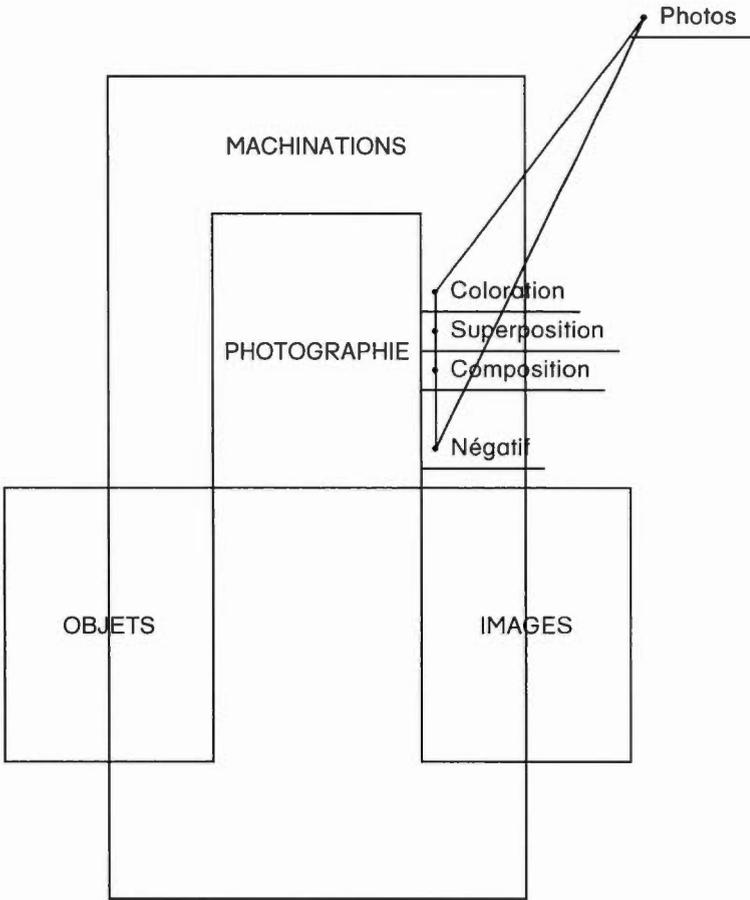
- **Composition**

- **Noir et blanc**

- **Négatif**

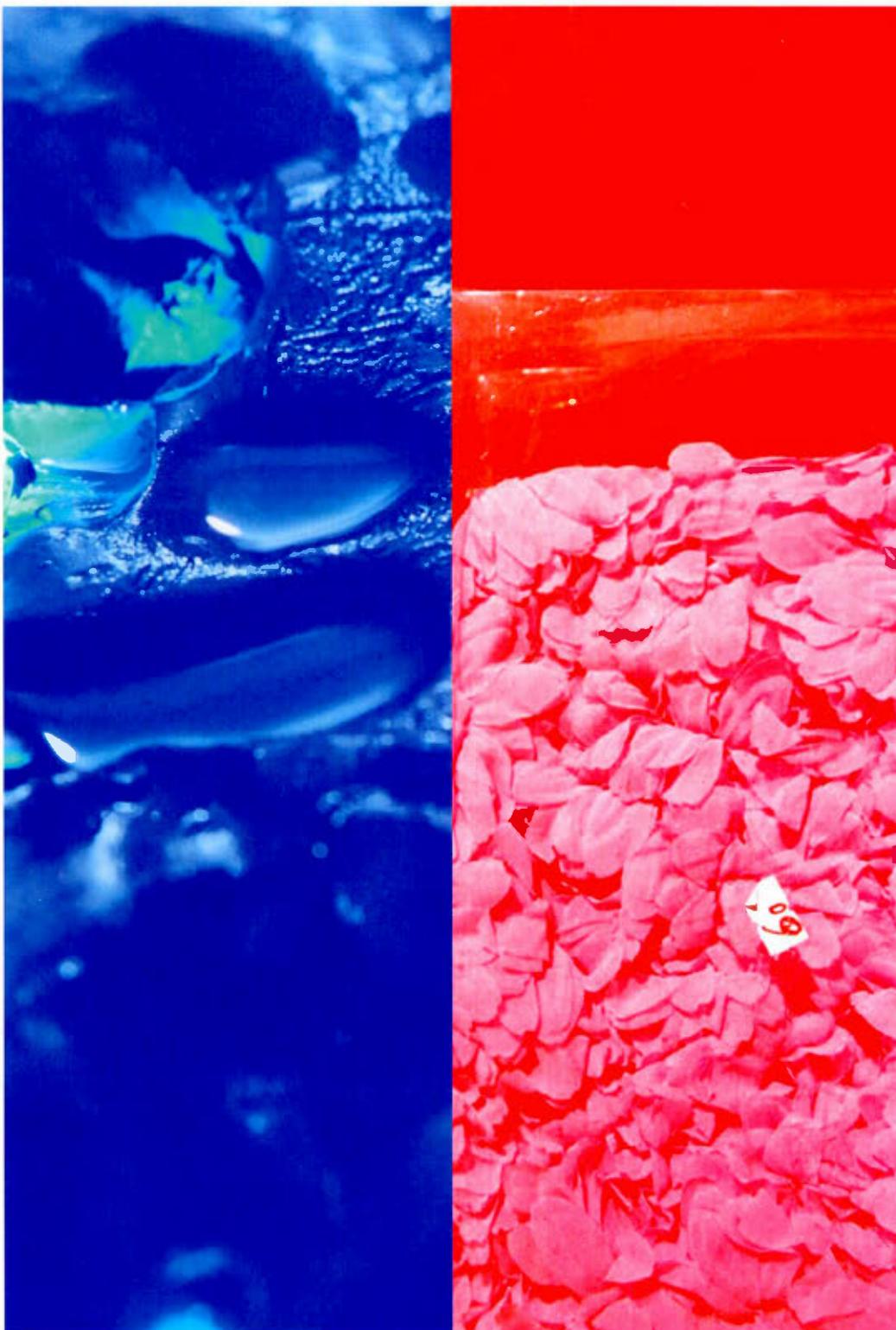


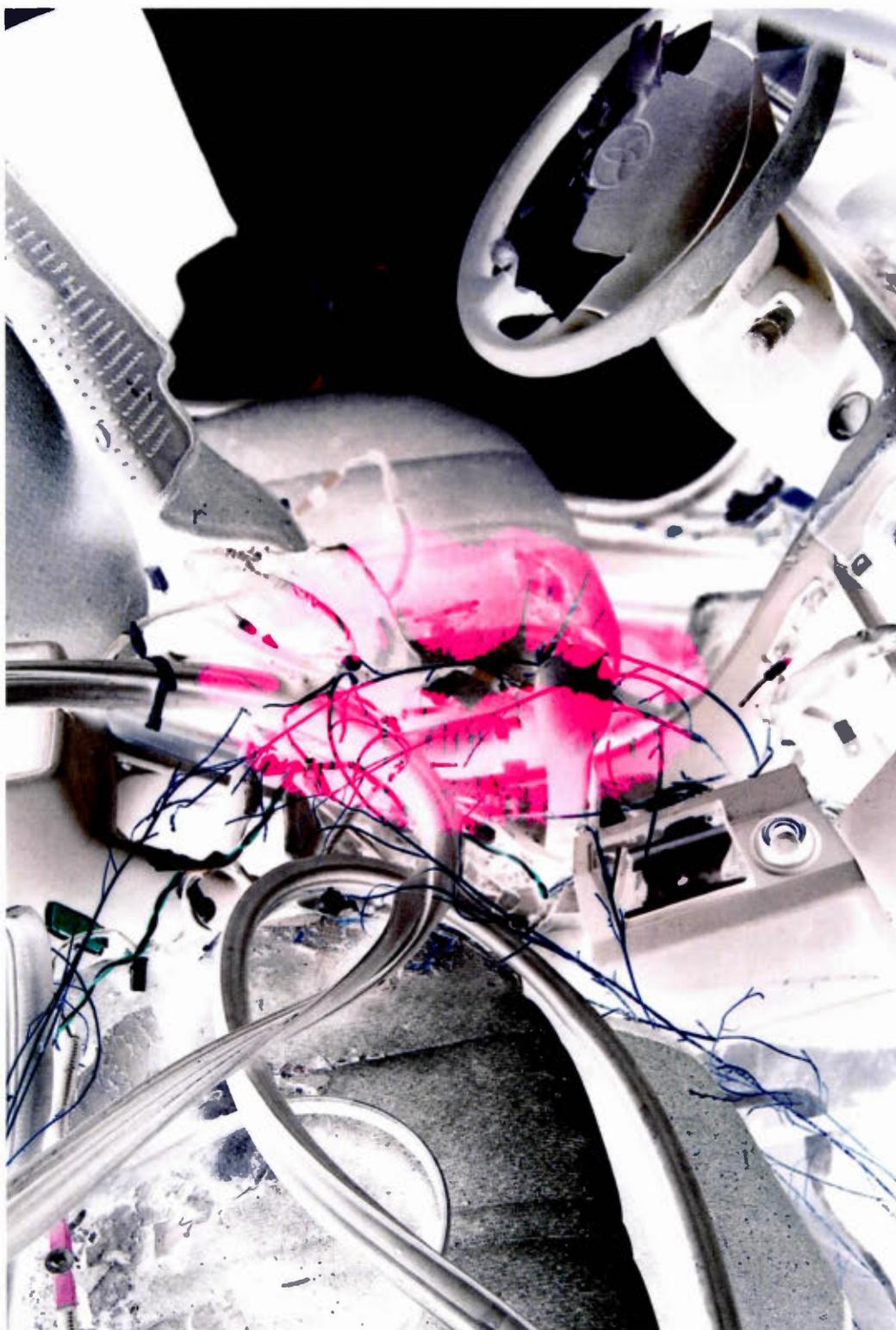
MACHINATIONS







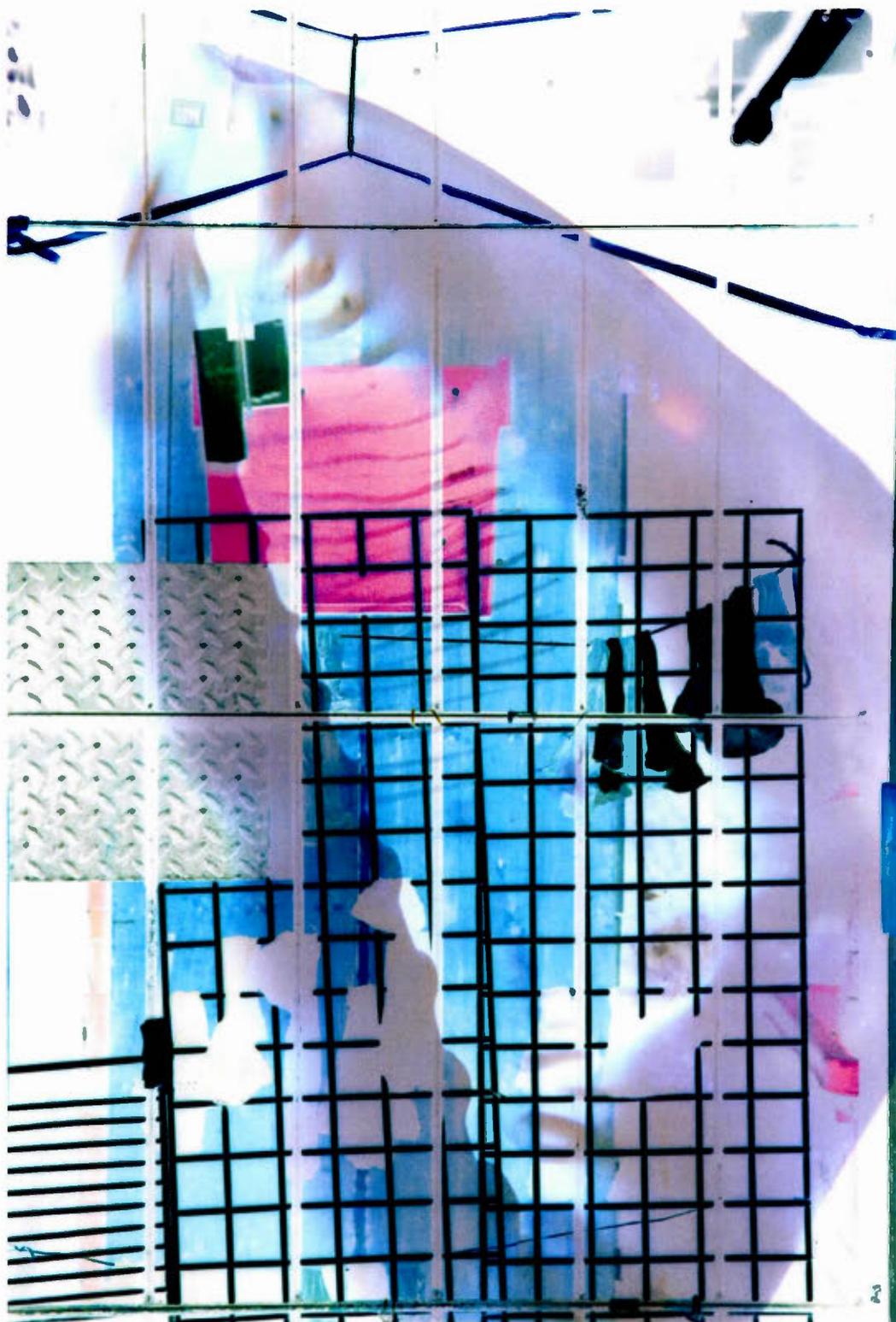




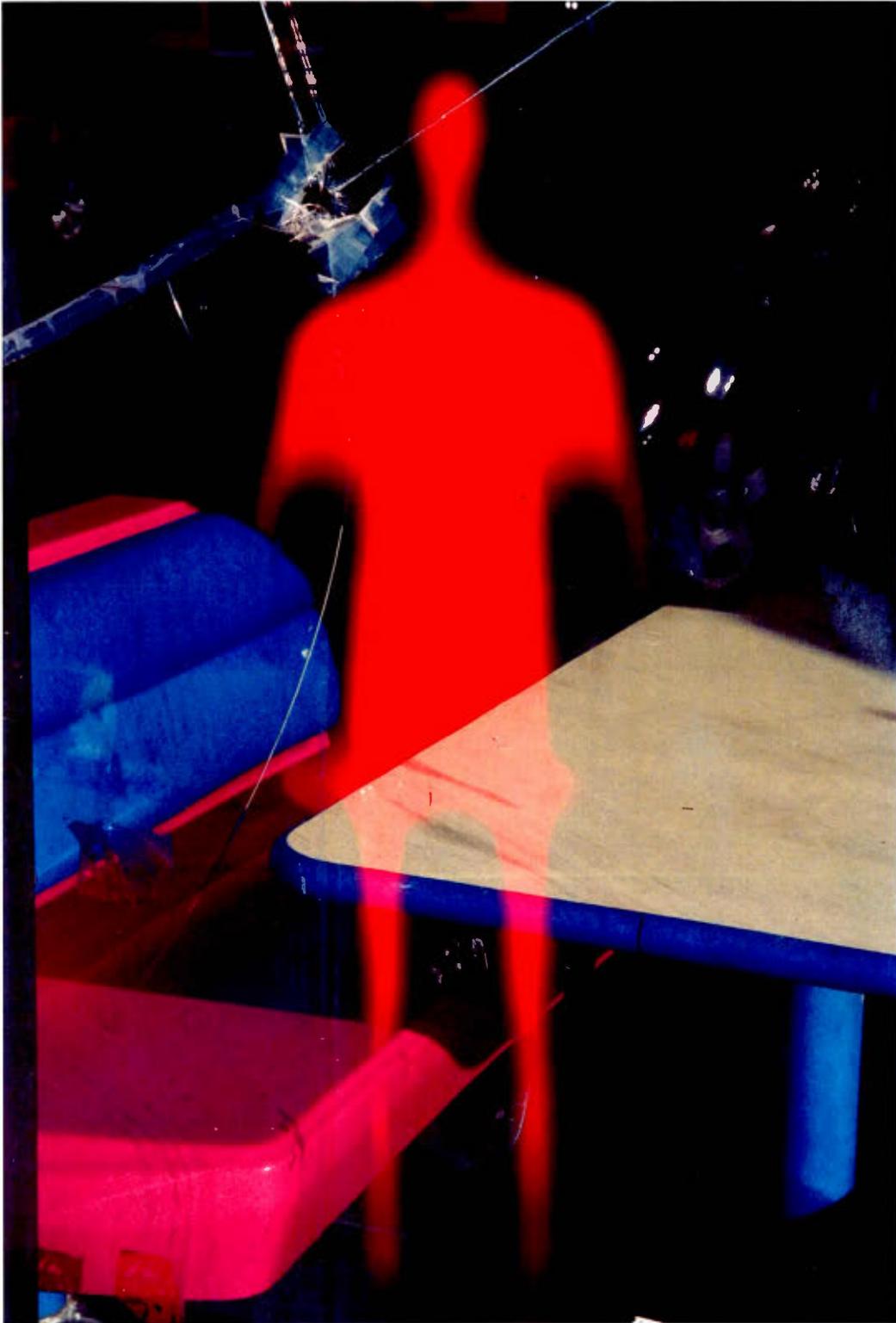




PREVIEW
VEGETABLES



A3



BIBLIOGRAPHIE

- Albertson, N. (2013). *Beyond Shasei, Beyond Nature: Idealism and Allusion in the Poetry of Shimazaki Tōson, Doi Bansui, and Yosano Akiko*. Chicago: The University of Chicago.
- Barthes, R. (1964). Rhétorique de l'image. *Communications* (4), 40-51.
- Bataille, G. (1991). Bas matérialisme et la gnose.
Dans *Documents* (Vol.2). Paris: Jean-Michel Place.
- Bataille, G. (1991). Le gros orteil. Dans *Documents* (Vol. 1).
Paris: Jean-Michel Place.
- Batchelor, D. (2009). *Chromophobia*. London: Reaktion Books.
- Baudrillard, J. (1998). *Car l'illusion ne s'oppose pas à la réalité*.
Paris: Descartes.
- Bazin, A. (1958). Ontologie de l'image photographique.
Dans *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Cerf.
- Benjamin, W. (2003). *The Arcades Project*. (Eiland, H. et McLaughlin, K., Trad.). Cambridge (Mass.); London: Harvard University Press.
- Benjamin, W. (2006). *On Hashish*. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W. (2008). Dream Kitsch. (Jephcott, E., Trad.). Dans Jennings, M. W., Doherty, B. et Levin, T. Y. (dir.), *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Cambridge, Mass.; London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Bernstein, M. (2012). *Deceptive Practice: The Mysteries and Mentors of Ricky Jay*. New York: Kino Lorber.
- Casselman, A. (2007). Strange but True: The Largest Organism on Earth Is a Fungus. *Scientific American*. Récupéré de www.scientificamerican.com/article/strange-but-true-largest-organism-is-fungus.

- Chappell, W., Lyons, N. et Labrot, S. (1960). *Under the Sun; the Abstract Art of Camera Vision*. New York: G. Braziller.
- Costa, A. (2007). Incertitudes, ou le cinéma au plus proche du rêve. *Sociétés & Représentations* (1), 231.
- Crimp, D. (1977). *Pictures*. New York: Artists Space.
- Crimp, D. (1980). The Photographic Activity of Postmodernism. *October*, 15, 91-101.
- Desilets, A. (1971). *La technique de la photo*. Montréal: Montréal Éditions de l'Homme.
- Eggleston, W. (1989). *The Democratic Forest*. New York: Doubleday.
- Facetti, G. et Hollis, R. (1999). The image as evidence. *Eye*, 8 (29).
Récupéré de eyemagazine.com/magazine/issue-29
- Fiedler, J. (2006). *Laszlo Moholy-Nagy: Color in Transparency*. Göttingen: Steidl.
- Fisher, M. (2013). The Metaphysics of Crackle: Afrofuturism and Hauntology. *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture*, 5 (2), 42-55.
- Fisher, M. (2016). *The Weird and the Eerie*. London: Repeater.
- Gerald, O. (1970). Phosphenes. *Scientific American*, 222 (2), 82-87.
- Gibson, W. (1984). *Neuromancer*. New York: ACE.
- Gleick, J. (2015). *Chaos: Making a New Science*. London: The Folio Society.
- Groupe, M. (1992). *Traité du signe visuel pour une rhétorique de l'image*. Paris: Paris Éditions du Seuil.
- Gunning, T. (September 2004). What's the Point of an Index? Or, Faking Photographs. *NORDICOM Review*, 5 (1/2).
- Hakim, B. (1991). *TAZ: The Temporary Autonomous Zone*. Brooklyn: Autonomedia.
- Harman, G. (2012). Vicarious Causation. Dans Mackay, R. (dir.), *Collapse II Speculative Realism*. Falmouth: Urbanomic.
- Horvath, A. (1979). *Photographic Special Effects*. Tuscon: Fisher Publishing.
- Huxley, A. (1968). *The Doors of Perception; Heaven and Hell*. London: Chatto & Windus.

- Kato, K. (1962). Some Notes on Mono no Aware. *Journal of the American Oriental Society*, 82 (4), 558-559.
- Keenan, D. (2009). Childhood's End. *The Wire* (306), 26-43.
- Keene, D. (1969). Japanese Aesthetics. *Philosophy East and West*, 19 (3), 293-306.
- Klein, Y. (1960). La guerre. *Dimanche 27 novembre 1960 : Le journal d'un seul jour*.
- Kosslyn, S.M. (2005). Mental Images and the Brain. *Cognitive Neuropsychology*, 22 (3), 333.
- La couleur. (1976). Dans *Life la photographie*. Amsterdam: Time-Life International.
- Lachman, G. (2002). Waking Sleep, The Hypnagogic State. *Fortean Times* (163), 42-46.
- Laruelle, F. (2011). *Le concept de non-photographie*. Falmouth, UK; New York: Urbanomic: Sequence Press.
- Lewis Williams, D.J. et Clottes, J. (1998). The Mind in the Cave — the Cave in the Mind: Altered Consciousness in the Upper Paleolithic. *Anthropology of Consciousness*, 9 (1), 13-21.
- Lovecraft, H.P. (2004). The Unnamable. Dans Joshi, S. T. (dir.), *The Dreams in the Witch House and Other Weird Stories*. New York: Penguin Books.
- Lyons, N. (1968). *The Persistence of Vision*. New York: Horizon Press.
- Mackay, R., Pendreil, L., Trafford, J., Beech, A., Brassier, R., Fisher, M., Mackay, R., Singleton, B., Srnicek, N., Trafford, J., Trevatt, T., Williams, A. et Woodard, B. (2014). *Speculative Aesthetics*. Falmouth: Urbanomic.
- Malabou, C. (2016). Deconstructing the Philosophical Resistance to Biology. *Brooklyn Rail*. Récupéré de www.brooklynrail.org/2016/09/criticspage/deconstructing-the-philosophical-resistance-to-biology
- Mavromatis, A. (1991). *Hypnagogia: the Unique State of Consciousness Between Wakefulness and Sleep*. London: London Routledge.

- Menninghaus, W. (2009). On the 'Vital Significance' of Kitsch: Walter Benjamin's Politics of 'Bad Taste'. Dans Benjamin, A. E. (dir.), *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity* (p. 39-57). Melbourne: Re.press.
- Metz, C. (1977). *Le signifiant imaginaire psychanalyse et cinéma*. Paris: Paris Union générale d'éditions.
- Metz, C. (1985). Photography and Fetish. *October*, 34, 81-90.
- Moholy-Nagy, L. (1969). *Painting, Photography, Film, A Bauhaus Book*. Cambridge: The MIT Press.
- Monier, P.A. (1973). *Photo-trucages*. Paris: Paris Publications Photo-Cinema.
- Noys, B. (1998). Georges Bataille's Base Materialism. *Cultural Values*, 2 (4), 499-517.
- Outerbridge, P. (1940). *Photographing in Color*. New York: Random House.
- Parkes, G. (2017). Japanese Aesthetics. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Récupéré de <https://plato.stanford.edu/archives/spr2017/entries/japanese-aesthetics>
- R. Clark, W. (2000). Is our tendency to experience fear and anxiety genetic? *Scientific American*. Récupéré de www.scientificamerican.com/article/is-our-tendency-to-experi/
- Restany, P. (2007). À quarante degrés au-dessus de dada. Paris (2e manifeste), mai 1961. Dans *Le nouveau réalisme, 1960-1990*. Paris: La Différence.
- Shaviro, S. (2014). Speculative Realism – A Primer. *Texte zur Kunst* (93), 40-50.
- Sontag, S. (1990). *On Photography*. New York: Anchor Books.
- Trimmer, J.D. (1980). The Present Situation in Quantum Mechanics: A Translation of Schrödinger's "Cat Paradox" Paper. *Proceedings of the American Philosophical Society*, 124 (5), 323-338.
- Tropes. Récupéré le 20 août 2017 de <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/Tropes>

- Trottenberg, M. (1994). *Jan Groover: Tilting at Space*. New York, N.Y.: Checkerboard Film Foundation. Récupéré de <http://www.checkerboardfilms.org/Films/groover.html>.
- Williams, E.C. (2011). *Combined and Uneven Apocalypse*. Winchester: Zero Books.
- Winant, C. (2014). The Publisher's Eye. *Aperture* (217), 46-49.