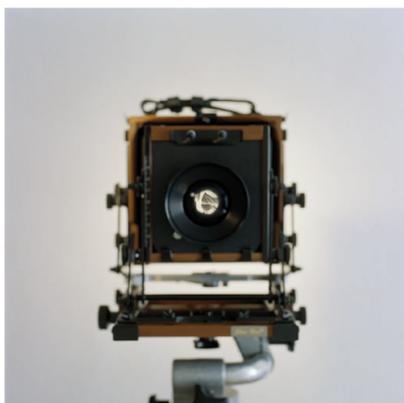


David Gagnebin-de Bons, de la série *De mémoire*, 2004-2010 (voir texte page suivante)

# MÉTAPHOTOGRAPHIE • RÉFLEXIVITÉ • INTERMÉDIALITÉ

## PARTIE 1 – TEXTES GÉNÉRAUX

Cours de Nassim Daghighian



---

D. B. me dit alors: «Le grand format, c'est ton format».

Il y a dans le travail du grand format un acte de lenteur impossible ailleurs, un manifeste silencieux pour la photographie. A l'époque, les images de Martine et de Philippe réalisées dans le jardin sont l'expression de ce processus. Menteuses par deux fois sur le dépoli, elles sont détaillées longuement, avec le regard tout entier, puis plus précisément à la loupe. L'image plus présente que jamais, arrêtée par chaque grain du verre quadrillé.

Le seul moment photographique pour moi où nous sommes trois, le sujet, l'appareil et moi. Question de poids et de taille, plus que de sens. La caméra prend une place active dans l'image.

Caché sous le drap noir – on dirait un vieux photographe –, je travaille le cadre et la netteté, cherchant à l'aveugle, du bout des doigts, les molettes et les leviers. Appréciant chaque fois plus la douceur des matériaux, le glissement précis et doux des éléments. Entraîné distraitemment par le vocabulaire technique: la chambre, les bascules, l'image aérienne, le décentrement, les corps. Sous le drap, je deviens évidemment le prolongement d'un système qui prépare l'image. Je suis dans l'image, mieux qu'à tout autre moment.

Je n'avais pas assez écouté D. B. alors. J'ai parfois l'impression de m'être compromis dans des images rapides, faciles, d'avoir évité par paresse le travail, la lenteur, le poids et l'importance de ce qui ne se fait qu'une fois. Non pas en un instant, mais une fois dans une durée. Une fois dans une relation de longueur à la courte échelle de la photographie.

---

25

David Gagnebin-de Bons, p.34-35 du livre *De mémoire*, Paris, Filigranes / Genève, Centre de la Photographie Genève, 2010, texte ci-dessous [livre disponible en ligne, source au 2016 01 01 : [http://www.davidg.ch/files/de\\_memoire\\_davidg.pdf](http://www.davidg.ch/files/de_memoire_davidg.pdf)]

---

D. B. me dit alors: «Le grand format, c'est ton format».

Il y a dans le travail du grand format un acte de lenteur impossible ailleurs, un manifeste silencieux pour la photographie. A l'époque, les images de Martine et de Philippe réalisées dans le jardin sont l'expression de ce processus. Menteuses par deux fois sur le dépoli, elles sont détaillées longuement, avec le regard tout entier, puis plus précisément à la loupe. L'image plus présente que jamais, arrêtée par chaque grain du verre quadrillé.

Le seul moment photographique pour moi où nous sommes trois, le sujet, l'appareil et moi. Question de poids et de taille, plus que de sens. La caméra prend une place active dans l'image.

Caché sous le drap noir – on dirait un vieux photographe –, je travaille le cadre et la netteté, cherchant à l'aveugle, du bout des doigts, les molettes et les leviers. Appréciant chaque fois plus la douceur des matériaux, le glissement précis et doux des éléments. Entraîné distraitemment par le vocabulaire technique: la chambre, les bascules, l'image aérienne, le décentrement, les corps. Sous le drap, je deviens évidemment le prolongement d'un système qui prépare l'image. Je suis dans l'image, mieux qu'à tout autre moment.

Je n'avais pas assez écouté D. B. alors. J'ai parfois l'impression de m'être compromis dans des images rapides, faciles, d'avoir évité par paresse le travail, la lenteur, le poids et l'importance de ce qui ne se fait qu'une fois. Non pas en un instant, mais une fois dans une durée. Une fois dans une relation de longueur à la courte échelle de la photographie.

---

# MÉTAPHOTOGRAPHIE · RÉFLEXIVITÉ · INTERMÉDIALITÉ

## PARTIE 1 – TEXTES GÉNÉRAUX

### TABLE DES MATIÈRES

BIBLIOGRAPHIE	4
NOTIONS : MOTS-CLÉS, BRÈVES DÉFINITIONS	9
INTRODUCTION : MÉTAPHOTOGRAPHIE, RÉFLEXIVITÉ, INTERMÉDIALITÉ	
<i>Camera reflectens</i> . La "metapicture" en photographie, par Lonneke de Groot	14
La métaphotographie contemporaine, par Nassim Daghighian	16
THÉORIE DE LA PHOTOGRAPHIE RÉFLEXIVE	
Photographie auto-réfléchissante / Self-reflective Photography, par Helen Westgeest	18
SCHÉMAS HEURISTIQUES	29
RÉFLEXIVITÉ, AUTO-RÉFLEXIVITÉ, MISE EN ABYME	34
DUALITÉS & MULTIPLICITÉ DE LA PHOTOGRAPHIE	44
L'ambiguïté ontologique de la photographie (rapports dialectiques)	
Références bibliographiques	45
La lumière	49
L'empreinte – index	51
L'ombre – projection	53
Le reflet – eau et miroir	66
La fenêtre – ouverture, cadre, vitre, voile	74
A PROPOS DES ARTISTES	76

Ce dossier est constitué essentiellement de textes. Prière de consulter le dossier *Métaphotographie 2* pour voir les images en lien ces textes. Les dossiers complémentaires sont :

PART. 2 – DUALITÉS & MULTIPLICITÉ (images de la partie 1)  
PART. 3 – TEXTES THÉORIQUES (annexes de la partie 1)  
PART. 4 – ARTISTES CONTEMPORAINS (portfolio)

# BIBLIOGRAPHIE

Mise à jour : janvier 2016.

Prière de voir également la bibliographie thématique au début du chapitre " Dualités et multiplicité de la photographie ".

Certains textes théoriques de cette bibliographie sont réunis dans le dossier *Métaphotographie 3* disponible sur le site de Photo-Theoria : [http://phototheoria.ch/up/metaphotographie\\_3.pdf](http://phototheoria.ch/up/metaphotographie_3.pdf)

## Ouvrages et thèses (publications théoriques ou liées à des expositions)

- *After Images*, Bruxelles, Musée Juif de Belgique / Brussels, Jewish Museum of Belgium, 2011
- *À l'envers, à l'endroit... à l'envers... à l'endroit... à l'endroit, à l'envers...*, Centre Photographique d'Ile-de-France, Pontault-Combault, exposition du 7 mai au 13 juillet 2014, dossier de presse  
[Disponible sur : <http://mutualise.artishoc.com/cpif/media/5/dp-enversendroit-web.pdf> ]
- ARROUYE, Jean, GUÉRIN, Michel, édés., *Le photographiable*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. Arts, série Histoire, théorie et pratique des arts, 2013 [BCUD 77 UPA 93906]
- BARNES, Martin, éd., *Shadow Catchers. Camera-Less Photography*, London, Merrell, 2010  
[BCUD 77.02 UPC 2769]
- BATCHEN, Geoffrey, *Burning with Desire. The Conception of Photography*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1999
- BATCHEN, Geoffrey, *Each Wild Idea. Writing, Photography, History*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2002
- BEZZOLA, Tobia, éd., *(Mis)Understanding Photography. Werke und Manifeste*, cat. expo., Essen, Museum Folkwang / Göttingen, Steidl, 2014
- BISHARA, Nina, NÖTH, Winfried, édés., *Self-Reference in the Media*, Berlin / New York, Mouton de Gruyter, 2007 [BCUD 800.1:165.8 UPA 38736]
- BURBRIDGE, Ben, éd., *Revelations. Experiments in Photography*, Londres, Media Space / Mack, 2015
- CALIANDRO, Stefania, *Images d'images. Le métavisuel dans l'art visuel*, Paris, L'Harmattan, coll. Ouverture philosophique, 2008 [BCUD 7 :167.1 UPA 44324]
- CAMPBELL, Neil, CRAMEROTTI, Alfredo, édés., *Photocinema. The creative edges of photography and film*, Bristol, Intellect Ltd, 2013 [BCUD 77.02 UPB 14295]
- CARTIER-BRESSON, Anne, PLOYE, Françoise, *L'objet photographique. Une invention permanente*, Arles, Actes Sud, coll. Photo Poche, n°134, 2012 [BCUR RSA 350/134] (voir aussi *Vocabulaire technique de la photographie*, Paris, Marval, 2007)
- CHÉROUX, Clément, *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée, Yellow Now, coll. Côté Photo, 2003
- CHÉROUX, Clément, ZIEBINSKA-LEWANDOWSKA, Karolina, *Qu'est-ce que la photographie ?*, cat. expo., Paris, Centre Pompidou / Xavier Barral, 2015
- COOK, Ashlee, *Constructed Realities and Metaphotography: Gregory Crewdson's Twilight Series*, Thesis, Master in Art History, Salt Lake City, University of Utah, 2009  
[Disponible sur : <http://content.lib.utah.edu/utis/getfile/collection/etd/id/581/filename/1605.pdf> ]
- COTTON, Charlotte, *Photography is Magic*, New York, Aperture, 2015
- "La Croisée des médias", *Société & Représentations*, n°9, Paris, Publications de la Sorbonne, CREDHESS, juin 2000
- DUBOIS, Philippe, *L'acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, coll. Nathan Université, série Cinéma et Image, 1990 / 1983 [BCUD 77 TVA 44863]
- ELKINS, James, éd., *Photography Theory*, Londres / New York, Routledge, coll. The Art Seminar, 2007 [BCUD 77 UPA 36605]

- FEVRY, Sébastien, *La mise en abyme filmique. Essai de typologie*, Liège, CEFAL, coll. Grand écran, petit écran, 2000 [BCUD 791.43.01:82 UMA 63442]
- FLUSSER, Vilém, *Pour une philosophie de la photographie*, Saulxures, Circé, 1996/ 1983
- FONTCUBERTA, Joan, éd., *La condition post-photographique / The Post-Photographic Condition*, Montréal, Mois de la Photo / Bielefeld, Kerber Verlag, 2015
- FRAENKEL, Jeffrey, *The Unphotographable*, cat. expo. 3.1.-23.3.13, San Francisco, Fraenkel Gallery, 2013 [BCUD USC 433]
- GELDER, Hilde Van, WESTGEEST, Helen, *Photography Theory in Historical Perspective. Case Studies from Contemporary Art*, The Atrium (GB), Wiley-Blackwell, 2011 (en particulier le chapitre 5 écrit par Helen Westgeest, " Self-reflective Photography ", p.190-226) [BCUD 77 UPA 84829]  
[Disponible partiellement sur : [http://books.google.ch/books?id=\\_nMeMgMnt3sC&pg=PP1&hl=fr&pg=PP1#v=onepage&q&f=false](http://books.google.ch/books?id=_nMeMgMnt3sC&pg=PP1&hl=fr&pg=PP1#v=onepage&q&f=false)]
- GENIN, Christophe, *Réflexions de l'art, Essai sur l'autoréférence en art*, Paris, Ed. Kimé, coll. Esthétiques, 1998 [BCUD mag UMA 31657]
- GROOT, Lonneke de, *Camera Reflectens. Het metabeeld in de fotografie / Metapicture in Photography*, thèse, Master in Photographic Studies, Leiden, Université de Leiden, octobre 2007  
[Résumé en anglais : <http://media.leidenuniv.nl/legacy/Overview%20titles%20final%20theses%20and%20abstracts.pdf>]
- GÜTZEL, Deniz, *Introduction to Meta-photography. A Self-reflexive and Self-critical Mirror for Photography in Digital Culture*, thèse, MA History and Theory of Photography, Sotheby's Institute of Art, University of Manchester, octobre 2014  
[ [https://www.academia.edu/8812472/Introduction\\_to\\_Meta-photography\\_A\\_Self-reflexive\\_and\\_Self-critical\\_Mirror\\_for\\_Photography\\_in\\_Digital\\_Culture](https://www.academia.edu/8812472/Introduction_to_Meta-photography_A_Self-reflexive_and_Self-critical_Mirror_for_Photography_in_Digital_Culture) ]
- HECKERT, Virginia, *Light, Paper, Process. Reinventing Photography*, avec notes techniques de Sarah Freeman et Marc Harnly, cat. exp. 14.4.-6.9.15, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2015
- HOLSING, Henrike, JÄGER, Gottfried, éd., *Lichtbild und Datenbild. Spuren konkreter Fotografie / Light Image and Data Image. Traces of Concrete Photography*, cat. expo. 14.03. – 31.05.2015, Würzburg, Museum im Kulturspeicher / Heidelberg, Kehrer, 2015
- JÄGER, Gottfried, éd., *Die Kunst der Abstrakten Fotografie / The Art of Abstract Photography*, Stuttgart, Arnoldsche, 2002
- KLEIN, Alex, éd., *Words Without Pictures. November 2007 - February 2009. Los Angeles County Museum of Art*, Los Angeles, LACMA / New York, Aperture, 2009 / 2010 [BCU Genève – BAA, rero R007083918]  
[ouvrage disponible en ligne au 2016 01 01 sur : [http://www.albany.edu/faculty/dgoodwin/shared\\_resources/WordsWithoutPictures.pdf](http://www.albany.edu/faculty/dgoodwin/shared_resources/WordsWithoutPictures.pdf) ]
- KRAMER, Markus, *Photographic Objects. Thomas Ruff, Wade Guyton, Seth Price, Kelly Walker, Spiros Hadjidjanos*, Heidelberg, Kehrer, 2012 [BCUD 77 USC 146]
- KRAUSS, Rosalind, *Le Photographique. Pour une Théorie des Ecart*, Paris, Macula, 1990  
[BCUD 77 UMA 59527]
- KRAUSS, Rosalind, "Réinventer la « photographie »", *Le Journal*, Paris, Centre national de la photographie, n°7, juin-août 1999, p.4-11 [texte original "Reinventing Photography", in *The Promise of Photography. The DG Bank Collection*, Munich, Prestel, 1998]
- LIER, Henri Van, *Histoire Photographique de la Photographie*, in *Les Cahiers de la Photographie*, 1992, "La réflexivité" (Man Ray et Moholy-Nagy).  
[Disponible sur : [http://www.anthropogenie.com/anthropogenie\\_locale/phylogenese/hpp\\_manray.htm](http://www.anthropogenie.com/anthropogenie_locale/phylogenese/hpp_manray.htm) ]
- LIMOGES, Jean-Marc, *Entre la croyance et le trouble: essai sur la mise en abyme et la réflexivité depuis la littérature jusqu'au cinéma*, thèse de doctorat, Faculté des études supérieures, Laval (Québec), Université de Laval, 2008 [Disponible sur : [www.theses.ulaval.ca/2008/25113/25113.pdf](http://www.theses.ulaval.ca/2008/25113/25113.pdf)]
- MITCHELL, William J. Thomas, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, en particulier chapitre 2 "Metapictures", p.35-82 [BCUD mag TVA 88197]  
Disponible sur <http://books.google.ch/books?id=nFjcsK1E-OUC&pg=PP1&dq=mittchell%20picture%20theory&hl=fr&pg=PA4#v=onepage&q&f=false>
- MITCHELL, William J. Thomas, " Les quatre concepts fondamentaux de la science de l'image ", préface à l'édition française, in *Iconologie. Image, texte, idéologie*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009, p.17-27 [BCUD 316.72 UPA 59317]
- OTTH, Virginie, éd., *Définitions*, textes : Virginie Otth, Claus Gunti, Marco Costantini, Joël Vacheron, Bienne, PhotoforumPasquArt, 2009 [BCUR, P40 2VO 754]

- *Out of the Camera. Analog Photography in the Digital Age*, cat. expo., Bielefeld, Bielefelder Kunstverein / Heidelberg, Kehrer, 2006
- PETRO, Patrice, éd., *Fugitive Images. From Photography to Video*, Boomington / Indianapolis, Indiana University Press, 1995 [BCUD 77(082) UMA 10113]
- PIRENNE, Raphaël, STREITBERGER, Alexander, éd., *Heterogeneous Objects. Intermedia and Photography after Modernism*, Louvain, Leuven University Press, 2013 [BCUD 77 USA 311]
- REXER, Lyle, *The Edge of Vision. The Rise of Abstraction in Photography*, New York, Aperture, 2009
- SQUIERS, Carol, éd., *What is a Photograph ?*, textes : Carol Squiers, Geoffrey Batchen, George Baker, Hito Steyer, cat. expo. 31.1. – 4.5.14, New York, International Center of Photography & DelMonico Books - Prestel, 2013 [BCUD 77 USC 297]
- STOICHITA, Victor Ieronim, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993 [BCUD 75:18.01 TVA 76799]
- SWINNEN, Johan, DENEULIN, Luc, *The Weight of Photography. Photography History Theory and Criticism. Introductory Readings*, Bruxelles, ASP, 2010 [BCUD 77 UPA 72149]
- TABAN, Carla, éd., *Meta- and Inter-Images in Contemporary Art and Culture*, Louvain, Leuven University Press, 2013 [BCUD 7:167.5 USA 3965]
- THOMPSON, Matthew, *The Anxiety of Photography*, textes : Matthew Thompson, Anne Ellegood, Jenelle Porter, cat. expo., Aspen, Aspen Art Museum, 2011 [BCUD 77(082) USA 868]
- WOLF, Werner, éd., *Metareference Across Media Theory and case studies. Dedicated to Walter Bernhart on the occasion of his retirement*, Amsterdam / New York, Rodopi, coll. Studies in Intermediality, 2009. Voir en particulier: WOLF, Werner, "Metareference across Media. The Concept, its Transmedial Potentials and Problems, Mains Forms and Functions", p.1-85 ; ainsi que : BANTLEON, Katharina, HASELSTEINER-SCHARNER, Jasmin, "Of Museums, Beholders, Artworks and Photography. Metareferential elements in Thomas Struth's photographic projects *Museum Photographs and Making Time*", p.355-387 [rero : R005165999]
- WOLF, Werner, éd. in collab. with Katharina Bantleon and Jeff Thoss, *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media. Forms, Functions, Attempts at Explanation*, Amsterdam / New York, Rodopi, coll. Studies in intermediality, 2011. Voir notamment : BANTLEON, Katharina, "From Readymade to "Meta<sup>2</sup>". Metareference in Appropriation Art", p.305-340 [rero : R006273653]

## Articles, essais

- BAKER, George, "Photography's Expanded Field", *October*, n°114, Automne 2005, p.120-140  
[Disponible sur : [http://www.nancydavenport.com/pdfolder/Photography\\_Expanded.pdf](http://www.nancydavenport.com/pdfolder/Photography_Expanded.pdf)]
- BAKER, George, "Photography and Abstraction" [17 November 2008], in KLEIN, Alex, éd., *Words Without Pictures*, op. cit., 2009, p.358-379 (discussions p.339-397)  
[Disponible sur : [http://phototheoria.ch/up/metaphotographie\\_3.pdf](http://phototheoria.ch/up/metaphotographie_3.pdf)]
- BEDFORD, Christopher, "Depth of Field", *Frieze*, n°125, septembre 2009, p.112-117  
[Disponible sur : [http://www.campolipresti.com/file/galleryelement/pj/e1/8b/3d/69/02\\_frieze\\_september%20109731689663518868.pdf](http://www.campolipresti.com/file/galleryelement/pj/e1/8b/3d/69/02_frieze_september%20109731689663518868.pdf)]
- BEDFORD, Christopher, "Catherine Opie. Regen Projects, Los Angeles, USA", *Frieze*, issue 117, September 2008, p.189 [au sujet du *New Formalism* en photographie ; source au 20140802 : [http://www.frieze.com/issue/review/christopher\\_bedford/](http://www.frieze.com/issue/review/christopher_bedford/)]
- BELLOUR, Raymond, "Du photographique", *Trafic*, n°55, automne 2005 [BCUD B 18513/53-56/2005]
- BESHTY, Walead, "Abstracting Photography" [16 October 2008], in KLEIN, Alex, éd., *Words Without Pictures*, op. cit., 2009, p.292-315 (discussions p.316-339)  
[Disponible sur : [http://phototheoria.ch/up/metaphotographie\\_3.pdf](http://phototheoria.ch/up/metaphotographie_3.pdf)]
- CONANT, Chloé, GRASSIN, Jean-Marie, "Abîme ; Mise en abyme / Abyss ; Mirror text", *Dictionnaire international des termes littéraires*, 2005 [source au 2014 0802 : <http://tres.nju.edu.cn/msmk/TeacherRoom/fyyd/doc/hwrs-02-77.doc>]
- COTTON, Charlotte, "Photography in the 21st century", in *Photography. The Contemporary Era 1981-2013*, GUADAGNINI, Walter, éd., Milan, Skira, 2013, p.154-169 [BCUD 77(091) UPB 11191/4]

- CULCASI, Flavia, "Rosalind E. Krauss and a reflexion on the medium. The relationship between conceptual art and photography", *Yet*, n°08, Lugano, 30 mai 2015, p.216-219  
[en ligne : [http://issuu.com/yetmagazine/docs/yetmag\\_08\\_hq\\_final\\_singole](http://issuu.com/yetmagazine/docs/yetmag_08_hq_final_singole)]
- DEBRABANT, Camille, "Rosalind Krauss et les circonvolutions du medium", in CHALLINE, Éléonore, MEIZEL, Laureline, POIVERT, Michel, édés., "L'expérience photographique", *Histo.Art*, n°6, Paris, Publications de la Sorbonne, juin 2014, p.229-246
- GUNTI, Claus, "Post-, para- et champs élargis : quelques réflexions sur les catégories alternatives à la photographie et au cinéma", in "Cinéma à travers champs. Dossier : cinéma élargi", *Décadrages*, n°21-22, hiver 2012, p.98-107 [BCUD B 19479]
- HATT, Étienne, "La photographie. Une abstraction paradoxale", *art press*, n°420, mars 2015, p.64-71
- HIGGINS, Dick, "Intermedia" [1966], *Leonardo*, vol. 34, n°1, 2001, pp.49-54
- HÖLZEL, Ingrid, "Blast-off Photography. Nancy Davenport and Expanded Photography", *History of Photography*, February 2011, vol. 35, n°1, p.33-43  
[Disponible sur : [http://uio.academia.edu/IngridHoelzl/Papers/417886/Blast-off\\_Photography\\_Nancy\\_Davenport\\_and\\_Expanded\\_Photography](http://uio.academia.edu/IngridHoelzl/Papers/417886/Blast-off_Photography_Nancy_Davenport_and_Expanded_Photography)]
- HÖLZEL, Ingrid, "The Photographic Now: David Claerbout's Vietnam", *Intermédialités*, n°17, printemps 2011, p.131-145  
[Disponible sur : [http://uio.academia.edu/IngridHoelzl/Papers/1144555/The\\_Photographic\\_Now\\_David\\_Claerbouts\\_Vietnam](http://uio.academia.edu/IngridHoelzl/Papers/1144555/The_Photographic_Now_David_Claerbouts_Vietnam)]
- LÉCONTE, Bernard, *Images abymées. Essais sur la réflexivité iconique*, Paris, L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2000 [BCUD, 316.77 UPA 5226]
- LENOT, Marc, "Pour une définition de la photographie expérimentale. Jouer contre les appareils", in CHALLINE, Éléonore, MEIZEL, Laureline, POIVERT, Michel, édés., "L'expérience photographique", *Histo.Art*, n°6, Paris, Publications de la Sorbonne, juin 2014, p.23-39  
[Disponible sur : [https://www.academia.edu/7693919/Jouer\\_contre\\_les\\_appareils\\_pour\\_une\\_definition\\_de\\_la\\_photographie\\_experimentale](https://www.academia.edu/7693919/Jouer_contre_les_appareils_pour_une_definition_de_la_photographie_experimentale)]
- LIMOGES, Jean-Marc, "Mise en abyme et réflexivité dans le cinéma contemporain : Pour une distinction de termes trop souvent confondus", in *De l'autre côté du miroir*, 10<sup>e</sup> colloque SESDEF, Département d'Études françaises de l'Université de Toronto, 8-9 avril 2005.  
[Disponible sur : <http://french.chass.utoronto.ca/SESDEF/miroir/limoges.pdf>  
voir aussi préface du colloque : <http://french.chass.utoronto.ca/SESDEF/#1/pages/2005/preface>]
- MOORE, Kevin, "foRm", in KLEIN, Alex, éd., *Words Without Pictures*, op. cit., 2009, p.62-73
- OWENS, Craig, "Photography en abyme", *October*, vol.5, Summer 1978, pp.73-88  
[Disponible sur : <http://www.ecoledumagasin.com/IMG/pdf/owens.pdf>]
- POIVERT, Michel, "La condition expérimentale", in POIVERT, Michel, *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion / Centre National des Arts Plastiques, coll. La création contemporaine, 2010, p. 38-75
- SMYTH, Diane, "The Perfect Playground", *British Journal of Photography*, mars 2012, vol.159, n°7798, p.43-53 [Disponible sur : <http://www.mbart.com/usr/press/2012-3-1-britishjournalofphotography-full.pdf>]
- WESTGEEST, Helen, "Digital Appropriation as Photographic Practice and Theory", *Depth of Field*, vol. 2, issue 1, June 2012 [Disponible sur : <http://journal.depthoffield.eu/vol02/nr01/a03/en>]
- WILEY, Chris, "Depth of Focus", *Frieze*, n°143, novembre-décembre 2011, p.84-89  
[disponible sur : <http://www.frieze.com/issue/article/depth-of-focus/>]
- WITKOVSKY, Matthew, "Another History. On Photography and Abstraction", *Artforum*, 48, n°7, mars 2010, p.213-221 [Disponible sur : [http://www.campolipresti.com/file/galleryelement/pj/04/39/df/21/01\\_artforum\\_march%208646531857273929300.pdf](http://www.campolipresti.com/file/galleryelement/pj/04/39/df/21/01_artforum_march%208646531857273929300.pdf)]
- WOLF, Werner, "Neglected Counterpart to Mise en Abyme: A Frame-Theoretical and Intermedial Complement to Classical Narratology", in *Postclassical narratology. Approaches and analyses*, ALBER, Jan, FLUDERNIK, Monika, édés., Columbus, Ohio State University Press, 2010, p.58-82 [rero: R006070984]

## Revues, magazines récents

- " Camera ", *Exit*, n°59, juillet – septembre 2015
- " Driven to Abstraction ", *British Journal of Photography*, vol. 162, n°7834, avril 2015
- " Hello, Photography ", *Aperture*, n°210, New York, printemps 2013  
[extraits au 20140623 : <http://aperture.org/shop/magazine/aperture-210-hello-photography-magazine>]
- " An Homage to the Analog ", HORAK, Ruth, éd., *Eikon*, n°88, novembre 2014
- " META ", *Lay Flat*, n°2, New York, Shane Lavalette, février 2010  
[infos: <http://www.lavalette.com/shop/lay-flat-02-meta/>]
- " Photo-filmic Realities ", STREITBERGER, Alexander, éd., *Eikon*, n°89, février 2015
- " Photographicness / Fotograficidad ", COTTON, Charlotte, éd., *C Photo*, n°7, Madrid, Ivorypress, 2013 [présentation en ligne au 20140623 : <http://www.ivorypress.com/content/c-photo-photographicness>]
- " La photographie, un art en transition ", DURAND, Régis, HATT, Étienne, éd., *art press2*, n°34, août-oct. 2014 [BCUD Mag USB 2419 ; <http://www.artpress.com/article/29/08/2014/sommaire-du-artpress2-ndeg34-la-photographie--un-art-en-transition/29744>]
- " Post-Photography ", *Elephant*, n°13, Amsterdam, Frame Publishers, hiver 2012-2013  
[extraits au 20140623 : <http://www.frameweb.com/magazines/elephant/elephant-13>]
- " Post-Photography ", *Objektiv*, n°10, Oslo, Objektiv Forlag AS, automne 2014
- " Spectre / Spectrum ", *Conveyor*, n°5, Jersey City, NJ, automne 2013  
[présentation en ligne au 20140623 : <http://conveyoreditions.com/main/portfolio-page/conveyor-5-spectre-spectrum/>]
- " Under Construction. New Positions in American Photography ", *Foam*, n°38, Fotomuseum Amsterdam, printemps 2014 [extraits au 20140623 : [http://issuu.com/foam-magazine/docs/08-081\\_underconstruction\\_issuu\\_elis](http://issuu.com/foam-magazine/docs/08-081_underconstruction_issuu_elis)]
- " What's Next ? Curating the Future ", *Foam*, n°29, Fotomuseum Amsterdam, hiver 2011-2012  
[entièrement en ligne au 20140623 : <http://issuu.com/foam-magazine/docs/all>]

## Web

- *I like this art*, blog d'art contemporain par l'artist Jordan Tate, posts tagués 'meta-photography'  
[En ligne : <http://iikethisart.net/?tag=meta-photography> ]
- *Is Photography Over?*, San Francisco Museum of Modern Art, Symposium, 22-24 avril 2010  
[vidéos et transcriptions en ligne : [http://www.sfmoma.org/pages/research\\_projects\\_photography\\_over](http://www.sfmoma.org/pages/research_projects_photography_over) ]

# NOTIONS : MOTS-CLÉS

## MÉDIALITÉ & INTERMÉDIALITÉ

MEDIUM, MEDIA ≠ MASS MEDIA  
MONOMEDIA  
MULTIMEDIA  
INTERMEDIA  
HYPERMEDIA  
TRANSMEDIA

## MÉTAISATION

IMAGE ≠ PICTURE  
METAPICTURE  
MÉTAPHOTOGRAPHIE  
MÉTAPHORE ≠ MÉTONYMIE  
MÉTALEPSE

## RÉFLEXIVITÉ

HÉTÉRORÉFLEXIVITÉ  
HOMORÉFLEXIVITÉ  
AUTORÉFLÉXIVITÉ  
SPÉCULARITÉ, MISE EN ABYME

## RÉFÉRENCE

HÉTÉRORÉFÉRENCE, ALLORÉFÉRENCE  
AUTORÉFÉRENCE  
MÉTARÉFÉRENCE → MÉTAISATION

## PROCESSUS, DISPOSITIF, ŒUVRE

AUTEUR → production → diffusion → réception → SPECTATEUR  
ACTE PHOTOGRAPHIQUE → découpe spatio-temporelle par le photographe et son appareil  
APPAREIL → prise de vue → référent, camera, photographe → post-production → PHOTO-OBJET  
IMAGE PHOTOGRAPHIQUE → index et icône → représentation par le spectateur

## MATÉRIALITÉ DE LA PHOTOGRAPHIE : MÉCANIQUE, PHYSIQUE OPTIQUE, CHIMIE ET NUMÉRIQUE

CAMERA OBSCURA : black box & lumière → système optique, "solide" → TRANSPARENCE  
PHOTOSENSIBILITÉ : enregistrement, développement, fixation → phase chimique, "liquide"  
IMAGE INDICIELLE : empreinte, trace, index & icône → support transparent ou opaque  
RÉALISATION : sélection (editing), post-production (retouche numérique), choix du support  
DIFFUSION : tirage, impression, écran ; concours, festivals, expositions, livres, revues, internet...

## DUALITÉS & MULTIPLICITÉ DE LA PHOTOGRAPHIE ; MYTHES DES ORIGINES DE L'ART

Trace, contiguïté, causalité, Véronique, Suaire	EMPREINTE	INDEX	métonymie
Ombre / lumière, mur, caverne, Platon	PROJECTION		
Reflêt, eau, miroir, Narcisse	REFLEXION	ICONE	métaphore
Regard, œil, statue, Méduse	FIXATION		
Œuvre d'art, cadre, verre, fenêtre, Alberti	COUPE	SYMBOLE	codes
Prothèse technologique, écran	APPAREIL		
Image de synthèse, perte du référent/sens	HYPERRÉALITÉ	SIMULACRE	aphanisis

Voir également les schémas heuristiques.

# NOTIONS : BRÈVES DÉFINITIONS

## MEDIUM, MEDIA

" Ce qui sert de support et de véhicule à un élément de connaissance ; ce qui sert d'intermédiaire, ce qui produit une médiation entre émetteur et récepteur. [...] Moyen de transmission d'un message " " Procédé permettant la distribution, la diffusion ou la communication d'œuvres, de documents, ou de messages sonores ou audiovisuels (presse, cinéma, affiche, radiodiffusion, télédiffusion, vidéogra- phie, télédistribution, télématique, télécommunication). ", donc les médias de masse et internet !

" Le médium est une notion qui, appliquée à l'art, remplit deux objectifs contradictoires. Le premier est critique, il réside dans l'appréciation des enjeux spécifiques d'une œuvre en fonction de son support d'expression. Il en va ainsi par exemple du modernisme, défendu par Clement Greenberg dans les années 1950, d'après lequel la peinture exprime la pureté de son médium dans la planéité. L'autre est utilitaire, puisque le recours au médium servait à la classification plus ou moins raisonnée des œuvres dans les institutions muséales. Par là il semble que la notion porte un regard sur les œuvres d'art par le biais de leur constitution matérielle, laquelle départage les artistes non pas selon leur façon d'être mais selon leurs façons de faire. Il y aurait donc plusieurs arts parce que les métiers d'arts travaillent chacun un matériau différent. " Pierre-Louis Fort

Sources : TLFi Trésor de la Langue Française informatisé, <http://www.cnrtl.fr/definition/medium>  
Larousse, [http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/m%C3%A9dia\\_m%C3%A9dias/50085](http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/m%C3%A9dia_m%C3%A9dias/50085)  
Pierre-Louis Fort, 19.06.2010, [http://www.fabula.org/actualites/medium-dans-l-ere-des-medias\\_38632.php](http://www.fabula.org/actualites/medium-dans-l-ere-des-medias_38632.php)

## MÉDIALITÉ

" L'idée du médium déborde en effet clairement l'idée de l'appareil. Et il faudrait sans doute, plutôt que de médium, parler ici de *médialité*, en entendant par là le rapport entre trois choses : une idée du médium, une idée de l'art et une idée du *sensorium* [milieu sensible] au sein duquel ce dispositif technique accomplit les performances de l'art. [...] la thèse que je souhaite défendre : l'idée de la spécificité du médium est toujours une idée de la médialité, une manière de nouer trois choses : un dispositif technique, une idée de l'art et la formation d'un milieu sensible spécifique. Ces matériaux et instruments de l'art que l'on invoque au titre de la loi du médium sont toujours plus en effet que des matériaux et instruments. Ils sont dotés en fait d'une fonction esthétique, qui est d'imposer un mode de présentation sensible à la place d'un autre. La pensée du médium est toujours en même temps une pensée de l'art et du sensorium qu'il contribue à former. " J. Rancière

Jacques Rancière, " Ce que " medium " peut vouloir dire : l'exemple de la photographie ", *Appareil*, n°1, 2008  
<http://appareil.revues.org/135>

## INTERMÉDIALITÉ

Désigne la mise en relation de deux ou plusieurs media différents formant une structure cohérente, une œuvre. Selon Werner Wolf, si les signifiants des deux media sont apparents et distincts, il s'agit d'intermédialité explicite, directe (multimédialité) alors que si un seul medium est perceptible, il s'agit d'intermédialité voilée, indirecte.

" On entend l'intermédialité comme hétérogénéité ; comme conjonction de plusieurs systèmes de communication et de représentation ; comme recyclage dans une pratique médiatique, le cinéma par exemple, d'autres pratiques médiatiques, la bande dessinée, l'Opéra comique etc. ; comme convergence de plusieurs médias ; comme interaction entre médias ; comme emprunt ; comme interaction de différents supports ; comme intégration d'une pratique avec d'autres ; comme adaptation ; comme assimilation progressive de procédés variés ; comme flux d'expériences sensorielles et esthétiques plutôt qu'interaction entre textes clos ; comme faisceau de liens entre médias ; comme l'événement des relations médiatiques variables entre les médias [...] " S.Mariniello

Werner Wolf, *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam, Rodopi, 1999, p.50  
Silvestra Mariniello, " Médiation et intermédialité ", <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/sphere1/definitions.htm>  
et " Postmédialité, intermédialité et transmédialité ", <https://www.uclouvain.be/426671.html>

## TRANSMÉDIALITÉ

Selon Wolf, la transmédialité traite de phénomènes généraux qui ne sont pas spécifiques à un medium mais s'observent dans plusieurs media (par ex. la description, la narration, le cadrage, la métaréférence, etc.). Dans ce sens, la transmédialité est alors un cas particulier d'intermédialité. Irina Rajewsky résume ainsi : Alors que l'intermédialité désigne les relations entre (*between*) les media (interactions médiales, interférences, jeux de réciprocity), la transmédialité traite de phénomènes qui apparaissent à travers (*across*) les media. Un même phénomène transmédial se manifeste (synchroniquement ou diachroniquement) ou s'observe de manière similaire dans différents media.

Werner Wolf, "Metareference Across Media. The Concept, its Transmedial Potentials and Problems, Main Forms and Functions", in *Metareference Across Media Theory and case studies*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2009, p.14

Irina Rajewsky, "Potential Potentials of Transmediality. The media blindness of (classical) narratology and its implications for transmedial approaches", in TORO, Alfonso De, éd., *Translatio. Transmédialité et transculturalité en littérature, peinture, photographie, et au cinéma. Amériques, Europe, Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 2013, p.22 (traduction Nassim Daghighian)

## HYPERMÉDIALITÉ

Désigne en général la transposition complète d'une œuvre médiale donnée dans un autre medium.

## IMAGE / PICTURE

Selon W.J.T. Mitchell, une *picture* est un objet matériel ("une photo") alors que l'image est immatérielle, abstraite, virtuelle, une "présence absente paradoxale".

"Quelle différence y a-t-il entre *picture* et *image* ? Partons du vernaculaire, d'une distinction anglaise intraduisible en français : " Vous pouvez accrocher une *picture*, mais vous ne pouvez pas accrocher une *image*. " La *picture* est un objet matériel, une chose que vous pouvez brûler ou abîmer. L'*image* est ce qui apparaît dans une *picture* et qui survit à sa destruction – dans la mémoire, dans le récit, dans des copies et des traces au sein d'autres médias. [...] Dès lors, la *picture* est l'*image* telle qu'elle apparaît sur un support matériel ou à un endroit donné ; *picture* mentale y compris, dont l'*image* apparaît – ainsi que l'a relevé Hans Belting – dans un corps, une mémoire ou une imagination. L'image n'apparaît jamais sans média, mais elle est aussi ce qui transcende les médias, ce qui peut être transféré d'un média à un autre. [...] L'image relève par conséquent d'une entité hautement abstraite et plutôt minimale pouvant être évoquée par un simple mot. Il suffit de nommer une image pour l'avoir à l'esprit – c'est-à-dire pour l'amener à la conscience, dans un corps doué de perception ou de mémoire. [...] L'image peut dès lors être pensée comme une entité immatérielle, une apparence fantomatique, fantasmagorique mise au jour sur un support matériel. "

William J. Thomas Mitchell, " Les quatre concepts fondamentaux de la science de l'image ", préface à l'édition française, in *Iconologie. Image, texte, idéologie*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009, p.21

[Source au 2016 01 01 : [http://phototheoria.ch/up/metaphotographie\\_3.pdf](http://phototheoria.ch/up/metaphotographie_3.pdf)]

## METAPICTURE → MÉTAPHOTOGRAPHIE

Les méta-images et les inter-images sont des " images de deuxième ordre dont l'existence dépend d'une autre image ou d'elles-mêmes en tant qu'images. " Carla Taban

" Les *metapictures* apparaissent à chaque fois qu'une *image* exhibe une autre *image*, à chaque fois qu'une *picture* présente une scène descriptive ou fait apparaître une *image* – comme lorsqu'un écran accessoire est mis en évidence dans un spectacle télévisuel. Mais ce redoublement ne se limite pas forcément à un seul média, et l'enchâssement d'un média dans un autre peut tout aussi bien avoir lieu – comme lorsque le Veau d'or apparaît dans une peinture à l'huile ou qu'une ombre est projetée dans un dessin. Il existe par ailleurs une acception selon laquelle toute *picture* peut devenir une *metapicture*, à chaque fois qu'elle est employée comme un moyen pour refléter la nature des *pictures*. Le plus simple des dessins au trait, lorsqu'il est utilisé comme exemple dans un discours sur les images, devient une *metapicture*. " W.J.T. Mitchell

Carla Taban, " La méta- et l'inter-image artistiques ", congrès *L'imaginaire*, Université du Québec, Montréal, 22-26.08.2011, <http://aierti-iawis-2011.uqam.ca/fr/11-la-m-ta-et-l-inter-image-artistiques-meta-and-inter-images-art>

William J. Thomas Mitchell, " Les quatre concepts fondamentaux de la science de l'image ", op. cit., p.24

William J. Thomas Mitchell, "Metapictures", in *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, p.35-82

## RÉFLEXIVITÉ

Au sens large, la réflexivité est un retour de la photographie sur elle-même, son propre médium, son dispositif de production, de diffusion et de réception (l'acte photographique) ou sur la photo elle-même, voire sur une catégorie plus vaste (par ex. l'art, l'image). Le terme réflexivité est polysémique ; au sens étroit, il y a réflexivité lorsque le sujet de la photo est le dispositif d'une autre photo.

## AUTORÉFLÉXIVITÉ

Retour de la photographie sur l'acte photographique qui la produit, ses modes de diffusion ou de réception. Le sujet de la photo est donc son propre dispositif de production par le photographe, de diffusion de l'image ou de réception de celle-ci par le spectateur.

## MISE EN ABYME

Forme de renvoi à l'œuvre elle-même : est mis en abyme tout fragment de l'œuvre entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui le contient ; il s'agit de jeux de miroirs (spécularité). La mise en abyme est un cas de réflexivité, au sens particulier du terme. Le photo se réfléchit elle-même.

## RÉFÉRENCE → ALLORÉFÉRENCE, HÉTÉROREFÉRENCE

Un signe renvoie généralement à quelque chose d'autre : le référent (qui est extérieur au signe)

## AUTORÉFÉRENCE

Un signe focalisant sur le signe lui-même ; ex. art abstrait : références formelles internes

## MÉTAISATION

La " métatisation " – c'est-à-dire le mouvement allant d'un premier niveau cognitif ou communicatif à un second niveau plus élevé [" méta "] sur lequel des phénomènes du premier niveau et surtout les moyens et les médias utilisés pour la transmission de tels phénomènes ou messages deviennent eux-mêmes des objets de réflexion et de communication – était pendant longtemps limitée à un nombre relativement restreint de travaux ou d'artefacts, et en particulier au " Grand Art ".

Au 20<sup>ème</sup> siècle, notamment dans le contexte de la post-modernité, cette situation se voit changée : la métatisation et son produit, la " métaréférence ", se sont non seulement intensifiés de façon spectaculaire, mais se sont aussi étendus aux secteurs dans lesquels on ne les rencontrait auparavant que rarement – voire même pas du tout – en particulier dans les genres populaires (où ils ont produit la " metapop "), mais aussi dans les nouveaux médias.

Source au 2015 02 18 : <http://narratologie.ehess.fr/index.php?179>

## MÉTARÉFÉRENCE

Dans une approche sémiotique, la métaréférence est un cas spécial d'autoréférence, qui peut être opposée à l'hétéroréférence. Plusieurs possibilités existent entre ces deux " pôles ". Dans l'autoréférence le signe renvoie à lui-même ou à des éléments similaires du même système sémiotique, alors que dans l'hétéroréférence, le signe renvoie ou pointe vers un référent qui se trouve en-dehors du système sémiotique, comme c'est le cas habituel avec la plupart des signes.

Premièrement, l'autoréférence peut signifier le simple fait qu'un signe " pointe vers " lui-même, sans pour autant produire ou impliquer une déclaration de type autoréférentielle. Deuxièmement, l'autoréférence peut aussi correspondre à une pratique signifiante. Dans ce cas, la signification autoréférentielle déclenche un processus cognitif, une réflexion sur elle-même ou sur d'autres éléments de son système. Elle produit ou implique des déclarations autoréférentielles, donc une métaréférence (voir schéma de la page suivante). Ce second type d'autoréférence est celui qui concerne la métaréférence dont il est question ci-après. Celle-ci s'exprime dans plusieurs media.

La métraréférence implique toujours une conscience du statut médial du signe, de l'œuvre (image), donc de la différence logique entre un premier niveau référentiel et second niveau méta. La prise de conscience concerne autant l'auteur, l'œuvre que le spectateur. L'implication de ce dernier est indispensable pour actualiser les potentiels métraréférentiels d'une image, pour qu'apparaisse la conscience du medium. Un certain cadre cognitif (ou macro-cadre secondaire) est ainsi activé par la métraréférence, raison pour laquelle l'approche sémiotique doit être complétée d'une approche cognitive.

La fonction cognitive principale la plus évidente de la métraréférence est de déclencher et stimuler la métraréflexion, de faire de la médialité impliquée par le cadre secondaire un objet d'attention active. Cette activité cognitive, qui met en avant un aspect propre à l'œuvre (plutôt qu'au référent extérieur à celle-ci), implique toujours une distance rationnelle de la part du spectateur.

Pour résumer, la métraréférence peut être décrite par les trois traits distinctifs suivants :

- a) l'autoréférence : l'existence d'une référence intra-systémique ;
- b) la qualité autoréflexive de cette autoréférence : le fait que la métraréférence implique une déclaration autoréférentielle et soit ainsi autoréflexive ;
- c) la médialité ou la "représentationalité" : une conscience du medium de la part du producteur comme du récepteur de l'image est l'effet d'une reconnaissance d'un cadre cognitif secondaire ; cette attention au medium est déduite, voire même explicitement thématifiée, dans l'autoréflexion et apporte une méta-dimension, qui implique l'existence d'une différence logique entre premier niveau référentiel et second niveau de la déclaration métraréférentielle.

Texte traduit et adapté par Nassim Daghighian de : Werner Wolf, " Metareference - a Transmedial Phenomenon ", 2008  
 Source au 2016 01 01 : [http://www.fabula.org/actualites/two-phd-positions-as-part-of-the-research-project-metareference-a-transmedial-phenomenon\\_22082.php](http://www.fabula.org/actualites/two-phd-positions-as-part-of-the-research-project-metareference-a-transmedial-phenomenon_22082.php)  
 Voir aussi le texte quasi identique, probablement de 2007 : Werner Wolf, " Metareference in the Arts and Media ", non daté  
[http://phototheoria.ch/b/Wolf\\_Werner\\_Metareference-in-the-Arts-and-Media\\_non-date.pdf](http://phototheoria.ch/b/Wolf_Werner_Metareference-in-the-Arts-and-Media_non-date.pdf)

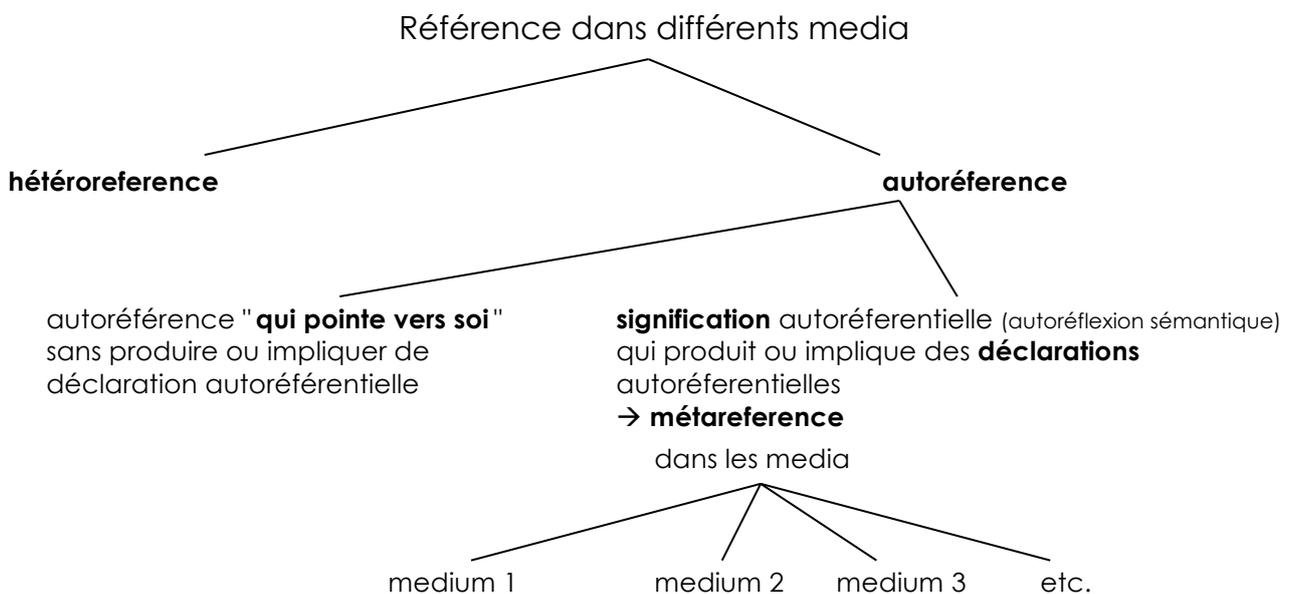


Schéma traduit par Nassim Daghighian et tiré de Werner Wolf, " Metareference in the Arts and Media ", non daté (2007 ?)

# INTRODUCTION : MÉTAPHOTOGRAPHIE, RÉFLEXIVITÉ, INTERMÉDIALITÉ

## **Camera reflectens. La "metapicture" en photographie.**

Lonneke de Groot, Thèse de Master in Photographic Studies, Université de Leiden, octobre 2007

### Table des matières

#### Introduction

1. La metapicture dans le processus créatif
  - 1.1 La metapicture et la fabrication de l'image
  - 1.2 La représentation du processus de création :  
photographe opposé à appareil photographique, idée opposée à exécution
  - 1.3 Le photographe dans la représentation du processus créatif
2. La metapicture de la photographie dans la photographie
  - 2.1 Une photo dans une photo : œuvres identiques ou différentes, objet physique ou idée
  - 2.2. La métaphotographie : poursuite de la transparence ou lutte contre elle
  - 2.3 La photographie dans la photographie : le temps

#### Conclusion

#### Source des images

#### Bibliographie

### Résumé

Une "metapicture" est une image qui se reflète elle-même, qui réfléchit sur elle-même. Elle se compose d'une représentation de premier ordre et d'une représentation de second ordre qui se reflète sur cette représentation de premier ordre. Étant donné que chaque photo traite dans une certaine mesure de "ce que c'est que d'être une photographie", je vais définir la "metapicture" comme une image qui réfléchit soit sur le processus de création d'une image, soit sur l'image (une image dans une image), ou encore sur les deux.

Comment une photographie remplit-elle la fonction de ce genre de metapicture ? L'objectif de cette thèse est de montrer dans quelle mesure ces metapictures dans la photographie diffèrent des metapictures dans la peinture et donc à quel point le sujet est traité de manière spécifique à la photographie. En peinture, le processus donc l'acte de peindre est souvent représenté du début à la fin, y compris le résultat final : la peinture comme tableau ("picture"). En photographie, cependant, le processus de fabrication d'une image photographique est toujours représenté avec un produit final sans l'acte physique. Cette différence est due à une rupture dans la réalisation d'une photographie : au début du processus (la prise de vue), le résultat final (l'impression, le tirage) n'existe pas encore. Cette thèse s'inspire non seulement de la théorie sur la peinture mais aussi de la théorie de la photographie pour les appliquer à la métaphotographie.

L'œuvre *Picture for Women* (1979) de l'artiste canadien Jeff Wall est au centre de cette thèse. Cette mise en scène photographique montre un photographe, une caméra et un modèle dans ce qui ressemble à une salle de classe vide, le tout peut-être reflété dans un miroir. En représentant à la fois un photographe (dans la photo) et la réalisation d'une photographie, le premier ordre et le second ordre jouent un rôle de plusieurs façons différentes, de même que l'interaction entre ces deux niveaux. L'œuvre de Wall problématise la relation entre le premier ordre et la représentation de second ordre et montre ainsi le caractère insaisissable de la métaphotographie.

Le sujet du premier chapitre de cette thèse est le processus de création, la fabrication ou la prise d'une photographie. Qu'est-ce qu'une metapicture et de quelle manière se déroule le processus de fabrication d'une photographie ? La représentation du processus de fabrication d'une photographie est-elle dominée par la perception individuelle du photographe ou par sa caméra, donc un appareil technique ? Et dans quelle mesure le développement d'un concept pour une œuvre est-il étroitement lié à la réalisation de cette œuvre ? Enfin, ce chapitre se concentre sur la façon dont le photographe est représenté sur la photo.

Le deuxième chapitre porte sur la metapicture de la photographie dans la photographie (l'image dans l'image). Ce chapitre se concentre sur les questions suivantes : Qu'est-ce qu'une image photographique dans une photo ? Pourquoi les métaphotographies visent-elles la transparence et, en même temps, essayent-elles de l'éviter ? Et de quelle manière les photos dans les photos représentent-elles le processus de fabrication d'une photographie ?

Source au 2014 08 01 : <http://media.leidenuniv.nl/legacy/Overview%20titles%20final%20theses%20and%20abstracts.pdf>  
Traduit de l'anglais par Nassim Daghigian. Par la suite, le néologisme *metapicture* sera utilisé sans guillemets.

## Introduction (extrait)

Cette thèse traite de la fonction "meta" de certaines photographies. Elle prend pour centre l'œuvre célèbre *Picture for Women* (1979) de l'artiste canadien Jeff Wall et la compare à d'autres œuvres. Comme toute photographie, dans une certaine mesure, est une métaphotographie (une image qui traite de "ce que c'est que d'être une photographie"), cette thèse prendra comme point de départ la définition de "metapicture" comme une image qui reflète et réfléchit sur le processus de fabrication de l'image, sur une image (la photo dans la photo) ou sur les deux aspects (le processus créatif et l'image créée). Le titre en latin, "camera reflectens", peut à la fois signifier l'appareil photographique qui reflète et la caméra qui se retourne ou se détourne. Le processus et l'image sont liés, la photographie étant le résultat du processus créatif. Mais l'image est également indépendante du processus représenté. Il y a une dynamique intéressante non seulement entre l'imaginaire du processus décisionnel et l'image imaginée (la photo dans la photo), mais aussi entre la décision réelle et l'image elle-même.

Les metapictures dont il est question dans cette thèse traitent de l'image elle-même (une partie ou l'ensemble de cette image) ou d'une autre image. La perspective choisie est celle de l'histoire de l'art. La metapicture n'est pas abordée dans les disciplines mathématiques et de l'intelligence artificielle, où la description de la grammaire générative du linguiste et philosophe Noam Chomsky joue un grand rôle dans les années 1960. La métaphotographie est examinée à partir des théories de la metapicture dans la peinture. Bien que la photographie soit souvent comparée à la vidéo et au film, ce choix est justifié par les similitudes significatives entre peinture et photographie (comme la surface plane, l'image fixe, etc.) et parce que ces théories de la metapicture en peinture comportent une description très précise.

La principale source à ce sujet est *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps modernes* (1993) de l'historien de l'art Victor I. Stoichita. Il s'est avéré être très approprié pour une comparaison avec la photographie parce que l'auteur analyse en profondeur des sujets tels que l'imagination du créateur. *L'instauration du tableau* est une vaste étude ayant pour but " de rendre visible le processus par lequel le travail métapictural fonda la condition moderne de l'art." Cependant, " la prise de conscience de la peinture, la naissance de la conception « moderne » de l'image, et, enfin, l'apparition de l'image de l'artiste démontrent préemptoirement que l'invention du tableau, avant d'incorporer un rêve de pureté, fut le fruit d'une confrontation brûlante de la nouvelle image avec son propre statut, avec ses propres limites. " (Stoichita, 1993, p.9 / 1999, p.15)

Outre la théorie de la peinture, cette thèse fera appel à la théorie de la photographie, bien que celle-ci n'applique pas explicitement la notion de métainage à la métaphotographie. De cette façon, il sera possible de mettre en évidence dans quelle mesure les metapictures discutées dans le domaine de la photographie diffèrent des exemples de la peinture et donc de quelle manière, spécifique au médium, les photos ont traité ce thème de metapicture. Outre la théorie de la photographie et de la peinture, il sera fait brièvement référence à la théorie littéraire et à des exemples tirés de la littérature. Bien que la problématique "méta" joue également un rôle dans d'autres médias des arts visuels, comme par exemple l'art numérique et l'art vidéo, ceux-ci sont ici mis de côté afin d'être en mesure d'approfondir la réflexion sur la photographie et la peinture.

Mon intérêt pour l'auto-réflexivité est en partie lié à ma formation en Philosophie, seule " science " à réfléchir sérieusement sur elle-même. Avant l'université, j'avais déjà un intérêt pour le sujet : j'avais rédigé une dissertation sur l'auto-réflexion dans la littérature et peint une image ressemblant à une salle de musée qui avait pour sujet elle-même. J'ai également choisi ce thème car le domaine de la metapicture n'a pratiquement pas été abordé en photographie. Quelques articles ont été publiés sur la métaphotographie, comme ceux de Max Kozloff et de Craig Owens. En outre, le thème a été discuté dans des articles portant sur des photos spécifiques, comme c'est le cas de l'image de Jeff Wall commentée par Thierry de Duve et David Company. Contrairement à la littérature publiée à ce jour sur le sujet, cette thèse tente de répondre à la question suivante : comment la représentation du processus créatif et l'œuvre finale peuvent-ils être associés dans une même image. [...]

Source : Lonneke de Groot, *Camera Reflectens. Het metabeeld in de fotografie*, thèse, Master in Photographic Studies, Leiden, Université de Leiden, octobre 2007 (courtoisie de l'auteure ; traduction et adaptation par Nassim Daghighian)

## La métaphotographie contemporaine

Nassim Daghighian, inédit, janvier 2016

### Préambule

La photographie paraît insaisissable. C'est un médium protéiforme, aux usages divers, qui reste d'actualité dans l'univers des images numériques en étant ouvert aux passages entre les media. Dans ce champ élargi de la photographie, la pluralité et l'hétérogénéité du médium importent tout autant que son ambiguïté et les différentes dualités qui le caractérisent : à la fois ombre et lumière, double et multiple, instantané ou pose, index et icône, document et art, *mimésis* et *poïésis*, transparence et opacité, pour n'en citer que quelques-unes. La photographie fascine en raison de sa complexité paradoxale et de son apparente simplicité d'accès, qu'elle soit un moyen d'expression, une source de plaisir esthétique ou un sujet de réflexion critique, une image dans notre environnement visuel quotidien, un objet intime, une métaphore de l'appareil psychique selon Sigmund Freud ou un objet théorique pour de nombreux artistes, historiens et critiques d'art...

Dans mon essai "Réflexivité dans la photographie contemporaine" \*, je traite de réflexivité et des relations actuelles entre métaphotographie et intermédialité. Les recherches universitaires sur ces notions se sont surtout développées à partir des années 1990 alors que les pratiques artistiques réflexives remontent vraisemblablement à l'Antiquité et connaissent un regain de popularité dans la "métapeinture" des 16<sup>ème</sup> et 17<sup>ème</sup> siècles (Victor I. Stoichita <sup>1</sup>).

La réflexivité est un jeu de miroirs qui se produit lorsqu'une œuvre fait retour sur elle-même en tant que médium ou image. La métaphotographie peut être définie en partant du terme plus connu de "metapicture" (William J. Thomas Mitchell<sup>2</sup>). Il s'agit d'une image réflexive qui invite le spectateur à réfléchir sur le médium photographique, son histoire ou son rôle socio-culturel ; sur le dispositif, donc sur l'acte photographique (Philippe Dubois<sup>3</sup>) comprenant les opérations de production, de diffusion et de réception des photos ; ou encore, sur le résultat obtenu, la photographie comme image et objet matériel ("picture"). Mitchell considère l'image comme étant abstraite, immatérielle, alors que la "picture" est concrète (c'est la matérialisation d'une image en un objet).

L'intermédialité est l'interaction entre deux ou plusieurs media, voire la fusion de ceux-ci (Dick Higgins en 1966<sup>4</sup>). Dès la fin des années 1990, Rosalind Krauss<sup>5</sup> parle de "condition post-médium" et de la nécessité de "réinventer la photographie" au moment de son obsolescence. Depuis sa transition vers le numérique et la généralisation d'internet, la photographie est intégrée à un vaste stock d'images disponibles sur les réseaux. Le terme de "métaimage" serait probablement plus approprié que celui de métaphotographie pour qualifier les pratiques réflexives et intermédiaires de notre culture visuelle actuelle, mais cela dépasserait le cadre de mon introduction à ce vaste thème.

Pour résumer en quelques mots l'histoire des pratiques réflexives en photographie, il est utile de noter qu'elles sont héritières de la tradition de la "métapeinture" dès l'invention du médium au 19<sup>ème</sup> siècle, puis des avant-gardes historiques des années 1910 à 1940 (en particulier la photographie expérimentale et abstraite), du modernisme visant la "pureté" et la spécificité du médium (le formalisme défendu par le critique d'art Clement Greenberg dans les années 1940 à 1960<sup>6</sup>), de l'art conceptuel et du postmodernisme qui, dans les années 1960 à 1980, se sont approprié la photographie de diverses manières et ont développé un discours critique sur la représentation.

Au cours de cette histoire, les limites du médium photographique ont souvent été remises en question par des artistes qui associaient plusieurs moyens d'expression artistique (peinture, sculpture, cinéma, vidéo) ou mettaient en relation l'art avec les mass media. Leurs œuvres révèlent les liens étroits entre intermédialité et réflexivité, devenus fréquents et explicites dans les années 1960.

### Les pratiques métaphotographiques contemporaines

Dans les années 1990 à 2010, les pratiques artistiques de la métaphotographie contemporaine dépassent les oppositions inhérentes aux discours modernistes (l'autonomie et l'essence du médium) et postmodernistes (la pluridisciplinarité ; l'importance du contexte de production et de réception des images ; la critique de la représentation, etc.). Elles interrogent non seulement les spécificités du médium à l'ère digitale par une déconstruction post-conceptuelle de ses différentes caractéristiques, mais aussi les limites de la photographie et ses relations aux autres media – au double sens du mot : moyens d'expression artistique et moyens de communication de masse, – mettant en évidence le déclin de l'analogique et la fluidité des images digitales.

La réflexivité en métaphotographie se combine ainsi à des échanges pluridisciplinaires décrits par les néologismes d'intermédialité, d'hypermédialité et de transmédialité (les théoriciens ne s'accordent malheureusement pas toujours sur leurs significations respectives). Cette hybridation des media incite à aborder la photographie dans un "champ élargi" (George Baker<sup>7</sup>) cohérent avec les transformations liées au numérique.

Les photographes actuels prolongent ce décloisonnement en allant au-delà des distinctions entre genres traditionnels (portrait, paysage, nature morte, etc.) et des séparations entre beaux-arts et mass media ; des artistes comme Roe Ethridge et Elad Lassry n'hésitent pas à utiliser les conventions de la photographie commerciale ou à mêler des images réalisées sous mandat à leurs travaux personnels.

Pour structurer mon analyse des nombreuses pratiques réflexives contemporaines, je vais me baser sur la notion de processus dans une perspective diachronique. Depuis le début du 20<sup>ème</sup> siècle, la photographie me semble être divisée en quatre tendances majeures liées à des processus différents :

- 1) L'enregistrement factuel du réel, soit les domaines du reportage, du documentaire, de la photographie "directe" dans la filiation de la *Straight Photography* ou de la *Neue Sachlichkeit* ;
- 2) La mise en scène, qui permet la création d'un monde possible, d'une fiction, voire d'une narration, généralement sous forme de photo-tableau ;
- 3) L'appropriation d'images trouvées (documents d'archives, photos anonymes, albums de familles, photos de presse ou publicitaires, etc.) ou la citation d'images connues ;
- 4) L'expérimentation, qui favorise l'exploration des potentialités et des limites du medium photographique, ainsi que l'abstraction.

Il s'agit bien entendu d'une vision historique simplifiée ! Les frontières entre ces tendances sont en effet très poreuses : certains courants artistiques se sont exprimés par le biais de différents processus, comme le Surréalisme, et au niveau individuel, un artiste peut évoluer d'un processus à l'autre. Les pratiques métaphotographiques des années 2000 à 2010 font librement appel à ces quatre processus. Soit les artistes privilégient l'un des processus, soit ils en testent plusieurs...

Aujourd'hui, l'ordinateur connecté à internet, le smartphone, le scanner et l'imprimante constituent plus que des outils pour les photographes, ce sont des prolongements techniques du studio ou des substituts de la chambre noire (Diane Smyth<sup>8</sup>). Proches de la démarche de John Hilliard dans les années 1970, les artistes actuels "déconstruisent" de manière critique les différents outils informatiques, ceux de Photoshop en particulier, ou mettent en évidence les risques de pertes au moindre problème technique.

Malgré la diversité des démarches expérimentales de ces artistes post-conceptuels, on observe un plaisir évident à jouer avec les soi-disant spécificités de la photographie, à mettre en avant les échanges entre les différents media et, finalement, à inciter le spectateur à s'interroger sur son environnement visuel quotidien. Bien que les questions restent encore ouvertes sur l'évolution de la définition de la photographie dans ce champ élargi, les artistes contemporains n'hésitent donc pas à tester la fluidité intermédiaire des images numériques. La métaphotographie expérimentale, transgressive autant que réflexive, pourrait-elle alors avoir une fonction heuristique ?

\* Texte inédit, novembre 2014 ; version révisée en janvier 2016. Pour lire "**Réflexivité dans la photographie contemporaine**" dans son intégralité, avec illustrations, prière de voir sur le site de Photo-Theoria : <http://phototheoria.ch/up/reflexivite.pdf>

#### Notes

1. Victor I. Stoichita, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993
2. William J. Thomas Mitchell, "Metapictures", in *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, p.35-82
3. Philippe Dubois, *L'acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, coll. Nathan Université, série Cinéma et Image, 1990 / 1983
4. Dick Higgins, "Intermedia" [1966], *Leonardo*, vol. 34, issue 1, 2001, p.49-54
5. Rosalind Krauss, "Réinventer la « photographie »", *Le Journal*, Paris, Centre national de la photographie, n°7, juin-août 1999, p.4-11 [texte original : "Reinventing Photography", in *The Promise of Photography. The DG Bank Collection*, Munich, Prestel, 1998]
6. Clement Greenberg, *Art et Culture. Essais critiques*, Paris, Macula, coll. Vues, 2014 / 1988
7. George Baker, "Photography's Expanded Field", *October*, issue 114, Fall 2005, p.120-140
8. Diane Smyth, "The Perfect Playground", *British Journal of Photography*, mars 2012, vol.159, n°7798, p.43-53 [Source au 2016 01 01 : <http://www.mbart.com/usr/press/2012-3-1-britishjournalofphotography-full.pdf>]

# THÉORIE DE LA PHOTOGRAPHIE RÉFLEXIVE

## Photographie auto-réfléchissante / Self-reflective Photography

Helen Westgeest

Le texte qui suit est la synthèse quelque peu adaptée de l'excellent survol de : Helen Westgeest, "Self-reflective Photography", in GELDER, Hilde Van, WESTGEEST, Helen, *Photography Theory in Historical Perspective. Case Studies from Contemporary Art*, The Atrium (GB), Wiley-Blackwell, 2011, chapitre 5, p.190-226. Exemples et références de H. Westgeest. Traduction et synthèse : Nassim Daghighian.

## 0. Métaphotographies

Les photographies auto-référentielles renvoient à leur propre processus de production, de diffusion et de réception (l'acte photographique) ou au résultat de ce processus (l'objet photographique ou l'image). Ce sont des "metapictures" telles que William J.T. Mitchell les a définies en 1994.

Cependant, à la différence du dessin ou de la peinture, la métaphotographie est basée sur d'autres conventions et stratégies de représentation. Il semble quasi impossible, dans le cas de la photographie, de représenter à la fois la première étape de la prise de vue et le résultat de cette action (l'image) ; d'ailleurs, les processus de sélection (*editing*), de post-production, de tirage ou d'impression de l'image photographique sont des sujets rarement représentés, contrairement à l'acte de la prise de vue (*shooting*) qui est probablement perçu comme plus valorisant, voire "héroïque" !

Référence : William J. Thomas Mitchell, "Metapictures", in *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, p.35-82 [dans la suite de ce texte nous utiliserons le néologisme *metapicture* sans guillemets]

## 1. La photographie comme enregistrement de la lumière directe ou réfléchie

La vue et la lumière, condition nécessaire à la perception visuelle, sont des **métaphores** de la connaissance ou compréhension véritable. Comme l'ombre, qui est moins valorisée, la lumière est à la base de toute photographie ainsi que de sa nomination en 1839 par Sir John Herschel sur la base des mots grecs anciens *photos* (lumière) et *graphein* (inscrire). C'est la naissance de la photographie comme **concept** telle que l'a analysée par Geoffrey Batchen.

László Moholy-Nagy déclare dans "La photographie inédite" (1927) : le 20<sup>e</sup> siècle est celui de la lumière". Son article intitulé "**la photographie est mise en forme de la lumière**" ("Fotografie ist Lichtgestaltung", *Bauhaus*, 1.1.1928) souligne que la surface photosensible est l'élément primordial du processus. La lumière n'entre pas seulement en jeu lors de l'enregistrement dans l'appareil, elle fait partie de la nature même de la photographie, notamment en l'absence de caméra (le photogramme).

Le **photogramme** est le degré zéro de toute photographie (la surface photosensible important plus que la présence de caméra) et l'image produite est presque non figurative. Rosalind Krauss souligne que le photogramme met en évidence ce qu'il y a de plus élémentaire dans toute photo alors qu'Henri Van Lier le compare avec la marque du costume de bain après bronzage et que Victor Burgin se réfère aux ombres laissées par le flash de la bombe atomique à Hiroshima.

Le **flash** jaillissant dans l'obscurité met en évidence l'invisible photographié, l'instantané de la prise, la fixité de l'image (par rapport au cinéma).

L'**ombre** (ou l'obscurité) importe autant que la lumière selon Henri Van Lier. Dans les mythes fondateurs présentés par Victor Stoichita, l'origine de la peinture fut d'abord liée à l'ombre, dessinée par la fille du potier Dibutades (Plin), puis ce fut le **miroir** avec le mythe de Narcisse (Ovide) dès la Renaissance (Alberti). En photographie, le miroir est plus souvent utilisé que l'ombre dans les images autoréférentielles.

Réf. : Geoffrey Batchen, *Burning with Desire. The Conception of Photography*, Cambridge, MS, MIT Press, 1999  
László Moholy-Nagy, *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie (1925-1927)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. Rayon Photo, 1993, p.146-149, p.152-157  
Rosalind Krauss, "Notes sur l'index" (1977) in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, coll. Vues, 1993, p.63-91  
Henri Van Lier, "Philosophie de la photographie", *Les Cahiers de la Photographie*, hors-série, Paris, 1992 / 1983

Victor Burgin, " Monument and Melancholia " (2008), in *Situational Aesthetics. Selected Writings by Victor Burgin*, Alexander Streitberger, éd., Leuven, Leuven University Press, 2009, p.315-329  
Victor Ieronim Stoichita, *Brève histoire de l'ombre*, Genève, Droz, 2000 (1997)

Exemples : Adam Broomberg et Oliver Chanarin, *The Day Nobody Died*, Afghanistan, 2008 [www.choppedliver.info](http://www.choppedliver.info)  
Katja Mater, *Flash Film #5, Present Absence*, 2005, vidéo, 2'30', [www.katjamater.com](http://www.katjamater.com), <http://vimeo.com/30622073>  
Philip-Lorca diCorcia, *Streetwork*, 1993-1999 et *Heads*, 2001 ; Rineke Diskstra, *Beach portraits*, 1992-1993.

## 2. Réflexions sur l'acte photographique : photographe, caméra, photographie

Dès la naissance de la photographie, on utilise souvent la **métaphore technologique** de l'objectif comme substitut de l'œil, son prolongement, ou comme une prothèse. L'appareil cache le visage, l'objectif et le viseur se substituent aux yeux, la rétine devient la surface photosensible du négatif.

Ex. : Andreas Feininger, *The Photojournalist*, 1951 (Dennis Stock, lauréat du Young Photographers Contest de Life en 1951) ; Helmut Newton, *Self-portrait with Wife and Model*, Paris, 1981 (June Newton alias Alice Springs est aussi photographe) ; Jeff Wall, *Picture for Women*, 1979 (ici la caméra apparaît comme un tiers personnage bien distinct du photographe).

### 2 a. Vilém Flusser et la relation entre appareil et photographe

**Prédation** : Susan Sontag compare la caméra à une arme à feu, les images à des trophées et le photographe à un chasseur, un agent actif, un voyeur chronique. Vilém Flusser reprend la métaphore cynégétique. Pour lui, malgré le vocabulaire utilisé ("charger, viser, tirer..."), la caméra n'est pas un fusil (actif) mais plutôt une trappe de chasseur Paléolithique (passif). Il y a une sorte de complicité entre le trappiste et sa proie, le photographe et son modèle...

Pour la caméra, Flusser parle d'**appareil** (change la signification du monde) plutôt que de machine (change le monde). En latin, le verbe *apparare* signifie préparer, rendre prêt. Le photographe contrôle seulement l'extérieur de son appareil (*input / output*), mais il est dominé par l'opacité de ce qui se produit à l'intérieur (non-intervention lors de l'impression photochimique) → **actif / passif**.

Flusser reprend deux catégories de photographes proposées par Andreas Müller-Pohle : les **documentaristes** qui tentent de représenter au mieux le monde en se trouvant derrière un mur percé d'un trou ; les **visualistes** intellectuels qui créent un nouveau trou pour avoir une nouvelle perspective sur le monde, montrant une foi en leur intelligence et liberté individuelle.

De même, pour John Szarkowski, la métaphore de la **fenêtre** évoque une photographie qui informe sur le monde alors que le **miroir** suggère une photographie mettant en avant le photographe. Depuis le traité *De Pictura* de Leon Battista Alberti écrit en 1435, fenêtre et miroir sont des métaphores majeures dans les discours théoriques sur la représentation.

L'intérêt de la société évolue des objets matériels aux informations et aux expériences vécues. Selon Flusser, la photographie est un objet insignifiant qui n'a de valeur qu'informatif et qui montre ce que signifierait une "vie sans objets". Les photons, l'appareil et le photographe peuvent donner de multiples images potentielles et ces éléments ne deviennent réels que dans la photographie, qui réunit les trois et matérialise l'image en la réalisant.

Réf. : Susan Sontag, *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois, 2000 (1977)  
Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, Saulxures, Circé, 1996 (1983)  
Vilém Flusser, *Standpunkte. Texte zur Fotografie*, Göttingen, European Photography, 1998 (essais de 1980 à 1989)  
John Szarkowski, *Mirrors and Windows*, New York, Museum of Modern Art, 1978

### 2 b. Victor I. Stoichita et William J. Thomas Mitchell à propos des metapictures

Les metapictures " réfléchissent " sur la manière dont elles sont faites, sur elles-mêmes comme objets ou/et sur la nature des " pictures " en général. Victor I. Stoichita traite essentiellement de dessin et de peinture, comme W.J.T. Mitchell qui aborde la question selon les perspectives du producteur, de la production et du produit. Ils décrivent les cas de figure suivants, combinables entre eux :

- Metapicture centrée sur la **production** (le dispositif) ; il y a deux possibilités selon Stoichita :
  - le producteur se décrit lui-même à l'œuvre → **auto-projection contextuelle** ;
  - la production artistique est le sujet central de l'œuvre → **scénario poïétique** (scénario de production).

- Metapicture centrée sur le **produit** final (l'image) ; deux possibilités selon Mitchell et Stoichita :
  - la metapicture réfère à elle-même → **mise en abyme** (voir plus loin, le schéma 3 d'après Jean-Marc Limoges)
  - la métapicture renvoie à une ou d'autres images → **transiconicité** (J-M. Limoges, 2005) ; transmédialité
- Metapicture reflétant la nature des "**pictures**" ou servant de métaphore philosophique → **hypericône**

Réf. : William J. Thomas Mitchell, "Metapictures", in *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, op.cit., p.35-82  
 Victor I. Stoichita, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993  
 Jean-Marc Limoges, " Mise en abyme et réflexivité dans le cinéma contemporain : Pour une distinction de termes trop souvent confondus ", in *De l'autre côté du miroir*, 10<sup>e</sup> colloque SESDEF, Toronto, 8-9 avril 2005 [ce texte n'est pas cité par H. Westgeest]

Ex. : Andreas Feininger → scénario poétique ; Helmut Newton et Jeff Wall → auto-projection contextuelle

## 2 c. La production

L'acte de production le plus représenté en peinture est l'application de pigments sur la toile alors qu'en photographie, c'est le regard dans le viseur, entre contemplation et déclenchement.

Pour Heinrich Schwarz, le déclenchement sépare deux étapes majeures : l'action artistique **pré**-photographique, qui consiste à **créer** la forme esthétique comme le fait le peintre, sur la base de l'image qu'il a à l'esprit, puis l'action **post**-photographique qui se résumerait à **fixer** cette forme.

Clive Scott décrit deux points de vue sur l'expressivité (*self-expression*) du photographe : soit elle a lieu dans le bref moment de contact entre l'intérieur de la caméra et le monde extérieur ; soit la prise de vue est comme le pont reliant les interventions créatives pré- et post-photographiques.

Stoichita parle d'**auteur masqué** lorsque le producteur représenté est un modèle portant le masque ou jouant le rôle d'un artiste ou d'un archétype (tel que " le photojournaliste " de Feininger).

La metapicture finale, l'œuvre autoréflexive achevée est une "**représentation de second ordre**" qui décrit une " représentation de premier ordre " (œuvre en cours d'élaboration) selon Mitchell. Le second ordre est la représentation d'une peinture comme représentation. Si l'on considère que la photographie représente le sujet à la manière d'un miroir, les images de Feininger, Newton et Wall seraient des représentations de 2<sup>e</sup> ordre commentant des représentations de 1<sup>er</sup> ordre.

Le photographe qui réalise un **autoportrait** pose forcément. Pour Roland Barthes, poser consiste à se transformer à l'avance en image. Selon Van Lier, il y a trois types de **pose** : le figé instantané spontané (la photo de famille), la longue pose laissant le corps s'exprimer (August Sander) et la pose à la manière de Marilyn Monroe (le "devenir image"). Ce 3<sup>ème</sup> type de pose serait le plus philosophique car il montre qu'il y a des images constituant un monde à part.

Le **spectateur** de l'image de Wall peut être comparé à celui du tableau *Las Meniñas* de Vélasquez, que Michel Foucault considère comme un " observateur observé " tout à la fois. Le peintre observe son modèle mais comme le spectateur occupe la position de celui-ci (le couple royal), le peintre semble regarder le spectateur. Cette transformation des relations a son équivalent chez Wall : une dynamique croisée entre spectateur et camera qui le regarde et enregistre la scène, entre le regard de l'artiste vers le reflet de son modèle et le regard de celle-ci vers le reflet de la caméra.

Réf. : Heinrich Schwarz, " On Photography ", part II, (1962) in *Art and photography. Forerunners and Influences. Selected Essays by Heinrich Schwarz*, Layton, UT, G.M. Smith and Visual Studies Workshop Press, 1985, p.85-94  
 Clive Scott, " The Nature of Photography ", *The Spoken Image. Photography and Language*, Londres, Reaktion, 1999, p.17-22  
 Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard / Seuil, coll. Cahiers du cinéma, 1980  
 Michel Foucault, " Les suivantes ", chapitre I, in *Les Mots et les Choses*, Gallimard, 1966, p.19-31 (*Las Meninas* de Vélasquez, 1656), extrait sur : [http://jean-paul.desgoutte.pagesperso-orange.fr/ressources/son\\_image/menines/Analyse\\_menines.htm](http://jean-paul.desgoutte.pagesperso-orange.fr/ressources/son_image/menines/Analyse_menines.htm)  
 Thierry de Duve, " Jeff Wall. Peinture et photographie ", in *La Confusion des genres en photographie*, Valérie Picaudé, Philippe Arbaizar, eds., Paris, Bibliothèque nationale de France, 2001, p.33-53 [ce texte est aussi publié par Phaidon in *Jeff Wall*]  
 David Company, *Jeff Wall. Picture for Women*, Londres, Afterall, coll. One Work, 2011 [ce texte n'est pas cité par H. W.]

Ex. : Andreas Feininger → l'action du déclenchement, trop rapide pour être vue, est ici suggérée par le diaphragme (celui-ci est donc confondu avec l'obturateur !) ;  
 Helmut Newton et Jeff Wall → contemplation ou déclenchement, il n'est pas possible de le savoir dans un premier temps ; chez Newton le miroir est visible comme objet ; son modèle pose à la manière de Marilyn Monroe (ostensiblement) ; chez Wall, c'est ambigu pour celui qui ignore si c'est un auto-portrait ou non ; dans le second cas, hypothétique, ce serait un "auteur masqué" ; Wall et son modèle posent à la manière des personnages de Sander.

### 3. La photographie comme produit d'un processus de réflexion

Les métaphotographies qui attirent à la fois l'attention sur le processus de production et sur les caractéristiques du produit final sont des cas rares.

Michael Snow et Jeff Wall utilisent de manière différente le miroir : Snow pour mettre en évidence les **processus**, les étapes de fabrication de l'œuvre ; Wall pour rendre visible la "**transparence**" (au sens figuré) donc l'invisibilité du plan pictural d'une photographie et souligner que la photographie n'est pas une fenêtre transparente, mais qu'elle réfléchit comme un miroir doté de mémoire (les bords du miroir sont invisibles chez Wall alors que Snow met le spectateur en présence du miroir et des Polaroids dans son installation).

Sur la photographie manipulée de Liu Jiaxiang, des spectateurs-photographes amateurs en silhouette tiennent à bras levé des caméras numériques et, sur leurs petits écrans lumineux, apparaissent des images miniatures du théâtre qui se trouve devant eux (ceci est créé en post-production numérique). Ici, la visualisation de l'image a lieu **instantanément** après déclenchement.

Ex. : Michael Snow, *Authorization*, 1969, 5 photographies Polaroid noir/blanc, adhésif, miroir, cadre métallique, 54.5x44.5 cm ; Liu Jiaxiang, *National Grand Theatre*, 2008, tirage digital d'archive, 80x169 cm ; Jeff Wall, *Picture for Women*, 1979

#### 3 a. Mise en abyme : miroir et photographie

La répétition d'une image dans l'image (Snow et Jiaxiang) produit une mise en abyme : un fragment de la photographie est la reproduction miniature de la structure de l'image entière (il peut aussi s'agir d'un miroir, intérieur à la représentation, qui réfléchit une bonne partie ou la totalité de l'image).

A partir d'une image de Brassai, Craig Owens effectue un parallèle entre miroir et photographie, qui **doublent** tous deux le réel, mais différemment. Il conclut son essai en parlant de Robert Smithson : dans son projet *Photo-Markers*, la photo n/b d'un paysage est placée dans le même paysage pour être rephotographiée en couleurs, alors que dans son projet *Mirror Displacements*, la photographie couleurs sert à enregistrer l'emplacement éphémère des miroirs déplacés.

Pour Guglielmo Bargellesi-Severi, le projet *Photo-Markers* souligne trois caractéristiques du médium : **réduction** de la vaste nature à une petite image, réduction des couleurs au **noir/blanc**, délimitation par le **cadrage**, qui coupe dans le réel. Dans le cas des *Mirror Displacements*, les miroirs produisent au contraire une extension du champ de vision. Ils repoussent les limites de la photographie en permettant de voir le hors-champ ou le contre-champ, offrant ainsi une vision panoptique.

Dans *Things are Queer*, Duane Michals joue sur la mise en abyme pour souligner qu'il est impossible de connaître la taille réelle des sujets photographiés (**trompeuses apparences**) et de faire la différence entre la photographie d'un référent et la photographie d'une photographie... Ainsi, le titre *Things are Queer* se rapporterait autant au sujet de la séquence qu'au médium photographique car le spectateur est sans cesse confronté à cette ambiguïté des photos.

Selon Michel Foucault, Michals remet en question les **fonctions traditionnelles** de la photographie : présenter le réel, garantir l'authenticité du représenté, témoigner. "Saisir le réel, prendre sur le vif, capter le mouvement, donner à voir, pour Duane Michals, c'est le piège de la photographie [...] [Michals] entreprend d'annuler ce qu'on pourrait appeler la fonction oculaire de la photographie. De là toute une série de jeux plus ou moins complexes, où l'objectif, sans cesse, laisse échapper le visible, tandis que l'invisible, indûment, surgit, passe et laisse ses traces sur la pellicule." (M. Foucault).

Cette séquence fonctionne comme un cercle sans fin, tel l'éternel retour des quatre concepts fondamentaux de la photographie selon Flusser : **image, appareil, programme, information**.

Réf. : Craig Owens, "Photography en abyme", *October*, vol.5, été 1978, p.73-88, repris in *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 1992, p.16-30 [disponible sur : <http://www.ecoledumagasin.com/IMG/pdf/owens.pdf>]  
Guglielmo Bargellesi-Severi, éd., *Robert Smithson. Slideworks*, Milan, Carlo Frua, 1997  
Michel Foucault, "La pensée, l'émotion", in Duane Michals, *Photographies de 1958 à 1982*, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1982, p. III-VII ; repris in Michel Foucault, *Dits et Ecrits*, tome IV (1980-1988), Paris, Gallimard, 1994, p.243-250 [disponible sur : <http://libertaire.free.fr/MFoucault285.html>]

Ex. : Brassai, *Groupe joyeux au bal musette des Quatre-Saisons*, rue de Lappe, Paris 11<sup>e</sup>, 1932  
Robert Smithson, *Untitled (first stop of Six Stops on a Section, Bergen Hill, New Jersey)*, 1969 (projet *Photo-Markers*, 1968-1969)  
R. Smithson, *Incidents of Mirror Travel in the Yucatan, ME / Ithaca Mirror Trail*, Ithaca, NY (projet *Mirror Displacements*, 1969)  
Duane Michals, *Things are queer*, 1973, séquence de 9 photographies

### 3 b. Appropriation, original et copie : re-photographier des photographies

Chez Sherrie Levine, il est nécessaire de bien regarder la trame de la photographie pour distinguer son appropriation d'un chef d'œuvre de Walker Evans du tirage original. Non seulement l'artiste remet en question les notions d'auteur, d'expression subjective, d'authenticité, d'originalité et d'autonomie de l'œuvre d'art, mais, en re-photographiant des images d'Evans imprimées dans des livres, Levine souligne aussi de manière **critique** combien le photographe s'est lui-même approprié la pauvreté rurale dans un but artistique.

Bertien van Manen base son appropriation d'images amateurs sur la collaboration avec les gens (des migrants) et montre leurs images comme des objets intimes dans leur **contexte** d'habitation. L'accent est mis sur l'endroit où sont placées les images et non sur leur lieu de production.

Geoffrey Batchen définit la photographie **vernaculaire** comme ordinaire, faite par tout un chacun au quotidien, donc la part populaire de la photographie, qui fut longtemps ignorée de la critique. Van Manen rend hommage à celle-ci, qui représente bien la majorité des photos prises chaque jour. Elle souligne aussi la **matérialité** de la photographie (volume, toucher, présence physique).

Joachim Schmid crée des collages à partir de photographies vernaculaires trouvées dans la rue ou au marché aux puces, dans la tradition des avant-gardes et de l'art conceptuel des années 1960-70.

Réf. : Geoffrey Batchen, " Vernacular photographs ", in *Each Wild Idea. Writing, Photography, History*, Cambridge, MA, MIT Press, 2001, p.56-80

Clément Chéroux, *Vernaculaires. Essais d'histoire de la photographie*, Cherbourg-Octeville, Le Point du Jour, 2013 [ce texte n'est pas cité dans l'ouvrage d'Helen Westgeest car il est paru ultérieurement]

Ex. : Sherrie Levine, série *After Walker Evans*, dès 1979 ;

Bertien van Manen, série *Give Me Your Image*, 2002-2005 ;

Joachim Schmid, *Bilder von der Straße*, dès 1982, photos recyclées

### 3 c. Théories féministes

Le photocollage est une technique également appréciée de l'art féministe postmoderne qui explore la représentation des femmes par la société à domination masculine.

Craig Owens analyse en détail les motivations féministes et souligne que les artistes s'intéressent moins à ce que les représentations disent des femmes qu'à ce que ces **représentations** font d'elles, par exemple la manière dont les femmes sont montrées comme objets du désir et du regard masculin (*male gaze*).

Marie Yates a travaillé avec des images de son album familial et de brefs textes. Dans les six panneaux de *The Only Woman (Gaze)*, le texte photographié et les détails de photos soulignent le refus de la figuration et une présentation fragmentaire à regarder de près (des lunettes sont posées sur l'image représentée dans les 1<sup>ère</sup> et 6<sup>ème</sup> photos). Le spectateur devient **conscient** de son regard et d'être regardé pendant qu'il regarde. Yates rejette la relation hiérarchique entre artiste et spectateur et, implicitement, entre homme et femme.

Dans le cadre des *Gender studies*, Griselda Pollock a fait appel à la notion de **Verfremdungseffekt** (distanciation, défamiliarisation) développée par Bertolt Brecht dans le domaine du théâtre. Pour lui, le spectateur d'une fiction ne doit pas se mettre dans une position d'identification passive, mais devenir un producteur de sens actif devant une représentation qui vise une compréhension de la réalité sociale contemporaine. Yates agirait ainsi en incitant la spectatrice à réfléchir sur les positions sociales représentées dans l'œuvre et sur ses propres expériences.

Les artistes britanniques Rose Martin et Jo Spence ont utilisé la photographie dans des ateliers psychothérapeutiques. S'éloignant des analyses de la photographie familiale et commerciale de l'époque, elles ont revisité les **regards** des pères et mères, qui agissent comme des miroirs pour leurs enfants. En tant qu'enfant puis adulte, nous avons intériorisé ce regard, souvent de manière auto-répressive, dans un système de croyances.

Les deux artistes se sont notamment inspirées de la psychanalyste autrichienne Alice Millar qui affirme qu'au sein d'une famille, ce sont souvent les **besoins narcissiques inassouvis** des parents, liés aux discours généraux d'une culture donnée, qui déterminent la façon dont les enfants se " voient " dans le miroir de leur psyché.

Rose Martin et Jo Spence observent que les instantanés de famille ne donnent quasiment aucune indication explicite sur les rapports de pouvoir, les désirs et contradictions inhérentes à la vie familiale. Un aspect frappant de leur " **photo-thérapie** " consiste à créer un nouvel album familial en photographiant les aspects absents ou habituellement ignorés.

De nombreuses artistes et théoriciennes féministes, y compris Yates, Martin, Spence et Pollock, s'intéressent aux **théories psychanalytiques**. L'exposition *Difference. On Representation and Sexuality* au New Museum of Contemporary Art à New York en décembre 1984, qui présentait des artistes des deux sexes, illustre bien cet intérêt.

Les œuvres vues dans cette section utilisent des photographies comme référent (mise en abyme, appropriation, photo vernaculaire, photocolage, etc.) et présentent des "théories visuelles" de la photographie comme médium de réflexion dans ses différentes significations possibles.

Réf. : Craig Owens, " The discourse of others : Feminists and postmodernism", in *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley / Los Angeles / Oxford, University of California Press, 1992, p.166-190 [source au 2016 01 01, disponible sur : [www.mariabuszek.com/kcai/PoMoSeminar/Readings/OwensOthers.pdf](http://www.mariabuszek.com/kcai/PoMoSeminar/Readings/OwensOthers.pdf)]

Griselda Pollock, *Vision and Difference. Feminism, Femininity and the Histories of Art*, Londres, Routledge, 2009 (1988)

Rosy Martin and Jo Spence, " Photo therapy. Psychic realism as a healing art? ", *Ten*, n°30, 1988, p.2-17

Ex. : Marie Yates, *The Only Woman (Gaze)*, 1985, 6 panneaux

#### 4. Théories psychanalytiques projetées dans / sur la photographie

La psychanalyse comporte plusieurs théories qui se focalisent en particulier sur l'inconscient, la subjectivité et la sexualité. Sigmund Freud traite du plaisir de regarder, la " **scopophilie** ", qui est l'une des pulsions fondamentales dès l'enfance. Les théories féministes reprennent cette notion dans leur analyse du " **male gaze** " (regard masculin) ; Lynn Herschman Leeson, dans sa série *Phantom Limb* (1988-1994), décline les caractéristiques voyeuristes de diverses caméras (photo, vidéo, internet).

Ex. : Lynn Herschman Leeson, série *Phantom Limb*, 1988-1994, tirages argentiques, 51x61 cm

Victor Burgin, *Gradiva*, 1982, 7 photographies 30x40 cm avec textes

Wendy McMurdo, *Helen, Backstage, Merlin Theatre (The Glance)*, 1995, tirage laserchrome, 120x120 cm

Christian Metz et Roberta McGrath comparent la photographie à un **fétiche**, un objet sur-investi de significations et servant de substitut d'un autre objet manquant. L'absence de l'objet réel est la condition fondamentale de toute photo (le "ça-a-été" de R.Barthes).

Les artistes Victor Burgin et Wendy McMurdo traitent de l'**acte de regarder** (voir et être observé) et du rôle du **miroir** sur la base des théories psychanalytiques (inconscient, subjectivité, sexualité...). Victor Burgin s'intéresse à la psychanalyse, notamment en raison de l'argument politique du féminisme qui questionne les problématiques de genres en relation avec les images. Il établit des liens entre théories de la photographie et de la psychanalyse ; ce qu'illustre son œuvre *Gradiva*.

**Gradiva** est une succession d'appropriation : copie romaine de style néo-attique d'un bas-relief de la Grèce antique classique (-4<sup>ème</sup> siècle) conservée au Musée du Vatican ; motif du roman *Gradiva. Une fantaisie pompéienne* (1903) du poète allemand Wilhelm Hermann Jensen (1837-1911) ; analyse par Sigmund Freud dans son essai " Le délire et les rêves dans la *Gradiva* de W. Jensen " (1907) ; inspiration pour André Breton, Salvador Dalí, André Masson ou Roland Barthes (*Fragments d'un discours amoureux*) ; films basés sur l'ouvrage de Jensen : *Gradiva* de Giorgio Albertazzi (1970) et *Gradiva (C'est Gradiva qui vous appelle)* d'Alain Robbe-Grillet (2006). Ces emboîtements d'emprunts transmédiaux évoquent le motif de la mise en abyme à l'infini.

Victor Burgin explicite l'intermédialité de *Gradiva* puisqu'il associe texte et image. Sa série de sept photos souligne les similitudes entre les transformations occasionnées par le **rêve** et celles produites par la photographie, par exemple la **condensation** (Freud), phénomène psychique où de multiples images de rêve s'amalgament pour en constituer une seule. Le noir/blanc des photos et l'ambiguïté d'échelle des éléments représentés soulignent les ressemblances entre le bas-relief et les jambes, entre fantasme et réalité. Le stylo, qui apparaît dans la 1<sup>ère</sup> et la 7<sup>ème</sup> image, évoque le symbole du **phallus**, décrit dans les théories psychanalytiques comme le " signifiant du désir sexuel ".

Il n'y a pas de relations évidentes entre les sept photographies car Burgin souhaite décrire des moments distincts, comme des fragments issus de la **mémoire**. Les gros-plans décontextualisés soulignent cette **fragmentation**. Burgin les compare à des coups d'œil sur des éléments devenus

des énigmes. Non seulement il est difficile de construire une narration, mais le spectateur remarque aussi la structure circulaire de la série soulignée par les deux photos montrant le stylo et le 7<sup>ème</sup> texte qui décrit le bas-relief visible dans la 1<sup>ère</sup> image.

La **circularité** de la psychanalyse, qui fait retour sur elle-même pour prendre de nouvelles directions, est relevée par Burgin dans la préface de son livre *In/Different Spaces*. Pour Burgin, il est intéressant de présenter la photographie en série pour nourrir l'**imaginaire** et ne pas aliéner le regard à celui d'un objet absent, l'appareil photographique. *Gradiva* est une mise en œuvre de la **circulation du regard** qui permet d'éviter l'**aliénation**.

Alexander Streitberger souligne l'importance du regard dans la *Gradiva* de Burgin. Il relève que les trois premiers textes racontent l'histoire dans l'ordre chronologique du point de vue de la femme alors que les trois dernières images de la série racontent le vécu du jeune archéologue dans l'ordre inverse (de droite à gauche). Le texte de la photo centrale fait converger les deux récits avec le regard de la femme qui prend conscience d'être regardée par l'homme et, implicitement, par le spectateur.

Burgin décrit **quatre types de regard** en photographie sur la base d'un article de Laura Mulvey intitulé le " Plaisir visuel dans le cinéma narratif " :

- le regard de la caméra sur l'événement " pro-photographique " lors du déclenchement ;
- les regards " intra-diégétiques " échangés entre les personnages représentés dans la photographie ou/et les regards portés par ces personnages sur des objets, lieux, etc. ;
- le regard éventuel des personnages vers l'appareil photographique ;
- le regard du spectateur lorsqu'il observe la photographie obvenue.

Dans les images de *Gradiva*, il n'y a pas de regards " intra-diégétiques " alors que la vue joue un rôle important dans l'histoire (seul le texte de l'image centrale explicite cette thématique).

La structure non-linéaire de la série de Burgin évoque des associations avec les **quatre mécanismes fondamentaux des rêves** formulés par Freud :

- déplacement : objets et événements peuvent apparaître en différents lieux ;
- condensation : différents moments ou endroits peuvent fusionner, se fondre l'un dans l'autre ;
- figuration : des mots abstraits sont remplacés par des images ;
- élaboration secondaire : remaniement des éléments apparemment incohérents du rêve qui permet de s'en souvenir, de le " scénariser " en lui donnant la forme d'un récit.

Ces multiples aspects sont reflétés par les nombreuses sources des photos de *Gradiva* : la 1<sup>ère</sup> image montre la reproduction d'un bas-relief, la seconde a été prise par Burgin dans un site archéologique, la cinquième à Varsovie, alors que, selon Craig Owens, les trois visages auraient été photographiés dans un cinéma lors de la projection de *La Jetée* de Chris Marker (1962), film basé sur des photos filmées au banc titre. Dans *La Jetée*, ces portraits en gros plan représentent des processus de **changements temporels** dans la mémoire d'un homme hanté par le souvenir d'une femme du passé, comme dans *Gradiva*, et qui souhaite la retrouver (un lieu commun de la psychanalyse !). Malgré les similitudes entre les deux récits, le déplacement est encore plus marqué dans l'œuvre de Burgin puisqu'il y intègre des images projetées de *La Jetée*.

Comme les rêves donnent un aperçu de l'**inconscient**, les définitions de celui-ci soulignent les changements dans les notions habituelles d'espace et de temps. Burgin définit l'inconscient comme " l'idée d'un autre lieu, d'un autre espace, d'une autre scène, l'**entre-deux** de la perception et de la conscience ". Pour lui, la *fantasy* (imagination, rêve éveillé) se situe entre conscience et inconscient, là où se produisent les transactions entre les deux zones. Dans l'imaginaire, l'inconscient acquiert une sorte de forme spatio-temporelle et symbolique par la conscience, qui place des objets perdus dans un récit par exemple. L'**imagination** est souvent décrite comme une sorte de mise en scène.

Ces remarques sur l'imagination peuvent être utiles pour analyser l'image d'*Helen, Backstage. Merlin Theatre (The Glance)* par Wendy McMurdo qui fait partie de sa série *In a Shaded Place*. Le regard de la fillette suggère la présence d'un **miroir** mais les deux enfants n'étant pas symétriques, cela provoque un effet de confusion. Le lieu évoqué dans le titre (*Backstage*) pourrait être mis en relation avec le commentaire de Sabine Melchior-Bonnet : un miroir agit comme une **scène** de théâtre sur laquelle chaque personne se crée elle-même à partir d'une projection imaginaire, à partir de modèles sociaux et esthétiques.

Du point de vue de la psychanalyse, cette photo de McMurdo suggère des associations, d'une part avec le concept de **Doppelgänger** formulé par Freud en lien avec sa théorie de l'inquiétante étrangeté, plus précisément *Das Unheimliche*, d'autre part avec le stade du miroir tel qu'il fut développé par Jacques Lacan. Dans un entretien, l'artiste explique que sa série *In a Shaded Place* est basée sur les peurs ou angoisses qui sont à l'origine de l'**Unheimliche** selon Freud.

McMurdo ne cite pas Lacan bien que ses images aient un lien avec sa théorie. Le **stade du miroir** correspond chez Lacan à la construction du soi de tout être humain (entre le 6<sup>ème</sup> et le 18<sup>ème</sup> mois). Le petit enfant, qui perçoit son corps comme morcelé, décentré, projette une unité potentielle de son corps sous la forme d'un **moi idéal**, à travers le corps d'autrui ou son propre reflet dans le miroir. Il ne distingue pas clairement la différence entre son corps et celui de l'autre ; à ce stade, il est l'autre. Margaret Iversen note que pour Lacan, le miroir n'a pas besoin d'être physiquement présent, c'est aussi une métaphore pour toutes sortes d'identification, comme par exemple à un frère ou une sœur.

L'image de McMurdo soulève un autre lien avec Lacan autour de la relation problématique entre l'acte de regarder (l'observateur) et le fait d'être regardé (l'observé) dans le **registre scopique**. Lors de son séminaire de 1964 ("Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse"), Jacques Lacan présente des diagrammes triangulaires schématisant la relation entre regard du spectateur et objet de la représentation, par l'intermédiaire d'un écran ou d'une image (surface plane de projection). Alors que le modèle d'Alberti constitue un simple triangle de vision, Lacan insiste sur la superposition de deux triangles donc sur l'**oscillation incessante entre sujet et objet du regard**, l'observateur étant aussi observé par l'objet qui lui retourne son regard. Le regardeur lutte alors contre sa réification, sa potentielle transformation en objet du regard de l'autre. On pourrait du moins interpréter ainsi l'échange de regards entre les "deux" Helen de McMurdo.

Les théories de la psychanalyse constituent donc bien un instrument intéressant pour la théorie de la photographie. Les deux domaines traitent des rapports regard/regardé, des incertitudes visuelles, de fragmentation, déplacement, condensation et interprétation subjective. Il convient d'ajouter encore deux exemples des liens entre les concepts de la psychanalyse et ceux de la photographie.

Lacan utilise la photographie comme **métaphore** de la psychanalyse pour expliquer le schéma scopique : "C'est par le regard que j'entre dans la lumière, éclairé que je suis, c'est du regard que j'en reçois l'effet. D'où il ressort que le regard est l'instrument par où la lumière s'incarne et, si vous me permettez de me servir d'un mot comme je le fais souvent, en le décomposant, essentiellement, je suis photo, photographié." De même, Freud avait plusieurs fois comparé l'inconscient à un appareil photographique, insistant sur le fait que "voir" consiste à obtenir un double.

Lacan a indirectement influencé la théorie sur la photographie car Roland Barthes avait été fortement marqué par les "Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse" que Lacan lui avait envoyés, en particulier les passages concernant la "**rencontre manquée**" avec le réel. On pourrait voir, selon Margaret Iversen, un lien direct avec cette notion dans la photographie du Jardin d'Hiver et le *punctum* blessant dont parle Barthes dans *La Chambre claire. Note sur la photographie* (1980).

André Gunthert s'arrête sur cette image manquante de *La Chambre claire* dans son essai "Le complexe de Gradiva. Théorie de la photographie, deuil et résurrection" (1997) :

"C'est une figure similaire que déploie Roland Barthes dans *La Chambre claire*, en préalable à sa démonstration majeure, dite du "noème" de la photographie : le fameux "ça a été" ("dans la Photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*"). Rédigeant son essai peu de temps après la mort de sa mère, il fait intervenir cet événement biographique au cœur même de sa réflexion, par le biais d'un récit anecdotique. Après avoir constaté son échec à décrire le propre de la photographie, en ouverture de la seconde partie de l'ouvrage, le sémiologue délaisse les formes traditionnelles de l'écriture théorique au profit de celles de la narration ("Or, un soir de novembre..."). À la recherche d'une photographie ressemblante de sa mère – ou plus exactement, car tous les portraits qu'il retrouve s'avèrent décevants, d'une image qui lui permettrait de retrouver son être profond, "la vérité du visage que j'avais aimé", il s'arrête finalement sur une image surprenante et invisible :

"Et je la découvris.

La photographie était très ancienne. Cartonnée, les coins mâchés, d'un sépia pâli, elle montrait à peine deux jeunes enfants debout, formant groupe, au bout d'un petit pont de bois dans un Jardin d'Hiver au plafond vitré. Ma mère avait alors cinq ans (1898), son frère en avait sept. Lui appuyait son dos à la balustrade du pont, sur laquelle il avait étendu son bras ; elle, plus loin, plus petite, se tenait de face ; on sentait que le photographe lui avait dit : "Avance un peu, qu'on te voie" ; elle avait joint ses mains, l'une tenant l'autre par un doigt, comme font souvent les enfants, d'un geste maladroit. [...] J'observai la petite fille et je retrouvai enfin ma mère." (Roland Barthes, p.106-107)

Alors que le décès accidentel de son auteur, survenu peu de temps après la parution de *La Chambre claire*, conférerait brusquement à cet essai un aspect testamentaire, nombreux sont ceux qui ont adopté sans discussion l'hypothèse de lecture selon laquelle Barthes aurait, au fond, écrit sur la photographie pour faire le deuil de sa mère. Sans remettre en cause ce que cette hypothèse a de fondé, ce serait néanmoins faire insulte à la subtilité intellectuelle du sémiologue que de ne pas examiner la proposition inverse : celle qui voudrait que Barthes ait pu, aussi, se servir de la mort de sa mère pour parler de la photographie. Du reste, *La Chambre claire* ne dit rien d'autre, dont la première partie se clôt sur cette injonction : " Je devais descendre davantage en moi-même pour trouver l'évidence de la Photographie. "

[...] S'il fallait achever de se convaincre que nous nous trouvons ici au cœur d'un dispositif intellectuel très élaboré, un élément y contribuerait : le refus de montrer la photographie du Jardin d'Hiver – probablement la plus célèbre image virtuelle de l'histoire du médium. " Elle n'existe que pour moi [...] ; en elle, pour vous, aucune blessure ", explique Barthes (ce qui, au passage, est une façon d'avouer l'écart entre le récit et l'image, entre son aspect visuel et la construction fictionnelle dont elle devient le support). L'argument affectif serait peut-être recevable, si le sémiologue n'avait choisi de proposer, à la place de la photographie invisible, une image de substitution : le portrait par Félix Nadar de sa femme Ernestine, auquel Barthes adjoint cette remarquable légende, qui boucle le dispositif : " Mère ou femme de l'artiste " "

Réf. : Christian Metz, "L'image comme objet : cinéma, photo, fétiche", in "Cinéma et psychanalyse", Guy Hennebel, éd., *CinémAction*, n°50, Courbevoie, Corlet, 1989, p.168-175 [reprend, en le modifiant, son article "Photography and Fetish" paru dans la revue *October* en 1985, qui est cité par H. Westgeest]

Roberta McGrath, " Re-regarding Edward Weston. Feminism, Photography and Psychoanalysis ", *Ten*, n°27, 1987, p.26-35, repris in Liz Wells, éd., *The Photography Reader*, Routledge, Londres / New York, 2003, p. 327-337

Victor Burgin, " Looking at photographs " [1977], in *Thinking Photography*, Londres, MacMillan Press, 1982, p.142-153

Victor Burgin, " Photography, Phantasy, Function " [1980], in *Thinking Photography*, Londres, MacMillan Press, 1982, p.177-216

Victor Burgin, *In/Different Spaces. Place and Memory in Visual Culture*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1996

Victor Burgin, *The Remembered Film*, Londres, Reaktion Books, 2006 / 2004

Alexander Streitberger, " Questions from Alexander Streitberger to Victor Burgin ", in *Situational Aesthetics. Selected Writings by Victor Burgin*, Leuven, Leuven University Press, 2009, p.109-110

Alexander Streitberger, " *The Ambiguous Multiple-entendre* (Baldessari) – Multimedia Art as Rebus ", in Hilde van Gelder, Helen Westgeest, éd., *Photography between Poetry and Politics. The Critical Position of the Photographic Medium in Contemporary Art*, Louvain, Leuven University Press, 2008, p.35-49 (*Gradiva*, p.43-47)

Laura Mulvey, " Visual Pleasure and Narrative Cinema ", *Screen* 16.3, Autumn 1975, p.6-18 [source au 2016 01 01, disponible sur : <http://imlportfolio.usc.edu/ctcs505/mulveyVisualPleasureNarrativeCinema.pdf>]

Craig Owens, " Posing " [1985], in *Craig Owens. Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1992, p.201-217

Sabine Melchior-Bonnet, *Histoire du miroir*, Paris, Imago, 1994

Sheila Lawson, " Doppelgänger. Wendy McMurdo interviewed by Sheila Lawson " [1995], in BRITAIN, David, éd., *Creative Camera. 30 Years of Writing*, Manchester, Manchester University Press, 1999, p.251-256

Margaret Iversen, *Beyond Pleasure. Freud, Lacan, Barthes*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2007

Gen Doy, *Picturing the Self. Changing Views of the Subject in Visual Culture*, Londres, I.B. Tauris, 2005

Jacques Lacan, *Séminaire, Livre 11, Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964, en particulier p.81-136

Sarah Kofman, *Camera obscura. De l'idéologie*, Paris, Gallilée, coll. La philosophie en effet, 1973, en particulier " Freud. L'appareil photographique ", p.37-46

Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard / Seuil, coll. Cahiers du cinéma, 1980

André Gunthert, " Le complexe de Gradiva. Théorie de la photographie, deuil et résurrection ", *Les études photographiques*, n°2, mai 1997, p.115-128 [sur : <http://etudesphotographiques.revues.org/289> ; ce texte n'est pas cité par H. Westgeest]

## 5. Aller-retour de la photographie digitale auto-réflexive aux mythologies classiques du miroir

Les caractéristiques et mises en œuvre de la photographie numérique sont encore plus diverses que celles de la photographie analogique, raison pour laquelle seulement quelques aspects des débats sur la nature de l'image digitale seront abordés ici.

L'une de ces caractéristiques est la "reconnaissabilité", l'identification du médium par la présence de **pixels**, comme cela est mis en évidence dans la série des *Jpeg* monumentaux de Thomas Ruff. Pour sa part, Wendy McMurdo a développé sa série *In a Shaded Place* (dont fait partie *Helen, Backstage*) afin d'explorer l'impact des technologies digitales sur la photographie traditionnelle. Dans ce travail, l'absence de miroir laisse le spectateur dans l'**incertitude** : quel est l'original et quel est la copie ? voit-on de vraies jumelles ou des doubles produits par une manipulation numérique ?

On constate ici le **paradoxe** de la photographie numérique, perfectionnée technologiquement pour avoir l'air encore plus vraie qu'une image analogique, comme le relève Lev Manovich, dans "The Paradoxes of Digital Photography" (1996). Alors qu'à son invention la photographie était conçue comme un document enregistrant le réel tel quel, l'image numérique est capable de montrer le monde tel qu'il **pourrait être**, par exemple Helen à l'ère du clonage. Le mot " coulisse " (*backstage*) du titre est intéressant car c'est le moment où l'acteur cesse de jouer un rôle (ou lorsqu'il s'y prépare...), mais on peut aussi se demander : quand est-il lui-même ?

Les regards d'Helen dans l'image de McMurdo expriment une certaine surprise devant la **parfaite ressemblance de la duplication**, ce qui est une autre caractéristique de la photographie digitale.

W.J.T. Mitchell (1992) considère que celle-ci n'a plus de lien ni avec le réel ni avec la photographie analogique. Il note que les photos de photos, les photocopies de photocopies, etc. sont toujours de qualité inférieure à leur original alors que l'image numérique ne peut être distinguée de ses reproductions. Pour Mitchell (2003), la duplication parfaite provoque la **peur** : " l'horreur du double, la rencontre avec son propre reflet spéculaire devenu autonome ". Chez McMurdo, les regards sont plutôt curieux qu'effrayés car l'artiste s'intéresse plus aux réactions du spectateur qu'à celles des duplicats.

Il y a la peur de l'automate, objet qui paraît vivant, la peur de perdre la vue (car si l'un des deux est réel, l'autre est virtuel donc aveugle) et la peur de l'**unheimlich**. Freud définit l'inquiétante étrangeté (*Das Unheimliche*) comme une sous-catégorie d'angoisse, provoquant un sentiment d'incertitude, notamment sur la réalité de notre identité et de notre expérience vécue. Il peut s'agir d'un élément familier surgissant dans un contexte inhabituel ou à l'inverse d'une chose étrange se produisant dans un contexte familier. L'un des exemples majeurs de Freud sur le thème de l'inquiétante étrangeté est le *Doppelgänger*, illustré ici par la double Helen de Wendy McMurdo.

Mitchell mentionne aussi la **confusion** provoquée par la duplication. " L'âge de l'information pourrait être appelé de manière plus appropriée l'âge de la **dés-information** ". On peut y voir un parallèle avec le stade du miroir de Lacan qui implique une méconnaissance de la part du petit enfant car, même s'il se reconnaît, il sait que l'image n'est pas vraiment lui-même : l'enfant oscille ainsi entre reconnaissance (identification) et méconnaissance (aliénation).

L'importance de l'incertitude visuelle dans les théories de Freud et Lacan, comme dans l'image de McMurdo, rend le spectateur conscient du fait que toute photographie comporte un **doute visuel**, à des degrés variables. La capacité de la photo numérique à "**mentir**", de manière quasi imperceptible, a conduit certains auteurs à la considérer comme n'étant plus de la photographie. Par exemple, Timothy Druckerey (1996) souligne que les images électroniques reconstituent l'apparence de l'analogique sous forme d'algorithmes mais qu'elles n'ont plus rien à voir avec l'enregistrement indiciel propre à la photographie. Il lui semble plus pertinent de parler d'**images post-photographiques**. La photo n'étant plus un moyen de vérification (preuve), les images de synthèse impliquent donc une **reconfiguration du système de référence**.

Hubertus von Amelunxen pense que l'intégration des technologies numériques dans le domaine de la photographie est une **stimulation** pour l'ensemble du processus créatif visuel et, nécessairement, modifie la notion de " reproduction de la réalité " habituellement associée à la photographie. Cette notion est sujet à débat depuis l'invention du médium, mais le numérique renforce la remise en question de nos réflexes conditionnés. L'accent est ainsi mis sur la **construction** du contenu de l'image plutôt que sur la copie du réel, même si les habitudes visuelles ne se modifient que lentement...

Le théoricien des médias Arjen Mulder va même jusqu'à dire que ce n'est pas la photo mais le regard et la conscience de l'observateur qui sont numérisés. Ce qui se passe devant la caméra importe alors moins que l'**interprétation** du spectateur.

La fascination pour le miroir et les effets de confusion qu'il provoque, comme chez McMurdo et Wall (*Picture for Women*), peut être considérée comme un thème important de la **postmodernité** : " l'art postmoderne conçoit le monde comme un couloir de miroirs sans fin " dit Andy Grundberg. Toutefois, le **miroir** joue déjà un rôle central dans les **mythologies** de l'Antiquité et a été considéré comme l'origine ou l'essence des arts visuels à travers toute l'histoire de l'art depuis la Renaissance.

Philippe Dubois (1990) met en évidence les analogies entre les caractéristiques de la photographie (index, miroir du réel, instant figé, rôle du regard) et les mythes de Narcisse et Méduse. Au lieu de faire appel au " médium " de l'eau comme miroir, McMurdo utilise le numérique pour confronter Helen à son double. Comme la fillette et **Narcisse**, qui ne se reconnaît pas tout de suite dans son reflet, le médium photographique éprouve une certaine **confusion identitaire** à l'ère numérique.

Dubois relate aussi l'importance du bouclier d'Athéna que Persée utilise comme un miroir (rétroiseur) pour décapiter **Méduse** sans avoir à croiser son regard pétrifiant et mortel. Se voyant elle-même, Méduse meurt : le point de vue est devenu le point de fuite. Le choc de la **pétrification**, lorsque la photo nous fige, est celui de voir notre **duplication**, comme l'expliquent Mitchell et Freud. Pour ce dernier, " L'effroi de la Méduse est donc l'effroi de la castration, lié à la vue de quelque chose ", notamment le sexe féminin... Jean Clair a consacré un important ouvrage aux rapports entre Méduse, l'**inconscient** et les arts visuels.

William J.T. Mitchell, *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge, MA, MIT Press, 1992  
William J.T. Mitchell, "The work of art in the age of biocybernetic reproduction", *Modernism/Modernity*, vol. 10, n°3, 2003, p.481-500  
*Fotografie nach der Fotografie / Photography after photography. Memory and Representation in the Digital Age*, AMELUNXEN, Hubertus von, IGLHAUT, Stefan, RÖTZER, Florian, éd.s., Siemens Kulturprogramm, Munich, Verlag der Kunst / Amsterdam, G+B Arts, 1996, avec notamment les textes de Lev Manovich, "The Paradoxes of Digital Photography"; Timothy Druckrey, "Fatal Vision"; Hubertus von Amelunxen, "Photography after Photography. The Terror of the Body in Digital Space".  
Arjen Mulder, *Het fotografisch genoegen (Photographic Pleasure)*, Amsterdam, Van Gennep, 2000  
Andy Grundberg, "The crisis of the real. Photography and Postmodernism" [1990], in Liz Wells, éd., *The Photography Reader*, Routledge, Londres / New York, 2003, p.164-179  
Philippe Dubois, *L'acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990 / 1983, en particulier le chapitre 3  
Sigmund Freud, *Das Medusenhaupt* [14.05.1922], *Gesamt Werke*, XVII, 1941 (cité par Dubois)  
Jean Clair, *Méduse. Contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris, Gallimard, coll. Connaissance de l'Inconscient, 1989 [ce texte n'est pas cité par H. Westgeest]

## Conclusion

Pour terminer ce chapitre qui clôt l'ouvrage *Photography Theory in Historical Perspective*, on remarquera que la réflexivité en photographie partage certaines propriétés avec les autres médias visuels, mais qu'elle possède aussi des caractéristiques plus spécifiques au médium photographique.

La **multiplicité** de la photographie a été mise en évidence ainsi que trois aspects importants : elle est à la fois une représentation et une réflexion sur elle-même ; elle stimule notre réflexion sur des notions telles que le temps et l'espace ; les photos peuvent jouer un rôle documentaire et renforcer notre conscience sociale.

Le **paradoxe présence-absence dans la photographie** est mis en évidence, voire en tension, par l'image numérique. Avec la photographie, nous prenons toujours plus conscience des limites de notre relation au monde...

# SCHEMAS HEURISTIQUES

## SCHÉMA 1 : DÉFINITIONS DE LA PHOTOGRAPHIE – DUALITÉS & MULTIPLICITÉ

- Quelles sont les multiples définitions de la photographie mises en évidence depuis son invention ?
- Peut-on aller au-delà des oppositions binaires, donc d'une mise en avant des dualités du médium (par ex. la photographie entre document et art), pour saisir l'ambiguïté fondamentale de la photographie dans toute sa complexité ?
- Les relations que la photographie entretient avec d'autres médiums artistiques permettent-elles d'ouvrir la réflexion sur la diversité des pratiques actuelles de l'image et l'intermédialité ?
- Le schéma 1 propose un survol des théories de l'image de l'Antiquité à nos jours, de l'allégorie de la caverne de Platon aux simulacres du virtuel. Je suis partie des mythes des origines de l'être humain et de sa psyché pour traiter de la représentation artistique.
- La section "Dualités & multiplicités de la photographie" de ce dossier développe ceci.

## SCHÉMAS 2 : POUR UNE THÉORIE DES ÉCARTS – COUPES SPATIO-TEMPORELLES

- Dans son ouvrage célèbre, *L'acte photographique* (1990), Philippe Dubois analyse les relations (triangulaires) entre photographe, acte photographique (dispositif), image et spectateur.
- L'auteur développe également une théorie des écarts spatio-temporels produits par la "coupe" photographique : la découpe d'une portion d'espace à un instant donné, par le choix d'un temps de pose et d'un cadrage.
- Les implications théoriques du dispositif photographique sont donc ici étudiées en détail.
- Les schémas 2.1 et 2.2 mettent en évidence des caractéristiques du médium photographique qui s'inscrivent aussi dans le cadre des théories de la communication et de la médiologie.

## SCHÉMA 3 : LA RÉFLEXIVITÉ, RETOUR DE LA PHOTOGRAPHIE SUR ELLE-MÊME

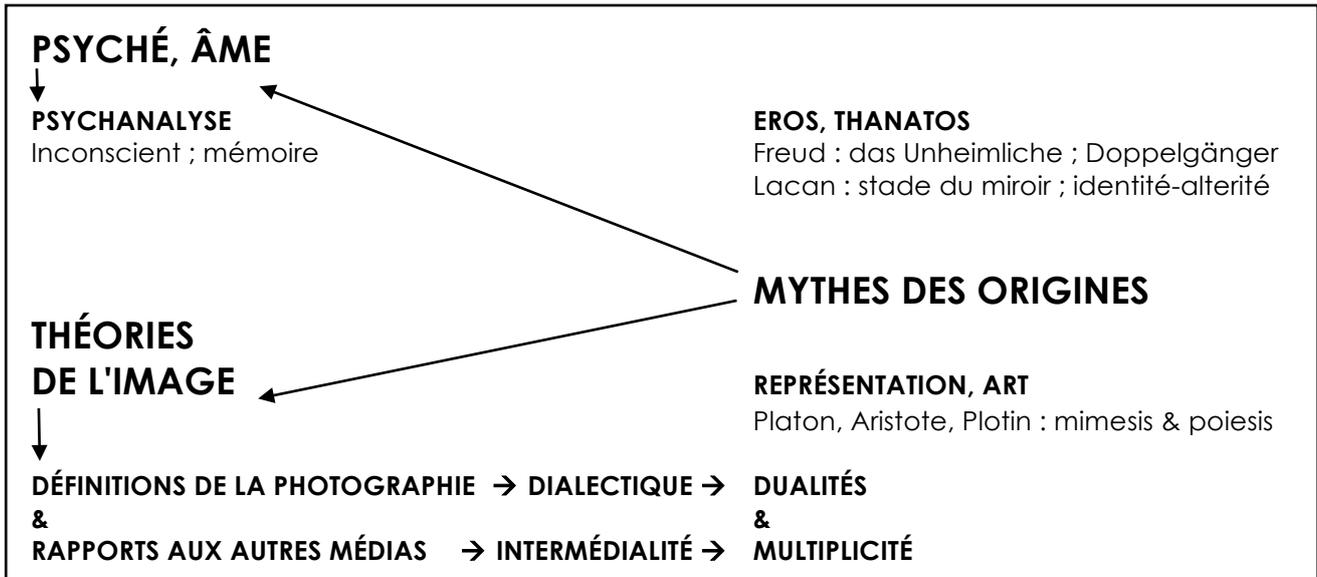
- De nombreux auteurs ont analysé la réflexivité dans le domaine du cinéma, alors que le sujet est à ce jour encore peu exploré en théorie de la photographie (Lonneke de Groot, 2007).
- Ce schéma présente une typologie des différentes formes de réflexivité et de mise en abyme en photographie sur la base des propositions de Jean-Marc Limoges pour le film (2005 ; 2008), qui s'inspire notamment des textes fondateurs de Lucien Dällenbach (pour la littérature) et de Jacques Gerstenkorn (pour le cinéma).
- Des explications sur les notions présentées ici sont données dans les pages qui suivent les schémas.

## SCHÉMA 4 : EXEMPLES DE RÉFLEXIVITÉ

- Reprise simplifiée du schéma 3 avec quelques œuvres à titre d'illustrations.

→ Prière de consulter le dossier *Métaphotographie 2* pour voir les images en lien avec ces schémas : [http://phototheoria.ch/up/metaphotographie\\_2.pdf](http://phototheoria.ch/up/metaphotographie_2.pdf)

## SCHÉMA 1 : DÉFINITIONS DE LA PHOTOGRAPHIE – DUALITÉS & MULTIPLICITÉ



INSCRIPTION → **apparition des images**

**Lumière** : en grec φωτός *photos* → photons  
Photographie = " écriture par la lumière "

Platon : **métaphore de la connaissance**

dialectique de l'Idée du Bien souverain ;  
monde intelligible opposé à l'illusion des sens

INDEX, TRACE → **contact** ; métonymie

**Empreinte**, contiguïté physique, lien causal : photons  
Photogramme, degré zéro de la photographie  
→ dialectiques présence-absence, matériel-immatériel

Grottes de Lascaux → **main** : haptique

Voile de Sainte Véronique, Saint Suaire →  
image acheiropoïète ; R.Krauss : index et art  
R. Barthes → " ça-a-été ", le référent adhère

PROJECTION → transport lumineux des images

**Ombre-lumière**, mur-écran, caverne-camera obscura  
Dualités : vie-mort, âme-corps, *animus-anima*  
Négatif-positif, surface photosensible, diapositive

Pline : Fille de Butades → **profil** visage → autrui

tracé fixe contour, silhouette → *skiagraphia*  
→ image apotropaïque, propitiatoire  
Platon : allégorie de la caverne

ICONE, REFLEXION → **mimesis** ; métaphore

**Reflet**, eau, miroir, œil, regard, tableau, œuvre d'art  
Médialité : transparence et opacité  
Photographie, miroir exact doté de mémoire ?  
*Camera obscura* → peinture → photographie

Ovide : Narcisse et Echo → **face** → soi-même

Socrate : *Gnôthi Seautón*, Connais-toi toi-même  
Rimbaud : *Je est un autre* ; identité-alterité  
Freud : narcissisme ; Caravage : œil fixe →  
G.B. Alberti : perspective, illusion → mimesis

FIXATION → conserver les images sur la durée

**Regard**, pétrification, décapitation → thanatographie  
**Œuvre d'art**, miroir de l'artiste (ou du spectateur)

Ovide : Orphée et Eurydice → **regard** qui tue

Ovide : Méduse et Persée : statue, bouclier  
Ovide : Pygmalion et Galatée : fantasmes

SYMBOLE, COUPE → **poiesis** ; codes

**Fenêtre**, ouverture, cadre, vitre, voile, nuages  
Photographie, fragment du réel à un instant donné

F.Brunelleschi, G.B. Alberti : tableau-fenêtre

Ph. Dubois : **coupe** → écarts spatio-temporels  
T. de Duve : instantané et pose

APPAREIL, PROGRAMME → **actuel** et **virtuel**

**Écran** luminescent, prothèse technologique

W. Benjamin : **aura** et **reproductibilité techn.**

Vilém Flusser : pour une philosophie de la ph.

HYPERRÉALITÉ, SIMULACRE → disparition, *aphanisis*

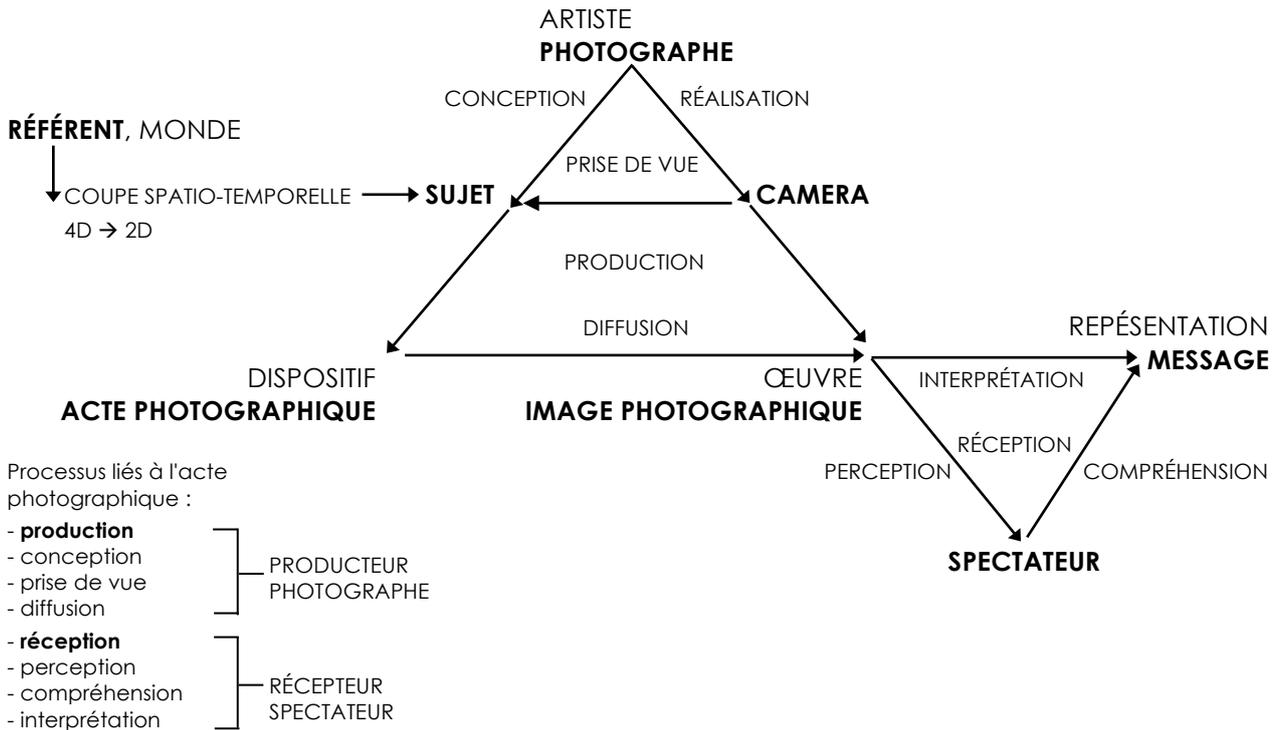
Virtuel, image de synthèse, perte du référent, du sens  
→ **intermédialité**

Platon ; Gilles Deleuze ; Jean Baudrillard ;

Lev Manovich ; H.v. Amelunxen, etc.  
→ **postphotographie**

## SCHÉMAS 2 : POUR UNE THÉORIE DES ÉCARTS – COUPES SPATIO-TEMPORELLES

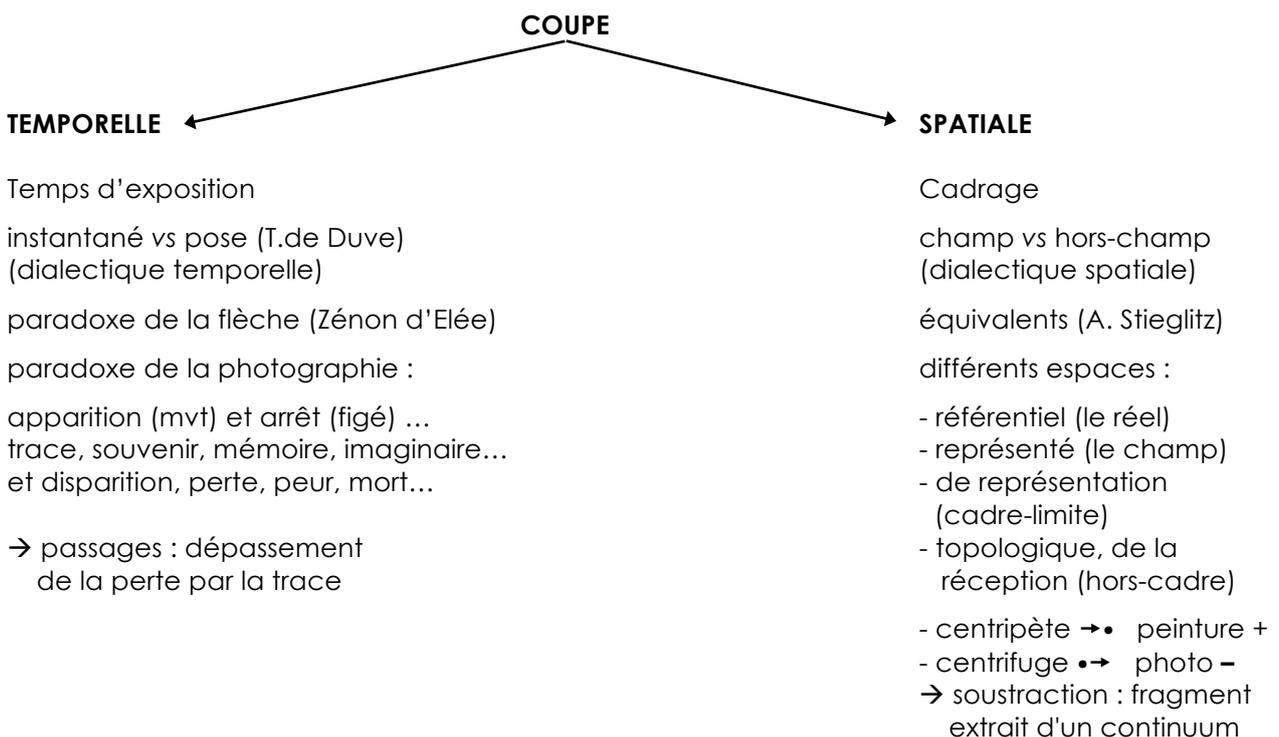
### 2.1 L'ACTE PHOTOGRAPHIQUE



### 2.2 LE COUP DE LA COUPE

Index → proximité de l'empreinte, contiguïté référentielle, lien causal, singularité, désignation, attestation ; synchronisme de la trace (tout, d'un seul coup et une fois pour toutes)

Coupe → distance interne : fragment d'espace à un instant donné → écart spatio-temporel ; le ici – maintenant (*hic et nunc*) du vécu est figé dans un là-bas – autrefois (*ça-a-été*)



## RÉFLEXIVITÉ ① DU MÉDIUM / DE LA PHOTOGRAPHIE

### RÉFLEXIVITÉ DU DISPOSITIF / DE L'ACTE PHOTOGRAPHIQUE

### RÉFLEXIVITÉ DE L'ŒUVRE / DE L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE

#### AUTORÉFLEXIVITÉ

la photo affiche ou rend sensible le dispositif de sa production, de sa diffusion ou de sa réception (énonciation **de** la photo)

#### RÉFLEXIVITÉ ②

la photo affiche ou rend sensible un dispositif quelconque donc le champ photographique en général (énonciation **dans** la photo)

#### RÉFLEXIVITÉ HÉTÉROPHOTOGRAPHIQUE

la photo renvoie à une ou plusieurs autres œuvres (énoncés)  
→ EMPRUNTS

#### RÉFLEXIVITÉ ③ HOMOPHOTOGRAPHIQUE

renvoie à l'œuvre-même (énoncé) ou à un/des aspect/s de celle-ci  
→ SIMILITUDE ; EMBOÎTEMENT

#### TYPES D'AUTORÉFLEXIVITÉ

a. le sujet de la photo est sa réalisation

b. explicite : affiche, montre le dispositif

c. implicite : suggère, rend sensible le dispositif

d. métaphorique : évocation du dispositif

#### TYPES DE RÉFLEXIVITÉ

a. le sujet de la photo est la réalisation d'une autre photo

b. explicite : affiche, montre un dispositif

c. implicite : suggère, rend sensible un dispositif

d. métaphorique : évocation d'un dispositif

#### TYPES D'APPROPRIATION

1. allusion ; clin d'œil

2. citation

3. pastiche

4. parodie

5. remake

6. hommage

7. plagiat

#### TYPES DE MISE EN ABYME

1. simple

2. répétée

3. infinie

4. circulaire

5. aporétique

6. transcendante

#### RÉFLEXIVITÉ ④ ; MÉTAPHOTOGRAPHICITÉ

réflexion sur la photographie comme médium et sur les photos : réflexivité au sens propre

#### PHOTO AUTORÉFLÉCHISSANTE

image autoréflexive : réflexion sur le médium qui s'applique à l'œuvre-même

#### PHOTO RÉFLÉCHISSANTE

image réflexive ⑤ : réflexion qui s'applique à toute œuvre ph.

#### TRANSCONICITÉ

s'il y a intermédialité : TRANSMÉDIALITÉ

#### INTERCONICITÉ

renvoie à une image d'un autre auteur

#### INTRAICONICITÉ

renvoie à une image du même auteur

#### SPÉCULARITÉ

jeux de miroirs, effets spéculaires

#### PHOTO SE RÉFLÉCHIT ELLE-MÊME

mise en abyme réflexive ⑥ si un fragment de l'œuvre a une similitude avec celle-ci

**RÉFLEXIVITÉ ① DU MÉDIUM / DE LA PHOTOGRAPHIE**

RÉFLEXIVITÉ DU DISPOSITIF / DE L'ACTE PHOTOGRAPHIQUE

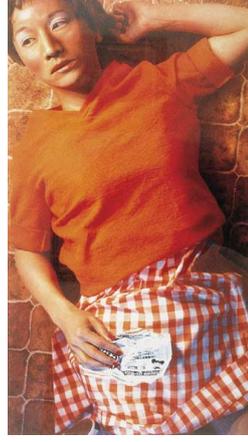
RÉFLEXIVITÉ DE L'ŒUVRE / DE L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE

**AUTORÉFLEXIVITÉ**

**RÉFLEXIVITÉ ②**

**APPROPRIATION, RÉFLEXIVITÉ HÉTÉROPHOTOGRAPHIQUE**

**MISE EN ABYME, RÉFLEXIVITÉ ③ HOMOPHOTOGRAPHIQUE**



S. Pippin, J. Wall, U. Barth

A. Feininger, R. Burley, Broomberg & Chanarin

Y. Morimura, Hilliard & Stehli, V. Burgin

J. Fontcuberta, M.A. Gaüeca, D. Michals

**RÉFLEXIVITÉ ④ ; MÉTAPHOTOGRAPHICITÉ**

**TRANSCONICITÉ**

**SPÉCULARITÉ**

PHOTO AUTORÉFLÉCHISSANTE

PHOTO RÉFLÉCHISSANTE

INTERCONICITÉ

INTRACONICITÉ

PHOTO SE RÉFLÉCHIT ELLE-MÊME

# REFLEXIVITE, AUTO-REFLEXIVITE, MISE EN ABYME

## Principales références bibliographiques

- BLÜHER, Dominique Blüher, *Le Cinéma dans le cinéma : film(s) dans le film et mise en abyme*, Paris, Septentrion, coll. Thèse à la carte, 1997.
- DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977
- FEVRY, Sébastien, *La mise en abyme filmique. Essai de typologie*, Liège, CEFAL, coll. Grand écran, petit écran, 2000
- GERSTENKORN, Jacques, "A travers le miroir (notes introductives)", in "Le cinéma en miroir", *Vertigo*, n°1, Paris, 1987, p.7-10
- LIMOGES, Jean-Marc, "Mise en abyme et réflexivité dans le cinéma contemporain : Pour une distinction de termes trop souvent confondus", in *De l'autre côté du miroir*, 10<sup>e</sup> colloque SESDEF, Département d'Études françaises de l'Université de Toronto, 8-9 avril 2005.  
[Source au 2016 01 01 : [http://french.chass.utoronto.ca/SESDEF/pages/2005/articles/limoges\\_2005.pdf](http://french.chass.utoronto.ca/SESDEF/pages/2005/articles/limoges_2005.pdf)]
- LIMOGES, Jean-Marc, *Entre la croyance et le trouble. Essai sur la mise en abyme et la réflexivité depuis la littérature jusqu'au cinéma*, thèse de doctorat, Département des Littératures, Faculté des Lettres, Université Laval, Québec, 2008 [Source au 2016 01 01 : [www.theses.ulaval.ca/2008/25113/25113.pdf](http://www.theses.ulaval.ca/2008/25113/25113.pdf)]
- METZ, Christian, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991
- METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, tomes I et II, Paris, Klincksieck, coll. esthétique, 1968 (tome I, 244 p.) et 1972 (tome II, 219 p.), 2003.
- OWENS, Craig, "Photography en abyme", *October*, vol.5, été 1978, p.73-88, repris in *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, University of California Press, 1992, p.16-30

## Contexte

Lucien Dällenbach étudie la mise en abyme en littérature en partant de l'œuvre d'André Gide alors que Craig Owens s'intéresse à ce phénomène dans la photographie (une image de Brassai, en particulier) et les œuvres avec miroirs de Robert Smithson. Jacques Gerstenkorn, rédacteur en chef du magazine *Vertigo*, introduit son premier numéro sur le thème de l'autoréflexivité au cinéma en utilisant le terme de miroir dans un bref texte qui en pose les bases typologiques. Christian Metz donne plusieurs cours sur la réflexivité au cinéma dans les années 1980. Les textes de J-M. Limoges s'inscrivent donc dans une tradition théorique, littéraire et cinématographique, de plus de 40 ans.

## Terminologie

L'article de Limoges concerne le cinéma contemporain et, dans ce médium, il existe des termes différents pour parler, d'une part du dispositif de production, de diffusion et de réception (le cinéma), d'autre part de l'œuvre créée (le film). La réflexivité cinématographique concerne donc l'ensemble du dispositif, alors que la réflexivité filmique traite de l'œuvre, le film, ou d'autres films. Limoges utilise aussi des termes empruntés à l'analyse littéraire : l'énonciation (ici : le dispositif, la mise en œuvre de la photo) et l'énoncé (l'image photographique).

Dans le cas du médium photographique (voir le schéma 3), il est question d'acte photographique pour ce qui concerne le dispositif de production de l'image mais aussi sa diffusion et sa réception. Le résultat de l'acte photographique est donc l'image photographique (l'œuvre) ou, simplement, la photo, terme qui permet de distinguer l'image (une photo) du médium (la photographie).

Rosalind Krauss \* a utilisé l'expression " le photographique " dans un sens quelque peu différent de " l'acte photographique ", puisque ce terme renvoie aux particularités du médium qui auraient influencé d'autres pratiques artistiques au 20<sup>ème</sup> siècle (phénomène intermédia).

Dans sa thèse (2008, tableau IV, p.115), Limoges utilise les termes de transtextualité, intertextualité et intratextualité ; dans le schéma 3, j'utilise plutôt : transiconicité, intericonicité et intraiconicité, bien que les renvois à d'autres médias (transmédiatité) soient également possibles. Le terme intericonicité a notamment été mis en valeur par Clément Chéroux. \*\*

\* Rosalind Krauss, *Le Photographique. Pour une Théorie des Ecartés*, Paris, Macula, 1990/2013

\*\* Clément Chéroux, *Diplopie. L'image photographique à l'ère des médias globalisés. Essai sur le 11 septembre 2001*, Cherbourg-Octeville, Le Point du Jour, 2009

## Définitions : abîme, abyme

12<sup>e</sup> siècle. Du latin populaire *abismus*, altération du latin chrétien *abyssus*, "profondeur de l'enfer", emprunté du grec *abussos*, "sans fond".

1. Gouffre profond et qui paraît sans fond. Plus spécifiquement, l'enfer.

Fig. Le gouffre matériel ou moral où l'on tombe, où l'on se perd.

2. Ce qui semble insondable, sans limites.

3. Ce qui dépasse la compréhension, ce qui constitue une énigme, un mystère.

4. Ce qui sépare, divise profondément.

5. Héraldique : *En abyme* ou *en abysme*, se dit de ce qui est situé au milieu de l'écu.

Littérature, Beaux-Arts : **Mise en abyme**, *construction en abyme* ou (rare) *en abîme*, procédé par lequel on intègre dans un récit, dans un tableau, un élément signifiant de ce récit ou de ce tableau, qui entretient avec l'ensemble de l'œuvre une relation de similitude.

D'après le *Dictionnaire de l'Académie française*, 9<sup>e</sup> édition, 1986-en cours, version en ligne

Source au 2016 01 01 : <http://cnrtl.fr/definition/academie9/abime>

## En abyme

André Gide

Nulle action sur une chose, sans rétroaction de cette chose sur le sujet agissant. C'est cette réciprocité que j'ai voulu indiquer ; non plus dans les rapports avec les autres, mais avec soi-même. Le sujet agissant, c'est soi ; la chose rétroagissante, c'est un sujet qu'on imagine. C'est donc une méthode d'action sur soi-même, indirecte, que j'ai donnée là ; et c'est tout simplement un conte. [...]

J'aime assez qu'en une d'œuvre d'art, on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. Ainsi, dans tels tableaux de Memling [Hans Memling, *Diptyque de la Vierge à l'Enfant avec Maarten van Nieuwenhove*, 1487] ou de Quentin Metsys [Quentin Metsys, *Le Prêteur et sa femme*, dit *Le Peseur d'or*, 1514], un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi, dans le tableau des *Ménines* de Vélasquez (mais un peu différemment) [Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Las Meniñas*, 1656]. Enfin, en littérature, dans *Hamlet*, la scène de la comédie [William Shakespeare, *The Tragical History of Hamlet, Prince of Denmark*, publié en 1603] ; et ailleurs dans bien d'autres pièces. Dans *Wilhelm Meister*, les scènes de marionnettes ou de fête au château [Johann Wolfgang von Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1795-96]. Dans *la Chute de la maison Usher*, la lecture que l'on fait à Roderick, etc. [Edgar Allan Poe, *The Fall of the House of Usher*, 1839]. Aucun de ces exemples n'est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait mieux ce que j'ai voulu dans mes *Cahiers*, dans mon *Narcisse* et dans *la Tentative*, c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second "en abyme".

Cette rétroaction du sujet sur lui-même m'a toujours tenté. C'est le roman psychologique typique. Un homme en colère raconte une histoire ; voilà le sujet d'un livre. Un homme racontant une histoire ne suffit pas ; il faut que ce soit un homme en colère, et qu'il y ait un constant rapport entre la colère de cet homme et l'histoire racontée.

Texte daté de 1893, in *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, coll. Pléiades, 1948, p.40-41

Gide utilise l'image de l'écu accueillant en son centre la représentation miniaturisée de *lui-même*. L'expression est restée, malgré une remarque ultérieure de Bruce Morrissette ("Un héritage d'André Gide : la *duplication intérieure*", *Comparative Literature Studies*, vol. 8, n°2, juin 1971) selon laquelle la comparaison gidienne est inexacte : jamais, en héraldique, le blason inclus n'est l'image de l'écu qui le reçoit. C'est Claude-Edmonde Magny dans *Histoire du roman français depuis 1918* (1950), dans le chapitre intitulé "*La mise en abyme* ou le chiffre de la transcendance" qui établit définitivement l'expression *mise en abyme* dans la critique littéraire. L'expression sera conservée malgré les équivalents proposés par Pierre Lafille dans *André Gide romancier* (1954) : *métaphore spéculaire*, *miroir intérieur du récit*, *composition en abyme*, *construction en abyme*. Gérard Genette, en 1972, propose également *structure en abyme*.

Jean-Marie Grassin, "Abîme ; Mise en abyme / Abyss ; Mirror text", *Dictionnaire international des termes littéraires*, 2005. Source au 2016 01 01 : <http://tres.nju.edu.cn/msmk/TeacherRoom/fyyd/doc/hwrs-02-77.doc>

## Les blasons d'André Gide

Lucien Dällenbach

1. Organe d'un retour de l'œuvre sur elle-même, la mise en abyme apparaît comme une modalité de la réflexion.
2. Sa propriété essentielle consiste à faire saillir l'intelligibilité et la structure formelle de l'œuvre.
3. Évoquée par des exemples empruntés à différents domaines, elle constitue une réalité structurée qui n'est l'apanage ni du récit littéraire, ni de la seule littérature.
4. Elle doit sa dénomination à un procédé héraldique que Gide a sans doute découvert en 1891.

Ce dernier point, déjà, appelle quelques remarques :

- a) Le mot *abyme* est ici un *terminus technicus*. On évitera donc de spéculer sur ses riches pouvoirs associatifs et de l'infléchir d'emblée dans un sens métaphysique : avant d'en appeler au gouffre de Pascal, à l'abyme des Mystiques, à l'*Abgrund* heideggerien, à l'*objeu* pongien ou à la *différance* derridienne, l'on se rapportera de préférence à un traité d'héraldique [1883] on l'on pourra lire : « *Abîme*. – C'est le cœur de l'écu. On dit qu'une figure est en abîme quand elle est avec d'autres figures au milieu de l'écu, mais sans toucher aucune de ces figures. »
- b) Bien qu'il reste allusif, l'on comprendra dès lors ce que Gide a en vue : ce qui le captive, ce ne peut être que *l'image d'un écu accueillant, en son centre, une réplique miniaturisée de soi-même*.
- c) Plutôt que de se demander avec angoisse si le blason connaît une telle figure ou si cette dernière n'est qu'un produit de l'imagination gidienne, l'on prendra l'analogie pour ce qu'elle est, une tentative d'approcher une structure dont il est possible d'offrir la définition suivante : *est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient*.

[...] le terme de mise en abyme, à son apparition, désigne, de manière univoque, ce que certains auteurs appellent « l'œuvre dans l'œuvre » ou la « duplication intérieure ».

Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1977, p.16-18 et p.31, texte cité sans les notes de bas de page de l'auteur.

## La Mise en abyme imagée

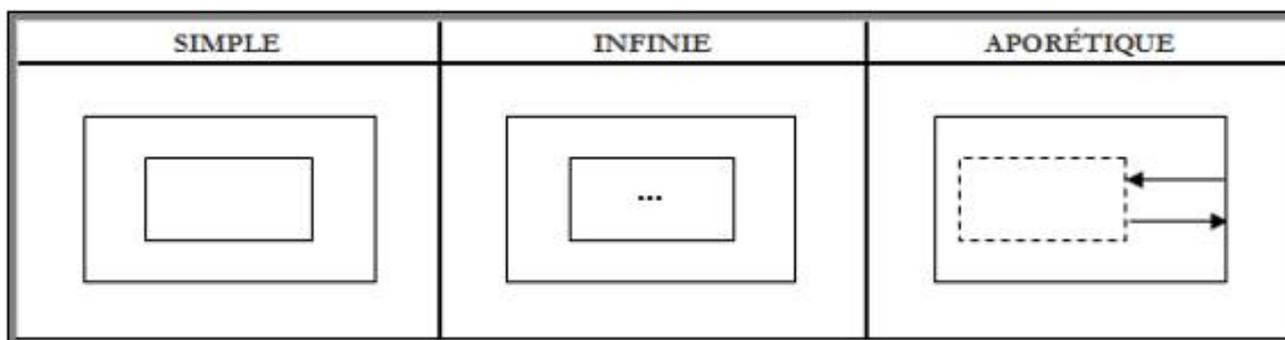
Jean-Marc Limoges (2012)

La mise en abyme (l'œuvre dans l'œuvre) est une configuration dont tous les arts – littérature, théâtre, peinture, photographie, cinéma, musique, bande dessinée – nous auront fait entrevoir les multiples visages. Cependant, comme la mise en abyme ne se résume pas au simple « roman dans le roman », « tableau dans le tableau » ou « film dans le film » mais qu'elle peut aussi nous offrir divers métissages – bande dessinée dans le film, pièce de théâtre dans le roman, tableau dans la photo –, cette configuration peut vite gagner en complexité. Nous voudrions ici comparer la mise en abyme littéraire et la mise en abyme cinématographique, et plus particulièrement la mise en abyme cinématographique imagée (que l'on pourrait distinguer des mises en abyme sonores – voire bruitées, parlées ou musicales – et écrites) ; film dans le film certes, mais aussi émission de télévision dans le film, tableau dans le film, photo dans le film, etc. Plus précisément encore, c'est aux rapports temporels entre l'image dans le film et le film lui-même que nous voudrions réfléchir afin d'établir ceux qui seraient propres à la mise en abyme cinématographique imagée (et que les mises en abyme littéraires – ou que les mises en abyme cinématographiques sonores ou écrites – ne sauraient nous offrir, sinon au prix de diverses contorsions). Nous proposerons, à partir des incontournables travaux de Lucien Dällenbach sur la mise en abyme en littérature, de la brillante suite que lui a donnée Dominique Blüher au cinéma et d'une précision sur laquelle Sébastien Févry a attiré notre attention, cinq rapports temporels possibles, dont le dernier seulement – celui que nous ajouterons à la liste – sera propre à la mise en abyme cinématographique imagée.

### Types de mises en abyme

Dans *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Lucien Dällenbach, passant en revue les ouvrages ayant porté sur la mise en abyme depuis le fameux *Journal* (1889-1939) d'André Gide, remarque d'abord que plusieurs « auteurs confond[ent] sous un terme unique [« mise en abyme »] des réalités distinctes » (p. 59). Il soutient, au terme de ce survol, que la mise en abyme peut les incarner toutes les trois « sans jamais cesser de rester une » (p. 52).

Il en propose alors trois « types »<sup>1</sup> : la mise en abyme est « simple » quand le « fragment [emboîté] entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude » (p. 51), elle est « infinie » quand le « fragment [emboîté] entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude et (...) enchâsse lui-même un fragment qui..., et ainsi de suite » (p. 51) et elle est « aporétique » – ou peut-être faudrait-il dire « aporétique » – quand le « fragment [emboîté est] censé inclure l'œuvre qui l'inclut » (p. 51). Ces précisions permettent ainsi à l'auteur de reformuler la définition de la mise en abyme qu'il avait donnée (définition que nous reformulons à notre tour pour des besoins de clarté tout en respectant la pensée de l'auteur) : « est mise en abyme tout miroir interne [ou toute œuvre emboîtée] réfléchissant [un aspect] du récit [ou de l'œuvre emboîtante] par réduplication simple, [infinie] ou [aporétique] » (p. 52). Nous reproduisons le tableau suivant (dont les icônes sont de nous) :



Pour illustrer ce qu'il entend par **mise en abyme simple**, Dällenbach donne plusieurs exemples tirés notamment du roman français du 19<sup>e</sup> siècle. [...] Dans tous ces cas, une œuvre (roman, pièce, poème, prophétie, tapisserie)<sup>2</sup> réfléchit un moment de l'histoire (passé, présent ou à venir) du roman dans lequel elle se trouve.

Pour illustrer ce qu'il entend par **mise en abyme infinie**, Dällenbach évoque [...] *Les mille et une nuits*, fresque dans laquelle évolue un personnage – Schéhérazade – devant passer le reste de ses jours à raconter des histoires au Sultan, et dont l'une – du moins dans la « version » de Borges – constitue l'histoire d'un personnage racontant des histoires au Sultan (p. 145, n. 1). Tzvetan Todorov rappelle le passage, tiré des *Enquêtes* de Borges :

« Aucune [interpolation] n'est plus troublante que celle de la six cent deuxième nuit, magique entre les nuits. Cette nuit-là, le roi entend de la bouche de la reine sa propre histoire. Il entend l'histoire initiale, qui embrasse toutes les autres, qui – monstrueusement – s'embrasse elle-même... Que la reine continue et le roi immobile entendra pour toujours l'histoire tronquée des *Mille et une nuits*, désormais infinie et circulaire... »<sup>3</sup>

Bien que cette lecture soit des plus convaincantes, il faut toutefois souligner que Dällenbach est revenu sur ce passage en ces termes : « La vertu auto-enchâssante (d'ailleurs partielle, contrairement à ce qu'affirme Borges dans *Enquêtes*) de cette six cent deuxième nuit est sans doute imputable à la manière dont les contes ont été réunis en recueil. *Felix culpa !* » (p. 121, n. 1). Réservez quand même l'exemple, et admettons que Schéhérazade raconte bel et bien au Sultan l'histoire de Schéhérazade racontant des histoires au Sultan...

Ce cas de figure nous oblige, à l'instar de Dällenbach, à faire une remarque d'importance, notamment pour qui désire passer des mises en abyme littéraires aux mises en abyme cinématographiques imagées : « le dédoublement interminable [c'est-à-dire la mise en abyme infinie] est littéralement [on pourrait même dire « littérairement »] voué à demeurer sinon à l'état de *programme*, du moins au stade de l'*ébauche* » (p. 145, nous soulignons). En effet, poursuit-il, « en littérature [ce procédé] ne se signale (...) qu'à l'état de *projet*, de *référence emblématique* ou de *réalisation partielle* » (p. 146, nous soulignons)<sup>4</sup>.

Aussi, Dällenbach éprouve-t-il plus de facilité, pour illustrer la mise en abyme infinie, à puiser ses exemples dans les arts de l'image, et notamment dans la publicité. Il évoque la « boîte de cacao de marque hollandaise » sur laquelle on voit l'« image d'une jeune paysanne en coiffe de dentelle qui [tient] dans sa main gauche une boîte identique, ornée de la même image » (p. 34, n. 1)<sup>5</sup>, les « réclames du *Quinquina Dubonnet*, où il y a une bouteille portant une étiquette, sur laquelle il y a la même bouteille, portant à son tour la même étiquette, sur laquelle il y a de nouveau la bouteille, portant, etc., etc. » (p. 35, n. 2)<sup>6</sup>, la « boî[t]e de *Quaker Oats* [sur laquelle] on voit un quaker tenant dans la main une boîte de flocons d'avoine, sur laquelle est un autre quaker tenant une autre

boîte, sur laquelle est un nouveau quaker, etc. » (p. 35) <sup>7</sup>, exemples auxquels nous pourrions ajouter la fameuse *Vache qui rit*, cette boîte de fromages sur laquelle « on voit une vache dont les boucles d'oreilles sont des boîtes de vache-qui-rit [sic] dans lesquelles on voit la vache elle-même, qui porte des boucles d'oreilles etc. » <sup>8</sup> Ce passage du texte littéraire à l'image (publicitaire) donne à penser. Nous y reviendrons.

Enfin, quand vient le temps d'exemplifier la **mise en abyme aporétique**, Dällenbach laisse tomber les exemples picturaux pour offrir un exemple... cinématographique (d'ailleurs canonique), le 8½ de Fellini. Il ne parvient pas à donner des exemples picturaux parce que l'œuvre dans l'œuvre ne peut être l'« œuvre même » qu'à la condition qu'elle n'apparaisse pas dans celle-ci (en effet, si l'œuvre même apparaissait dans l'œuvre, la mise en abyme deviendrait automatiquement infinie). Aussi, pour qu'une œuvre soit aporétique, pour que l'œuvre dans l'œuvre soit l'œuvre même, il ne faut que la décrire, que l'évoquer, que la rêver, elle doit demeurer (non par impossibilité – comme c'est le cas pour la mise en abyme infinie – mais par nécessité) à l'état de « programme », d'« ébauche », de « projet », de « réalisation partielle » et ne jamais paraître en son centre.

Citant l'article de Christian Metz, « La construction "en abyme" dans *Huit et demi*, de Fellini », Dällenbach répète que « pour que l'œuvre "en abyme" apparaisse ne faire qu'une avec celle qui la contient [c'est-à-dire pour être aporétique], il faut lui retirer toute possibilité de se distinguer » (p. 147, n.1, nous soulignons), c'est-à-dire d'apparaître dans l'œuvre (d'où les pointillés dans l'icône que nous avons présentée au début). Il sera donc nécessaire de semer tout au long du récit des indices nous permettant d'affirmer que l'œuvre à faire est l'œuvre faite. Aussi, l'exemple par excellence de mise en abyme aporétique en littérature se trouve-t-il, selon nous, dans *La Recherche du temps perdu* (1913-1927) de Proust, œuvre dans laquelle un romancier rêve, tout au long du livre, au livre qu'il écrira et qui est le livre que nous sommes en train de lire. Et on aura compris que cette œuvre peut être dite « aporétique » justement parce qu'elle est demeurée à l'état de programme, d'ébauche, de projet tout au long de la *Recherche*.

[...] S'il est aisé de trouver des exemples de mises en abyme imagées instantanées de type simple au cinéma, il sera en revanche impossible de trouver des exemples de mises en abyme de type aporétique pour la raison que nous avons évoquée plus haut : la mise en abyme ne peut être aporétique qu'à une seule condition : que l'œuvre n'apparaisse pas dans l'œuvre (mais ne demeure qu'à l'état de programme, d'ébauche, de projet, de réalisation partielle du film lui-même).

Jean-Marc Limoges, *Textimage* n°4, " L'image dans le récit II ", hiver 2012

Source au 2016 01 01 : [http://www.revue-textimage.com/06\\_image\\_recit/limoges1.html](http://www.revue-textimage.com/06_image_recit/limoges1.html)

#### Notes

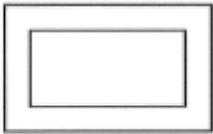
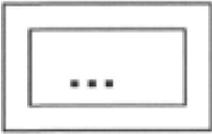
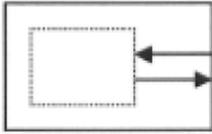
1. Nous ne parlerons pas, ici, des « espèces » – ou des « mises en abyme élémentaires » (les mises en abyme « fictionnelle », « énonciative », « textuelle », « métatextuelle » et « transcendantale ») – que recense aussi Dällenbach, afin de ne pas alourdir inutilement notre propos. Il n'est qu'utile de savoir que toutes les mises en abyme dont nous parlerons seront des mises en abyme « de l'énoncé » ou plus précisément des « mises en abyme fictionnelles ».
2. On aura compris que l'œuvre dans l'œuvre peut revêtir diverses formes. Ce qui, dans l'œuvre, réfléchit (ou cite ou résume) la fiction elle-même peut être, égrène Dällenbach, une « lettre » (p. 77, n. 3), un « manuscrit » (p. 92), un « livre » (p. 92), un « roman » (p. 86), une « nouvelle » (p. 77, n.1 et p. 96), un « conte » (pp. 80-81 et p. 97), une « légende » (p. 97), un « mythe » (pp. 80-81), un « refrain » (p. 94, n. 3), une « chanson » (p. 84), un « oratorio » (p. 88), une « représentation théâtrale » (p. 77, n. 3, p. 94, n. 2 et pp. 97-98), voire une « prophétie » (p. 84) ou un « présage » (p. 84) ou encore une « tapisserie » (p. 86) ou un « tableau » (p. 88 et p. 94, n. 3), bref, une « œuvre d'art » (p. 95), que celle-ci soit « peinture, pièce de théâtre, morceau de musique, roman, conte, nouvelle » (p. 95).
3. T. Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, « Poétique », 1971, p. 84.
4. Dällenbach explique : « La raison de cet inaccomplissement se discerne sans peine. Elle tient à la structure même d'une représentation dont la profondeur implicite se heurte aux limites du récit (...). Non qu'une œuvre de langage ne se puisse résumer. Mais la croire capable d'englober le résumé de son résumé et, dans celui-ci, le résumé du résumé de son résumé, serait ne point compter avec la *contrainte linéaire* qui la régit. Le pourrait-elle d'ailleurs que ces résumés successifs, tour à tour interompus et repris, en viendraient fatalement à excéder la patience et la compétence mémorielle du lecteur : la mémoire phosphorescente étant *limitée*, les *degrés d'imbrication devraient l'être aussi* ; et quand même ils ne le seraient pas, comment parviendraient-ils à susciter le vertige en se présentant selon une disposition successive ? » (pp. 145-146, nous soulignons) D'ailleurs, dans son article « Mise en abyme », paru dans le *Dictionnaire des genres et des notions littéraires* (1997), Dällenbach rappelait que la littérature (notamment « les comédies de Tieck ou *Les Faux Monnayeurs*») ne nous donnaient « en littérature [qu'] une idée approchée » (p. 12).
5. Il s'agit d'un exemple emprunté à Michel Leiris auquel on pourrait ajouter cette autre boîte, de la même marque, sur laquelle on voit l'image d'une jeune infirmière tenant dans ses mains un plateau sur lequel on retrouve une boîte identique, aussi ornée de la même image.
6. L'exemple est emprunté directement à *Contrepoint* d'Aldous Huxley (p. 344).
7. L'exemple est emprunté à *Histoire du roman français depuis 1918* de Claude- Edmonde Magny (p. 245) qui se réfère à *Contrepoint* de Huxley.
8. Cité sur le site Lettres.org à l'entrée « Mise en abyme » (consulté le 1er janvier 2008). Cité aussi par Sébastien Févry (p. 24) et par Lucien Dällenbach dans son article « Mise en abyme » paru dans le *Dictionnaire des genres et des notions littéraires* [Paris, Enc. Universalis et Albin Michel, 1997, p. 11-14].

## Six types de mises en abyme

Jean-Marc Limoges (2008)

[...] Le survol – et l'exemplification – des trois types de mises en abyme (en littérature et en peinture) tels que définis par Dällenbach nous aura permis d'en venir au tableau suivant :

TABLEAU II

	SIMPLE	INFINIE	APORÉTIQUE
			
<b>LITTÉRAIRE</b>	Les romans de Balzac, de Hugo, de Zola, de Flaubert et de Maupassant.	Le roman de Gide et de Huxley, <i>les Mille et une nuits</i> de même que les phrases de Wahl et de Spence.	<i>La recherche du temps perdu</i> de Proust et « Sombre conteur, conteur plus sombre » de L'Isle-Adam.
<b>PICTORALE</b>	Les tableaux de Magritte, de Dalí et de Rockwell.	Les publicités de Droste, Dubonnet, Quaker Oat et de La vache qui rit.	(impossible)

Si cette tripartition demeure judicieuse et séduisante (voire même efficace et opérante), nous avons vite été amené, en tentant d'inscrire sous ces types les exemples (littéraires et picturaux) parfois offerts par l'auteur ou quelquefois apportés par nous, à effectuer quelques réaménagements qui s'imposaient. En effet, l'auteur lui-même semblait éprouver par moments quelques difficultés à fournir des exemples comparables pour chacun des types. Du reste, nous serions tenté, afin de lever ces difficultés, de séparer et de constituer en types autonomes deux termes – les mises abyme répétée et circulaire – qu'il considérerait cependant comme des synonymes. Mais nous serions aussi tenté (pour des raisons de clarté) d'accorder à une espèce – la mise en abyme transcendantale – le statut de type, augmentant ainsi à six le nombre de possibilités. Nous entreprendrons d'aménager une place entre les mises en abyme simple et infinie, d'une part, entre les mises en abyme infinie et aporétique, d'autre part, de même qu'un espace après les mises en abyme aporétique, afin d'y inscrire les trois types que nous proposerons maintenant.

Disons-le d'emblée, on peut répéter une fois, deux fois, trois fois, sans pour autant que cela soit à l'infini. Aussi croyons-nous possible d'aménager un espace entre les mises en abyme simple et infinie, pouvant accueillir ces **mises en abyme répétées**, œuvres dans lesquelles nous retrouverions une œuvre qui contiendrait à son tour (au moins) une œuvre, œuvres qui entretiendraient, avec l'œuvre qui les emboîte, non pas un rapport « mimétique » (comme c'est le cas pour la mise en abyme infinie) mais plutôt de simple « similitude » (comme c'est le cas pour la mise en abyme simple). Nous pensons en trouver des exemples en littérature, dans ces récits intradiégétiques (donc, déjà emboîtés) dans lesquels quelqu'un (d'autre) se mettrait à raconter (encore) une histoire [...] les récits s'emboîtent sans pourtant se réfléchir à l'infini ; la relation n'en est pas une de pur « mimétisme » mais plutôt de simple « similitude ». C'est pourquoi il nous semble pertinent de parler, dans de tels cas, de mise en abyme « répétée ».

Insistons sur ceci que des exemples de mise en abyme répétée se retrouveront tout aussi bien en peinture. Pensons à [...] cette photo de Magritte peignant *La Clairvoyance* (1936) sur laquelle on voit le peintre devant son tableau, tableau sur lequel le peintre s'est peint dans la même posture, peignant un oiseau. Nous avons là un tableau (représentant un oiseau) dans un tableau (représentant Magritte peignant l'oiseau) dans une photo (Magritte lui-même devant le tableau le représentant peignant l'oiseau). On le voit derechef, ces mises en abyme ne sauraient être dites ni « simples » ni « infinies ».

Mais nous pourrions aussi penser à cette pochette de disque du groupe Pink Floyd qui, au premier coup d'œil, nous laisse croire que nous sommes bel et bien devant une mise en abyme infinie. Cependant, à la regarder de plus près, on s'aperçoit que ce sont chaque fois des musiciens *différents* qui occupent la *même* posture. Aussi cette mise en abyme ne saurait être dite « infinie » (quoique s'y rapprochant), mais plutôt « répétée ».

Nous suggérons ensuite d'insérer, entre les mises en abyme infinie et aporétique, la **mise en abyme circulaire** qu'il nous faut maintenant tenter de définir. D'un côté, cette mise en abyme nous offre certes, comme la mise en abyme infinie (par suspension), un « contact précis avec la notion d'infini » (comme le disait Michel Leiris) en ce que la fin renvoie au début. Mais, contrairement à la mise en abyme infinie, il n'y aura aucune œuvre emboîtée sur laquelle reposera l'histoire ainsi reprise (il s'agit ici, on l'aura remarqué, d'une entorse faite à la définition de Dällenbach qui soutenait que la mise en abyme devait reposer sur deux « prédicats essentiels » qui étaient, d'une part, le fait de « réfléchir » un aspect de l'œuvre même, d'autre part, que cette réflexion était faite par une œuvre « intradiégétique » ou « emboîtée ») ; en d'autres termes, cette mise en abyme ne nous donne à voir, plutôt qu'une œuvre seconde qui serait identique à l'œuvre première, *un second univers diégétique qui est identique à l'univers premier*. Dès lors, le personnage ne pourra en aucun cas se retrouver devant une œuvre (comme se serait le cas pour une mise en abyme infinie). Aussi, pour prouver que nous sommes bien devant une mise en abyme circulaire, il sera toujours possible de « coller », pour ainsi dire, la *fin* du texte à son *début*, lesquels seraient, en tout point, identiques. Cependant, à la différence de la mise en abyme infinie (par suspension), sur laquelle nous pourrions (parfois) procéder au même « test », précisons que, contrairement à celle-ci, la mise en abyme circulaire ne mettra pas en relation l'œuvre même avec une éventuelle œuvre dans l'œuvre.

D'un autre côté, il nous faut souligner que la mise en abyme circulaire semble, tout comme la mise en abyme aporétique, *s'engendrer elle-même*. Cependant, contrairement à elle, elle n'engendrera (encore une fois) que *l'univers diégétique* auquel nous donne accès le discours (et non le discours par lequel nous avons accès à cet univers) ; rappelons au passage que si le personnage d'une mise en abyme aporétique ne pourra jamais, lui non plus, se retrouver devant l'œuvre, il pourra toutefois se retrouver devant son embryon (canevas, scénario, synopsis, etc.). En d'autres termes, *la fin de la mise en abyme circulaire semblera la cause du début, lequel semblera la cause de la fin (et ainsi de suite)* ; la mise en abyme circulaire mettra à mal la « logique du récit ». Aussi, tandis que la mise en abyme aporétique nous fera sans cesse osciller entre deux lectures contradictoires – ou bien cette histoire, dont nous avons été témoins, se *matérialisera* sur un discours, ou bien ce discours est la *matérialisation* de cette histoire dont nous n'avons pas été témoins –, la mise en abyme circulaire nous lancera dans un raisonnement sans fin : *c'est parce qu'il y a A qu'il y a B, mais c'est parce qu'il y a B qu'il y a A*. [...]

On pourrait ensuite citer, afin d'offrir un exemple pictural (peut-être unique) de mise en abyme circulaire, ce dessin [de] M. C. Escher *Drawing Hands* (1948) représentant une main dessinant une autre main la dessinant (fig. 18). Encore une fois, un objet donne naissance à un objet qui lui donne naissance, sans qu'il n'y ait, à proprement parler, de support, de canal, d'œuvre emboîtée (la main – n'importe laquelle ! – dessine l'autre main sur le *même* support, sur la *même* feuille, et non sur une feuille dans la feuille). Nous sommes donc très près de la mise en abyme infinie, à la différence qu'il n'y a ici *aucune œuvre emboîtée*, et nous sommes aussi très près de la mise en abyme aporétique, en ce que nous assistons à un « auto-engendrement », à la différence que ce qui est engendré, dans l'œuvre, *n'est pas l'œuvre même* (les mains dessinent des mains et non l'œuvre même, laquelle représente des mains se dessinant *sur une table à dessin*).

Il nous faut enfin, avant d'aborder au chapitre suivant les différentes espèces, dire un mot de l'une d'elles, à laquelle nous aimerions accorder le statut de type : nous voulons parler de la mise en abyme transcendantale. Disons-le d'emblée, les propos de Dällenbach sont plutôt abscons à son sujet. Cette mise en abyme mettrait en scène ce qui « origine, [...] finalise, [...] fonde, [...] unifie [et] fixe les conditions *a priori* de possibilité [du texte] » (p. 131). [...]

Nous proposons, pour notre part, de redéfinir cette mise en abyme tout en en conservant le nom. Pour nous, la **mise en abyme transcendantale** mettra *en son centre* ce qui, « en pratique », est venu *avant* elle (on pourrait parler de mise en abyme « en amont ») ou ce qui, « en théorie », viendrait *après* elle (on pourrait parler de mise en abyme « en aval »). Aussi pourrions-nous penser à ces récits « à suite » dans la diégèse desquels on retrouverait les livres précédents (ce serait le cas lorsqu'on apprendrait que les précédents opus n'étaient en fait que des « fictions ») ou encore à ces récits dans lesquels on lirait un commentaire sur le récit même, une sorte de critique qui normalement devrait se retrouver non seulement après l'écriture du livre, mais en dehors de son

univers diégétique. On retrouve des exemples de ce type de mise en abyme dans *Don Quichotte* de Cervantes quand l'hidalgo apprend qu'on a publié son histoire.

Nous parlerons de mise en abyme « transcendantale » quand ce qui se retrouvera dans le texte, le traversera, le dépassera, le transcendera. En effet, ou bien ce qui se retrouve dans le texte n'aura pu naître, logiquement, qu'une fois le texte terminé (on a alors l'impression que l'histoire a dépassé le discours, qu'elle est allée plus vite que lui, qu'elle nous raconte un monde dans lequel le discours – qui nous en rend compte – est déjà terminé), ou bien c'est, pour ainsi dire, notre monde, dans lequel se trouve le texte, qui le traverse, y pénètre (donnant ainsi l'impression que l'œuvre aurait non seulement absorbé notre monde, mais se serait absorbée elle-même, donnant même la chance aux personnages de se confronter eux-mêmes, ou du moins, d'affronter la version fictive d'eux-mêmes).

Un exemple de mise en abyme transcendantale picturale nous est offert, encore une fois, par une bande dessinée. Dans *Les Cigares du Pharaon* (Hergé, 1934), Tintin est accueilli par le maharajah de Rawajpoutalah qui lui avoue avoir lu toutes ses aventures. Aussi nous est-il donné de voir *Les Aventures de Tintin* « en abyme » dans *Les Aventures de Tintin*. *Les Aventures de Tintin* ouvrent sur un monde – qui est le nôtre ou qui, comme le nôtre, contient *Les Aventures de Tintin* –, monde dans lequel les personnages peuvent lire *Les Aventures de Tintin* (mais non *Les Aventures de Tintin* que nous sommes en train de lire).

Nous pourrions, avant de passer au recensement des mises en abyme cinématographiques, résumer l'essentiel de nos exemples dans le tableau [page suivant]. On remarquera que nous y avons inscrit, en plus des types, les modalités d'apparition (à titre indicatif) de même que les deux procédés auxquels pourra recourir la mise en abyme infinie. On notera également les deux cases qui demeureront vides, non faute d'exemples, mais parce que les configurations attendues sont tout simplement impossibles.

Jean-Marc Limoges, *Entre la croyance et le trouble. Essai sur la mise en abyme et la réflexivité depuis la littérature jusqu'au cinéma*, thèse de doctorat, Département des Littératures, Faculté des Lettres, Université Laval, Québec, 2008, p.162-170, texte cité sans les notes de bas de page. Source au 2016 01 01 : [www.theses.ulaval.ca/2008/25113/25113.pdf](http://www.theses.ulaval.ca/2008/25113/25113.pdf)



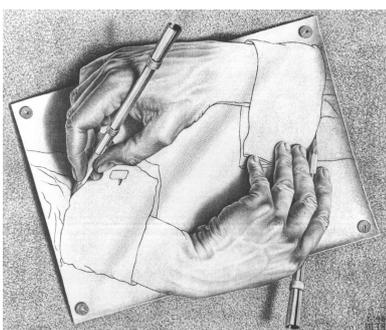
Norman Rockwell, *Triple Self-Portrait*, 1960



René Magritte, *La Clairvoyance*, 1936, huile sur toile, 54.5x65.5 cm



Magritte peignant *La Clairvoyance*, 1936, photographie anonyme



M.C. Escher, *Mains dessinant*, 1948, lithographie, 28.2x33.2 cm



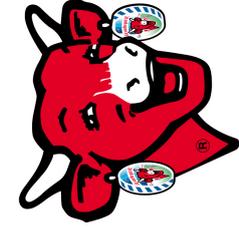
Hergé, *Tintin. Les cigares du pharaon*, 1934, ici les éditions de 1955 et 1964. On y voit respectivement les couvertures de *Tintin au Congo*, 1931 et *Objectif Lune*, 1953

Six types de mises en abyme selon Jean-Marc Limoges (2008)

TABLEAU III

	SIMPLE	RÉPÉTÉE	INFINIE	CIRCULAIRE	APORÉTIQUE	TRANSCENDANTALE
LITTÉRATURE	Les romans de Balzac, de Hugo, de Zola, de Flaubert et de Maupassant	<i>La Vie</i> de Raymond Roussel et « Le plus bel amour de Don Juan » de Barbey d'Aureville	Le roman de Gide et de Huxley <sup>7</sup> et <i>les Mills et ses nuits</i>	« 23 juin 2013 »	<i>La recherche du temps perdu</i> de Proust et « Sombre conteur, conteur plus sombre » de Villiers de L'Isle-Adam.	<i>Don Quichotte</i> de Cervantès
PEINTURE	Les tableaux de Magritte, de Dalí et de Rockwell	La photo de Magritte peignant <i>La clairvoyance</i>	Les publicités de <i>Droste</i> , <i>Dubonnet</i> , <i>Quaker</i> , <i>Orf</i> et de <i>La tache qui rit</i>	<i>Drawing Hands</i> de M. C. Escher	(impossible)	<i>Les Cigares du Pharaon</i> de Hergé

1. Notons que nous doutons tout de même de la pertinence de ces deux premiers exemples offerts par Dällenbach.



Source : Jean-Marc Limoges, *Entre la croyance et le trouble. Essai sur la mise en abyme et la réflexivité depuis la littérature jusqu'au cinéma*, thèse de doctorat, Département des Littératures, Université Laval, Québec, 2008, p.170





Patrick Tosani, *Géographie I*, 1988, tirage Cibachrome, 160x160 cm

DUALITÉS & MULTIPLICITÉ DE LA PHOTOGRAPHIE  
LES MYTHES DES ORIGINES DE L'ART

# DUALITES & MULTIPLICITE DE LA PHOTOGRAPHIE

## LES MYTHES DES ORIGINES DE L'ART

### Références bibliographiques

#### Lumière

- BEAUFORT, Charlotte, éd., *La lumière dans l'art depuis 1950*, Pau, Presses Universitaires de Pau Aquitaine, coll. Figures de l'art 17, 2009 [HETSR – la Manufacture, consultation sur place ou prêt interurbain : R005928615]
- BOUCHIER, Martine, éd., *Lumières*, Bruxelles, Ousia, coll. Art(s) des Lieux, 2002 [BCUD 7:167.3 UMA 94213]
- BOUHOURS, Jean-Michel, éd., *Lumière, transparence, opacité*, cat. exp., 10.10.-26.11.2006, Monaco, Nouveau Musée national de Monaco / Milan, Skira, 2006 [BCUD 7.04 UPC 1076]
- MCKENZIE, Jai, *Light and Photomedia. A new history and future of the photographic image*, Londres / New York, I.B.Tauris, 2014 [BCUD 77(091) USA 8881]
- SICARD, Monique, éd., "Lux, des Lumières aux lumières", *Cahiers de Médiologie*, n°10, Paris, ENSSIB / Gallimard, 2000 [BCUD mag UMA 59796]
- WEIBEL, Peter, JANSEN, Grefor, édés., *Lichtkunst aus Kunstlicht / Light Art from Artificial Light. Light as a Medium in 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> Century Art*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2006 [BCUD 7:167.3 UPB 3955]

#### Empreinte, index (trace, contiguïté physique et lien causal, dialectique présence-absence)

- DIDI-HUBERMAN, Georges, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit, coll. Paradoxe, 2008 [BCUD 7:167.3 UPA 41980]
- DUBOIS, Philippe, "De la vérissimilitude à l'index. Petite rétrospective historique sur la question du réalisme en photographie" et "L'acte photographique. Pragmatique de l'index et effets d'absence", in *L'acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990 / 1983, chapitres 1 et 2, p.17-108 [BCUD 77 TVA 44863]
- KRAUSS, Rosalind, "Notes sur l'index" (1977), in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, coll. Vues, 1993, p63-91 [BCUD 7.035.7 UPA 19968]
- POIRÉE, Marie-Christine, *L'empreinte au XX<sup>ème</sup> siècle. De la Véronique au "Verre ironique"*, Paris, L'Harmattan, 1997 [BCUD 7.045 UPA 2418]

#### Ombre, reflet, regard (fille de Butades, caverne de Platon, Narcisse, Orphée, Méduse, Pygmalion)

- BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée, 1981, en particulier "La précession des simulacres", p.9-68 [en ligne : <https://fr.scribd.com/doc/61580629/Baudrillard-Jean-Simulacres-Et-Simulations>]
- BLANCHOT, Maurice, "Le regard d'Orphée" [1953], in *L'espace littéraire*, Gallimard, coll. Folio essais, 1955, p.179-184 [BCUD 82/89.01 DA 1847 ; en ligne : <https://krotchka.wordpress.com/2010/09/07/le-regard-dorpee-1/>]
- CASATI, Roberto, *La découverte de l'ombre, de Platon à Galilée. L'histoire d'une énigme qui a fasciné les grands esprits de l'humanité*, Paris, Albin Michel, 2002 [BCUR RMA 22543]
- "Cent ans de narcissisme", *Revue française de psychanalyse*, tome 78, n°1, Paris, PUF, mars 2014
- CLAIR, Jean, *Méduse. Contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris, Gallimard, coll. Connaissance de l'Inconscient, 1989 [BCUD 7:167.3 TVA 19334]
- DELEUZE, Gilles, "Simulacre et philosophie antique", annexe 1, in *Logique du sens*, Paris, Minuit, coll. Critique, 1969, p.292-324 [BCU Lucens RAA 35750]
- DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, coll. Epiméthée, 2000, en particulier p.165-168, p.382-386 [BCUD 1°19°DELE8 UMA 75848]
- DUBOIS, Philippe, "Histoires d'ombre et mythologies aux miroirs. L'index dans l'histoire de l'art", in *L'acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990 / 1983, chapitre 3, p.109-150
- EBLE, Bruno, *Spéculations sur la spécularité 1. Le miroir et l'empreinte*, Paris, L'Harmattan, coll. Ouverture Philosophique, 2011
- EBLE, Bruno, *Spéculations sur la spécularité 2. La temporalité reflétée*, Paris, L'Harmattan, coll. Ouverture Philosophique, 2011
- ESSCHE, Eric Van, éd., *Spéculations spéculaires. Le reflet du miroir dans l'image contemporaine*, Bruxelles, La Lettre volée, coll. Essais, 2011 [R005916906]
- GAGNEBIN, Murielle, éd., *L'ombre de l'image. De la falsification à l'infigurable*, Seyssel, Champ Vallon, 2002 [BCUD 791.43.01:1 UMA 88672]
- GOMBRICH, Ernst H., *Ombres portées. Leur représentation dans l'art occidental*, Paris, Gallimard, collection Art et artistes, 1996 [BCUR RNA 4122]

- JAMES, Paula, *Ovid's Myth of Pygmalion on Screen. In Pursuit of the Perfect Woman*, Londres / New York, Continuum, coll. Continuum Studies in Classical Reception, 2011 [BCUD 791.43.01:82 UPA 78264]
- LEBENSZTEJN, Jean-Claude, *Pygmalion*, Dijon, Les Presses du réel, coll. Fabula, 2009 [BCUD 7.044.2 NEDA 17376]
- MAURON, Véronique, *Le signe incarné. Ombres et reflets dans l'art contemporain*, Paris, Hazan, 2001 [BCUR RMA 20047]
- "Narcisses", *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n°13, printemps 1976 [BCUD per. B 12716/13-14/1976]
- NYS, Philippe, "L'allégorie de la caverne : enjeux d'un dispositif de lumière", in BOUCHIER, Martine, éd., *Lumières*, Bruxelles, Ousia, coll. Art(s) des Lieux, 2002, p.51-64 [BCUD 7:167.3 UMA 94213]
- OVIDE [Publius Ovidius Naso], *Les Métamorphoses* [17 apr. J.-C.], Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1992 [en ligne, traduction de G.T. Villenave, 1806: <http://college.belrem.free.fr/bibliotheque/6/metamorposes.pdf>]
- *Shadow Play. Shadow and Light in Contemporary Art. A Homage to Hans Christian Andersen*, Odense, Kunsthallen Brandts Klædefabrik / Heidelberg, Kehrer, 2005
- STOICHITA, Victor Ieronim, *Brève histoire de l'ombre*, Genève, Droz, 2000 / 1997 [BCUD 7.045 UMA 61339]
- STOICHITA, Victor Ieronim, *L'effet Pygmalion. Pour une anthropologie historique des simulacres*, Genève, Droz, 2008 (2006)

### Miroir, autoportrait

- BILLETER, Erika, éd., *L'autoportrait à l'âge de la photographie. Peintres et photographes en dialogue avec leur propre image*, cat. expo. 18.01.-24.03.1985, Musée cantonal des Beaux-Arts Lausanne / 11.04.-9.06.1985, Württembergischer Kunstverein Stuttgart, préface de Michel Tournier, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, 1985 [BCUD Mag SDB 6102 ou BCUR 2VM 2082]
- BRIGHT, Susan, *Auto Focus. L'autoportrait dans la photographie contemporaine*, Paris, Thames & Hudson, 2010 [BCUD 77.04 UPC 2657]
- EBLE, Bruno, *Le miroir et l'empreinte. Spéculations sur la specularité I*, Paris, L'Harmattan, coll. Ouverture Philosophique, 2011
- EBLE, Bruno, *La temporalité reflétée. Spéculations sur la specularité II*, Paris, L'Harmattan, coll. Ouverture Philosophique, 2011
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise, VERNANT, Jean-Pierre, *Dans l'œil du miroir*, Paris, Odile Jacob, 1997 [BCUR RMA 6515 ; le miroir dans la Grèce ancienne]
- LEVY CORDIÉ, Marie, *Autoportraits de photographes*, coll. Photo Poche, n°119, Arles, Actes Sud, 2009 [BCUR RSA 350/119 ; rapide survol ; texte peu documenté]
- MAILLET, Arnaud, *Le miroir noir. Enquête sur le côté obscur du reflet*, Paris, Kargo & L'Eclat, 2005 [BCUD 7.045 UPA 19410]
- MELCHIOR-BONNET, Sabine, *Histoire du miroir*, Paris, Imago, 1994 [BCUD 94.1 :1 TVA 87462]
- PÉTRY, Claude, éd., *À travers le miroir. De Bonnard à Buren*, cat. expo. 20.10.2000 – 21.01.2001, Musée des Beaux-Arts de Rouen, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000 [BCUD 7.045 UMA 63532]
- PHAY-VAKALIS, Soko, *Le miroir dans l'art. De Manet à Richter*, Paris, L'Harmattan, 2001 [BCU 7.045 UMA 73429]
- PHAY-VAKALIS, Soko, "Les miroirs aveugles", *Art absolument*, n°15, hiver 2005-2006, p.34 - 41 [en ligne: <http://www.beyondnarcissus.org/fr/actu/ArtAbsol15-Soko.pdf>]
- RIEDMATTEN, Henri de, *Narcisse en eaux troubles. Francis Bacon, Bill Viola, Jeff Wall*, préface: Victor I. Stoichita, Rome, L'Erma di Bretschneider, 2011 [BCUD 7.044.2 UPA 75704]
- STEPHEN, Ann, *Mirror, Mirror. Then and now*, cat. expo, Brisbane, Institute of Modern Art, 2009 [en ligne: <http://sydney.edu.au/museums/images/content/exhibitions-events/mirror-mirror/mirror-mirror-catalogue.pdf>]
- THÉVOZ, Michel, *Le miroir infidèle*, Paris, Minuit, coll. Critique, 1996 [BCUR RMA 3765]

### Fenêtre – ouverture, cadre, vitre, voile (transparence, opacité)

- AUMONT, Jacques, "La dimension spatiale du dispositif", in *L'image*, Paris, Nathan, coll. fac. cinéma, 1990, p.101-121 [BCUD : UPA 70486]
- AUMONT, Jacques, "Sans limite", in "Penser, cadrer : le projet du cadre", *Champs visuels*, n°12-13, Paris, L'Harmattan, janvier 1999, p.10-16 [BCUD: B 18983/1999-2000/12-14]
- BERNASCONI, Francesca, FRANCIOLLI, Marco, IOVANE, Gionvanni, éd., *Fenêtres de la Renaissance à nos jours. Dürer, Monet, Magritte...*, Milan, Skira / Lausanne, Fondation de l'Hermitage, 2013 [BCUR RMB 9720]
- BRUNET, François, éd., *Effets de cadre. De la limite en art*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. Esthétiques hors cadre, 2003 [CEPV : R003644076]
- CHARBONNIER, Louise, *Cadre et regard. Généalogie d'un dispositif*, Paris, L'Harmattan, Collection Histoires et idées des arts, 2010 / 2008 [CEPV : R005002943]
- DAMISCH, Hubert, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, coll. Champs arts, 2012 [éd. revue]/ 1987 [BCUD 742 UPA 85424]

- DUBOIS, Philippe, " Le coup de la coupe ", in *L'acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990 / 1983, chapitre 4, p.168-202
- JUNOD, Philippe, *Transparence et opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne : pour une nouvelle lecture de Konrad Fiedler*, Nîmes, coll. Rayon art, Jacqueline Chambon, 2004 / 1976 [BCUD 7:167.3FIE UPA 13969]
- LENAIN, Thierry, STEINMETZ, Rudy, éd., *Cadre, seuil, limite. La question de la frontière dans la théorie de l'art*, Bruxelles, La lettre volée, coll. Essais, 2010 [BCUD: UPA 69605]
- MARIN, Louis, " Le cadre de la représentation et quelques unes de ses figures ", *Cahiers du musée National d'art moderne*, n°24, été 1988, p.63-81 [BCUD: B 14968/22-25/1987-88]
- MIRGUET, Jean-Paul, " La mise en cadre en photographie ", in MANSAU, Andrée, éd., *Mises en cadre dans la littérature et dans les arts*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1999
- STREIBERGER, Alexander, " Against the Frame. Réflexions sur le photo-filmique ", in LENAIN, Thierry, STEINMETZ, Rudy, éd., *Cadre, seuil, limite. La question de la frontière dans la théorie de l'art*, Bruxelles, La lettre volée, coll. Essais, 2010, p.211-225
- SZARKOWSKY, John, éd., *Mirrors and Windows. American Photography since 1960*, New York, Museum of Modern Art, 1978 [R003350615]
- *La transparence dans l'art du 20<sup>ème</sup> siècle*, cat. expo., 14.09.-26.11.1995, Le Havre, Musée des Beaux-Arts André Malraux / Paris, Adam Biro, 1995
- WOLF, Werner, BERNHART, Walter Bernhart, éd., *Framing borders in literature and other media*, Amsterdam, Rodopi, 2006 [R004425766]
- WOLF, Werner, " Mise en cadre. A Neglected Counterpart to Mise en abyme ", in ALBER, Jan, FLUDERNIK, Monika Fludernik, éd., *Postclassical Narratology. Approaches and Analyses. Theory and Interpretation of Narrative*, Columbus, Ohio State University Press, 2010, p. 58-82 [R006070984]

#### Ecran, projection

- BONNET, Eric, éd., *Esthétiques de l'écran. Lieux de l'image*, Paris, L'Harmattan, coll. Eidos, série RETINA, 2013 [BCUD 7 :167.3 UPA 95435 ; concerne la peinture en particulier]
- CAMPAN, Véronique, éd., *La projection*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Le spectaculaire, 2014 [BCUD acquisition en cours]
- FRAU-MEIGS, Divina, *Penser la société de l'écran. Dispositifs et usages*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, coll. Les fondamentaux de la Sorbonne Nouvelle, 2011 [BCUD 316.77 UPA 69527]
- LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean, *L'écran global. Du cinéma au smartphone*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 2011 / 2007 [BCUD 791.43.01:316 UPA 72789 ; voir aussi l'exposition au CCCB, Barcelone, 2009 : [http://pantallaglobal.cccb.org/home\\_en.html](http://pantallaglobal.cccb.org/home_en.html)]
- LOJKINE, Stéphane, éd., *L'écran de la représentation. Théorie littéraire. Littérature et peinture du 16<sup>e</sup> au 20<sup>e</sup> siècle*, Paris, L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2001 [BCUD 7:167.31 UMA 81651]
- POISSANT, Louise, TREMBLAY, Pierre, éd., *Prolifération des écrans / Proliferation of screens*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2008
- *Projections, les transports de l'image*, Tourcoing, Le Fresnoy, AFAA / Paris, Hazan, 1997
- RIBETTES, Jean-Michel, *Le Diaphane & l'Obscur. Une histoire de la diapositive dans l'art contemporain*, cat. expo, 26.06-08.09.2002, Paris, Maison Européenne de la Photographie / Paris Audiovisuel, 2002

#### Thème du double – la figure humaine (sélection)

- BENETRIX, Carine, *Le double et le même selon le mythe, la science et la philosophie. Perspectives sur le clonage*, thèse, Philosophie, Université Jean Moulin Lyon 3, 2003
- *Double vie double vue*, cat. expo., Paris, Fondation Cartier pour l'art Contemporain / Arles, Actes Sud, 1996
- HUBIN-GAYTE, Mylène, *Les jumeaux - Du pareil au même ?*, Paris, Gallimard, 1998
- PERROT, Jean, *Mythe et Littérature sous le signe des jumeaux*, Paris, PUF, 1976
- RANK, Otto, *Don Juan et le double*, Payot, 1973  
[[http://classiques.uqac.ca/classiques/rank\\_otto/don\\_juan/rank\\_donjuan\\_double.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/rank_otto/don_juan/rank_donjuan_double.pdf)]
- ROEGIERS, Patrick, éd., *L'ère du double*, Actes du colloque sur la gémellité à la Maison Européenne de la Photographie, Paris, Marval, coll. 16 et demi, 1998
- ROSSET, Clément, *Le réel et son double. Essai sur l'illusion*, Paris, Folios, Essais, 1993 (1976)
- SAVARY, Claude, GROS, Christophe, *Des jumeaux et des autres*, cat. expo., Genève, Georg / Musée d'Ethnographie, 1995
- ZAZZO, René, *Les Jumeaux, le couple et la personne*, Paris, Presses universitaires de France, coll. Quadrige, 2005 (1960)

## Métalepse

- GENETTE, Gérard, *Métalepse*, Paris, Seuil, 2004 [BCUD : UPA 5154]
- LIMOGES, Jean-Marc, " La métalepse au cinéma. Aux frontières de la transgression ", *Cinergie*, n°1, mars 2012 [Source au 2016 01 01 : <http://www.cinergie.it/?p=292>]
- PIER, John Pier, SCHAEFFER, Jean-Marie, éd., *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, EHESS - Ecole des hautes études en sciences sociales, 2005 [R003931406]

## LA LUMIÈRE – INSCRIPTION

**Photographie, " écriture par la lumière "** (du grec, φωτος : *photos* et γραφειν : *graphein*)

D'une manière générale, la photographie peut être définie comme un procédé physico-chimique de reproduction qui met en œuvre un dispositif optique associé à un matériau sensible dont les propriétés physiques ou chimiques sont modifiées par l'absorption de lumière. La première série lexicale cohérente, articulée autour du mot photographie, est proposée par l'astronome britannique John Herschel (1792-1871) dès 1839. Elle est construite à partir de l'association des racines grecques *phôtos* (lumière) et *graphein* (écriture). Employé en concurrence avec héliographie (du grec *helios*, soleil) ou encore l'anglais *photogenic* (dessins photogéniques de Fox Talbot), le terme photographie finira par s'imposer à partir des années 1850 pour désigner l'activité, en tant que telle, et les produits qui en résultent. L'invention de la photographie emprunte deux pistes distinctes :

- l'optique, qui permet de transformer la camera obscura (chambre obscure ou chambre noire), initialement destinée au dessin, en un dispositif de prise de vue ;
- la photochimie, qui met en œuvre un matériau sensible à la lumière.

Jean-Paul Gandolfo, " Photographie. Histoire des procédés photographiques ", *Encyclopædia Universalis*  
Source au 2015 02 18 : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/photographie-histoire-des-procedes-photographiques/>

### **La photographie, fille de l'alchimie**<sup>1</sup>

Jean Lauzon, *Horizons philosophiques*, vol. 11, n° 1, 2000, p. 25-34

On s'étonne toujours de la description, en 1761, du principe de la photographie, par Tiphaigne de La Roche, présumé alchimiste<sup>2</sup>. D'autant que la photographie n'apparaît officiellement qu'en 1839. Il vaut sans doute la peine de citer le passage, d'en examiner le vocabulaire, de le transposer. On verra peut-être poindre cette idée que la photographie a finalement dévoilé le projet alchimiste au-delà de la seule métaphore.

"Tu sais que les rayons de lumière réfléchiés des différents corps font tableau et peignent ces corps sur toutes les surfaces polies, sur la rétine de l'œil, par exemple, sur l'eau, sur les glaces. Les "esprits élémentaires" ont cherché à fixer ces images passagères ; ils ont composé une matière très subtile, très visqueuse et très prompte à se dessécher et à se durcir, au moyen de laquelle un tableau est fait en un clin d'œil. Ils enduisent de cette matière une pièce de toile et la présentent aux objets qu'ils veulent peindre. Le premier effet de la toile est celui du miroir. On y voit tous les corps voisins et éloignés dont la lumière peut apporter l'image. Mais ce qu'une glace ne saurait faire, la toile, au moyen de son enduit visqueux, retient les simulacres."<sup>3</sup>

Si l'on a déjà comparé le travail photographique au Grand Œuvre alchimique, on l'aura fait sous un ordre exclusivement rhétorique<sup>4</sup>. Nous croyons ici qu'au-delà des rapprochements imagés, des vagues similitudes techniques ou langagières, la photographie permet au Grand Œuvre alchimique de voir le jour à travers une réception axée sur ses effets. La photographie actualise le besoin de pérennité, voire d'éternité, qui semblent au cœur de la recherche alchimique. Fontaines de jouvence, photographie et alchimie partagent peut-être la même eau, celle qui s'emploie au nettoyage des saletés du temps. Mais il y a plus.

La description de l'alchimiste Tiphaigne de La Roche contient tous les éléments permettant de reconnaître l'idée de la photographie. Débroussillons quelque peu ; nous précisons par la suite.

D'abord la lumière, matière première de la photographie. Les rayons de lumière qui "peignent" : on connaît l'étymologie de "photographie", à savoir écrire ou dessiner à l'aide de la lumière. Les "esprits élémentaires" seraient, selon le vocabulaire actuel, les photons, ces particules justement élémentaires qui composent la lumière : les quanta d'énergie. La matière "visqueuse" qui permet au "tableau" de se faire, rappelle un des premiers procédés photographiques, le collodion humide (1850-51), qui consiste justement à enduire une plaque de verre d'une sorte de vernis [...] "et, juste au moment de la prise de vue, [de la placer] encore humide dans un châssis spécial"<sup>5</sup>. Le caractère humide du procédé correspond aussi à plusieurs des manipulations nécessaires à tout procédé photographique : toujours, des liquides sont requis. L'effet de "miroir" nous fait souvenir le Platon du livre X de *La République* dénonçant l'illusion mimétique<sup>6</sup>, situant en fait la description de Tiphaigne dans une histoire de la représentation. Et la rétention des "simulacres", tout en évoquant Lucrèce<sup>7</sup>, correspond à une définition pontificale de la photographie : *speculum memor*<sup>8</sup>, miroir doté de mémoire...

Ce nettoyage fait, demeurent virtuelles quelques poussières photographiques. Car la photographie n'y est pas encore formée. Il faut attendre officiellement 1839<sup>9</sup>, officieusement 1816, alors que Nicéphore Niépce obtient les premiers négatifs photographiques<sup>10</sup>. Deux années de recherche supplémentaires sont nécessaires pour que ces négatifs puissent être fixés, c'est-à-dire non altérés à un point tel que les images de 1816 disparaissaient sous l'effet de la lumière. En septembre 1818, ce problème était résolu<sup>11</sup>. Mais qui était Niépce et qu'est-ce qui a pu le conduire à la photographie? La filiation avec l'histoire de la représentation, et le besoin de pérennité qui est attaché<sup>12</sup>, voire l'idéal d'immortalité, est nette. [...]

#### Notes

1. Je voudrais ici remercier Monsieur Claude Gagnon qui a mis à ma disposition sa précieuse bibliothèque, et qui a bien voulu relire mon texte et me suggérer des précisions importantes.
2. Jean-Marc Provost, " L'alchimie pourrait vous apporter richesse et fontaine de jouvence ", *Horoscope quotidien*, Vol. 38, no 8, Saint-Léonard (Québec), août 1994, p. 15.
3. Cité par Pierre-Jean Amar, *Histoire de la photographie*, Paris, PUF, Que sais-je?, 1997, p. 3.
4. Par exemple : Florence de Meredieu, " Le grand œuvre photographique ", *L'œuvre photographique, colloque de la Sorbonne*, Paris, *Cahiers de la photographie*, n°15, 1985, p. 99-108.
5. Jean-Claude Lemagny, André Rouillé, *Histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1986, p. 270.
6. Platon, *La République*, Paris, Garnier Flammarion, 1966, p. 360.
7. " Il existe pour toutes choses ce que nous appelons leurs simulacres, sortes de membranes légères, détachées de la surface des corps et qui voltigent en tous sens dans les airs ", *De la nature (De natura rerum)*, Paris, Garnier Flammarion, 1964, p. 120.
8. Jean A. Keim, *La photographie et l'homme*, Paris, Casterman/Poche, 1971, p. 19.
9. Année où le gouvernement français rend publique et " achète " l'invention.
10. Paul Jay, Michel Frizot, *Nicéphore Niépce*, Paris, Photo Poche no 8, 1983, p. 136.
11. *Ibid.*
12. " La naissance de l'image a partie liée avec la mort. Mais si l'image archaïque jaillit des tombeaux, c'est en refus du néant et pour prolonger la vie ", Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard Folio Essais, 1992, p. 24.

Source au 20141204 : <http://www.erudit.org/revue/hphi/2000/v11/n1/802948ar.pdf>

## L'EMPREINTE – INDEX

### Faire une empreinte...

Georges Didi-Huberman et Didier Semin

L'empreinte est un geste technique. Or, la technique est une affaire de temps, de mémoire — pas seulement de « progrès », n'en déplaise aux incondtionnels des technologies « de pointe ». Le simple fait que tant d'artistes du 20<sup>e</sup> siècle aient investi un champ opératoire littéralement *préhistorique*, voilà qui donne à réfléchir sur la condition temporelle de l'art moderne. La plus grande fécondité du paradigme de l'empreinte tient peut-être à ce qu'il nous oblige de repenser les *modèles du temps* que l'histoire et la critique d'art manient avec une certitude, c'est-à-dire une naïveté, souvent confondante. Les empreintes produites par les artistes contemporains ne sont ni particulièrement « archétypales », ni particulièrement « postmodernes ». Il nous faut tenter de comprendre de quelle façon, déjouant la notion usuelle de style, déjouant les découpages chronologiques spontanés, elles fomentent un *anachronisme* fondamental qui impose de reconnaître la limite des modèles historiques généralement en usage pour parler des choses artistiques.

On commence de s'en apercevoir : le petit jeu en question — « Faire une empreinte » — défie la pensée, exige d'elle beaucoup de travail. Outre qu'il s'avère d'une complexité redoutable (cette complexité intrinsèque qui requiert de nous un regard formel et procédural), le petit jeu de l'empreinte s'avère aussi d'une *gravité* qui, symétriquement, requiert d'ouvrir la perspective et de *tendre* notre regard entre l'objet singulier et la stratification, l'épaisseur anthropologique dont il met en œuvre une sorte de mémoire déformante.

Pourquoi, finalement, parler d'anthropologie dans un tel contexte ? Parce que chaque empreinte libère une espèce paradoxale d'efficacité ou de magie – celle, notamment, d'être à la fois singulière comme emprise corporelle et universalisable comme reproduction sérielle ; celle de produire des *ressemblances* extrêmes qui ne sont pas *mimésis* mais duplication ; ou encore celle de produire ces ressemblances comme *négatives*, contre-formées, dissemblables. Or, une telle efficacité touche à quelques-uns des problèmes les plus fondamentaux de l'hominisation elle-même : le geste technique, le souci généalogique, le pouvoir qu'ont les images de nous *toucher*, l'invention d'une mémoire des formes, le jeu cruel du désir et du deuil – tout cela dans un triple *contact*, tour à tour joyeux ou douloureux, avec la matière, avec la chair, avec la disparition.

Georges Didi-Huberman et Didier Semin, *Empreinte*, Paris, Centre Pompidou, 1997, catalogue, extrait

Source au 2014 10 24 : [http://www.centrepompidou.fr/media/imgcoll/Collection/DOC/M5050/M5050\\_A/M5050\\_ARCV001\\_DP-2006044.pdf](http://www.centrepompidou.fr/media/imgcoll/Collection/DOC/M5050/M5050_A/M5050_ARCV001_DP-2006044.pdf)

### Le photogramme

Il s'agit d'une photographie réalisée sans l'aide d'un appareil de prise de vue. Un ou plusieurs objets, voire une personne, sont placés directement sur un papier ou un film recouvert d'une couche photosensible (généralement des sels d'argent noircissant sous l'effet de la lumière). Lorsque le papier est exposé brièvement à la lumière, la zone recouverte par un objet opaque reste claire, alors qu'un objet translucide laisse une trace plutôt grise et les parties recevant un maximum de rayons lumineux deviennent sombres. Après exposition, le papier est développé puis fixé.

Historiquement, les premiers photogrammes furent réalisés vers 1834 par William Henry Fox Talbot, qui les appelait dessins photogéniques. Il s'agissait de fougères, de fleurs ou de dentelle, posées à même le papier à écrire sensibilisé dans des solutions de chlorure de sodium (sel de table) puis de nitrate d'argent. Le chlorure d'argent ainsi formé noircit directement sous l'effet de la lumière (un bain de développement n'est pas nécessaire), puis l'image est fixée, malheureusement imparfaitement, dans une forte solution salée.

Le principe du photogramme a été utilisé également avec le procédé du cyanotype, aux sels de fer, dont on obtient des épreuves d'un bleu turquoise caractéristique (le cyan). Les nombreux cyanotypes de plantes de la Britannique Anna Atkins, réalisés dans les années 1840, constituent l'équivalent d'un herbier en photogrammes.

Vers 1918, l'artiste Dada allemand Christian Schad réalise des photogrammes complexes qu'il nomme schadographes. En 1922, l'Américain Man Ray, avec ses rayographes, et László Moholy-Nagy, d'origine hongroise, redécouvrent simultanément ce procédé qui devient grâce à eux très populaire dans les avant-gardes des années vingt et trente.

Référence: BALDWIN, Gordon, *Looking at Photographs. A Guide to Technical Terms*, The J. Paul Getty Museum / British Museum Press, London, 1991

## Le modèle photographique : la logique de l'index, paradigme de l'art du 20<sup>e</sup> siècle

Philippe Dubois

"Si Marcel Duchamp fait figure de rupture absolue à l'aube de ce siècle, c'est notamment par l'abandon qu'il institua très tôt de tout ce qui a trait à ce qu'il appelait "l'art rétinien" (c'est-à-dire à la représentation "classique", y compris dans ses formes "révolutionnaires", comme l'impressionnisme ou le cubisme, que Duchamp traversa rapidement pour n'y plus jamais revenir) au profit d'une conception de l'art fondée essentiellement sur la logique de l'acte, de l'expérience, du sujet, de la mise en situation, de l'implication référentielle, qui est la logique même que la photographie a fait émerger : ce que j'ai nommé, à partir de la terminologie de Ch. S. Peirce, la *logique de l'index*, et dont j'ai montré ailleurs à quel point elle fondaient ontologiquement le statut de ce nouveau mode de représentation photochimique, par rapport à la figuration classique (manuelle) encore régie par la seule *logique de l'icône*. L'art de Duchamp et la photographie ont en commun de fonctionner, dans leur principe constitutif, non pas tant comme une image mimétique, analogique, mais d'abord comme simple empreinte d'une présence, comme marque, signal, symptôme, comme trace physique d'un être-là (ou d'un avoir-été-là) : une empreinte qui ne tient pas son sens d'elle-même mais bien d'abord du rapport existentiel – et souvent opaque – qui l'unit à ce qui la provoquée. Plusieurs études importantes, notamment celles de Rosalind Krauss, sont venues ces derniers temps souligner ce rôle déterminant de l'œuvre de Duchamp quant aux liens, originels et originaux, qui s'y nouent entre la photographie et tout ce qui finira, au cours du siècle, par constituer l'art contemporain dans ses tendances les plus novatrices : *l'acte (photographique ou pictural) est devenu absolument essentiel ; l'œuvre n'en est que la trace.*

Sans doute Duchamp ne fut-il jamais photographe *sensu stricto* – il usa plutôt, à chaque fois que c'était nécessaire, des talents de son ami Man Ray, y compris pour ses "autoportraits" et autres travestissements –, mais toute son œuvre peut être considérée comme "conceptuellement photographique", c'est-à-dire travaillée par cette logique de l'index, de la trace, du signe physiquement lié à son référent avant d'être mimétique. Ainsi, parmi d'autres exemples, de tous ses travaux construits à partir de l'inscription des "ombres portées" (voir la série de ses profils découpés en silhouettes, comme autant de "rayographies", d'images-contacts, de projections directes et figées de son visage) ; ou encore de ceux impliquant le "moulage", profonds autant qu'ironiques, et qui furent si nombreux (*Objet dard, Feuille de vigne femelle, With my Tongue in my Cheek*, etc.) ; ceux obtenus par "calque" et par "report" (les *Trois stoppages étalons*, "images" d'un fil d'un mètre de long tombé d'un mètre de haut et dont la forme a été fixée, reportée et reproduite en bois, etc.) ; ceux construits aléatoirement par "dépôt" et "fixation" (les *Élevages de poussière* comme traces du temps) ; et jusqu'aux "ready-made" eux-mêmes, que l'on peut décrire comme des cas extrêmes où le produit final non seulement ne ressemble pas mais n'est même plus la trace physique d'un objet extérieur "à représenter" : il est cet objet lui-même, devenu œuvre en tant que tel, par un acte de décision artistique, par simple opération de sélection, de prélèvement au sein du continuum du réel et d'inscription dans l'univers de l'art (le ready-made comme comble de la photographie).

Sans doute le grand tableau *Tu m'* que Duchamp réalisa en 1918 est-il exemplaire de tout cela : c'est à la fois la dernière peinture à l'huile de Duchamp (son adieu à l'art rétinien) et déjà une sorte de panorama des diverses formes d'index : on y repère par exemple "l'image" de quelques ready-made connus (roue de bicyclette, tire-bouchon, porte-chapeau) obtenue indiciellement (fixation de l'ombre portée de ces objets sur la toile) ; on y repère des représentations reportées des *Trois stoppages étalons* ; une main réaliste à l'index (!) tendu pour désigner ce principe de connexion physique ; un jeu en trompe-l'œil mimant une déchirure dans le support de la toile réparée par des moyens de fortune, image parodique de la faillite des représentations illusionnistes abîmées par les cicatrices du réel, etc. Bref, l'œuvre de Duchamp, aussi complexe et multiple qu'elle soit, apparaît bien, historiquement, comme la pierre de touche des rapports entre photographie et art contemporain, comme le lieu et le moment de basculement où l'on passe de cette idée banale, et si souvent répétée, selon laquelle la photo est venue libérer la peinture de ses attaches à la représentation "iconique", à cette autre idée, plus paradoxale et nouvelle, selon laquelle l'art viendra puiser, dans les conditions épistémiques de la photographie, des possibilités singulières de renouvellement de ses processus créatifs et de ses enjeux esthétiques majeurs. "

Philippe Dubois, "La photographie et l'art contemporain", DUBOIS, Philippe, "La photographie et l'art contemporain", in LEMAGNY, Jean-Claude, ROUILLE, André, éd., *Histoire de la photographie*, Paris, Bordas / Larousse, 1998 / 1986, p.232-233

Voir aussi : LAMOUREUX, Johanne, "La critique postmoderne et le modèle photographique", *Études photographiques*, n°1, novembre 1996, p.109-115. Source au 2012 10 15 : <http://etudesphotographiques.revues.org/document103.html>

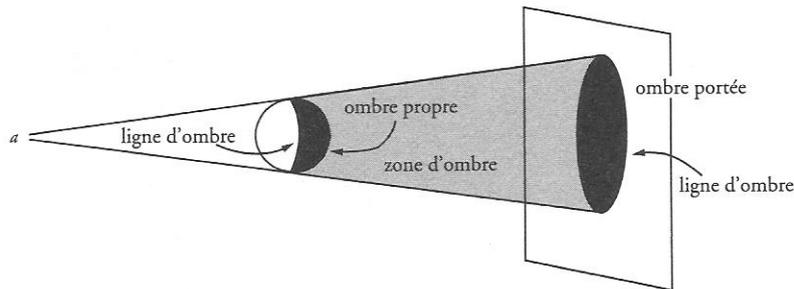
→ lecture importante : DUBOIS, Philippe, "De la vérissimilitude à l'index. Petite rétrospective historique sur la question du réalisme en photographie" et "L'acte photographique. Pragmatique de l'index et effets d'absence", in *L'acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990 / 1983, chapitres 1 et 2, p.17-108

## L'OMBRE – PROJECTION

### Définitions de l'ombre

Roberto Casati

Quand nous pensons à l'ombre, nous pensons surtout à la silhouette projetée sur une surface, à la forme sombre sous laquelle apparaît l'envers de l'objet qui fait de l'ombre. [...] L'ombre au sens strict est appelée l'ombre *portée*. La partie non éclairée de l'objet est l'ombre *propre* (l'*ombrage* des peintres [ou modelé]). Les lignes qui séparent l'ombre de la lumière sont appelées *lignes d'ombre*. La *zone d'ombre* est toute la partie de l'espace qui ne reçoit pas de lumière parce que l'objet en cache la source. Une *silhouette* est ce que l'on voit d'un corps qui s'interpose entre nous et la lumière. Ainsi dans le dessin qui suit, où une source de lumière (dans l'idée, un point lumineux situé en *a*) éclaire une sphère qui projette une ombre sur un écran :



Un observateur qui serait dans la zone d'ombre verrait la sphère comme un cercle noir : la silhouette de la sphère. (Dans une radiographie apparaît la silhouette des os et organes internes.) Ce schéma représente une source de lumière idéale, ponctuelle. La réalité est plus compliquée puisque la plupart des sources ne sont pas des points. Une source non ponctuelle, comme le soleil, la flamme d'une bougie ou le filament d'une ampoule, peut cependant être imaginée comme une somme de sources ponctuelles, chacune de celles-ci projetant une ombre légèrement décalée par rapport à l'ombre projetée par l'autre. La *pénombre* est la région dans laquelle se rejoignent les lumières de certaines sources ponctuelles, mais pas celles d'autres sources, tandis que le nom d' "ombre" désigne alors la région où n'arrive la lumière d'aucune source.

Roberto Casati, *La découverte de l'ombre, de Platon à Galilée. L'histoire d'une énigme qui a fasciné les grands esprits de l'humanité*, Paris, Albin Michel, 2002 (2000), p.255-256

### La fille du potier Butadès à Corinthe

E.H. Gombrich

Ombre : Obscurité créée par des corps opaques sur le côté opposé à la partie éclairée.

Quand on traite des ombres portées, on ne peut passer sous silence le thème autrefois en vogue de l'"invention de la peinture", qui situe l'origine de l'art du portrait dans le dessin d'une ombre. D'où la présence du tableau de David Allan. Chez l'encyclopédiste romain Pline l'Ancien, cette fable poétique prend la forme d'une histoire d'amour. La fille du potier Butadès de Sicyone était amoureuse d'un jeune homme. Celui-ci partant pour l'étranger, elle entoura d'une ligne l'ombre de son visage projetée sur le mur par la lumière d'une lanterne ; son père appliqua de l'argile sur l'esquisse, en fit un relief qu'il mit à durcir au feu. Pline rattache cette légende à l'art du modelage, et non à l'histoire de la peinture. Peut-être parce que le portrait de profil était lié dans l'Antiquité aux pièces de monnaie et aux premières effigies funéraires.

L'anecdote semble plausible, et pourtant, si on veut faire l'expérience, on s'aperçoit que ce n'est pas si commode. Notre ombre s'interpose et cache le contour que l'on voulait suivre. On a beau s'écarter autant que possible, l'ombre de la main tombe forcément sur l'endroit précis où l'on essaie de dessiner. Bien entendu, l'ingéniosité humaine est capable de surmonter la difficulté. Elle l'a fait au 18<sup>ème</sup> siècle, pendant la grande vogue des silhouettes. La technique consistait à projeter l'ombre du profil sur un papier transparent afin de décalquer le contour de l'autre côté. Comme la méthode garantissait l'exactitude du dessin, on la mit au service de la physiognomonie, qui prétendait déchiffrer le caractère d'une personne dans les traits de son visage.

E.H. Gombrich, *Ombres portées. Leur représentation dans l'art occidental*, Paris, Gallimard, coll. Art et artistes, 1996, p.9, 41-45

## Brève histoire de l'ombre

Victor I. Stoichita

Le rapport aux origines (le rapport à l'ombre) marque l'histoire de la représentation en Occident. Le présent livre se propose de poser les jalons de cette histoire. Puisqu'il s'agit de l'étude d'une entité négative, il ne faut pas trop s'étonner qu'elle n'ait pas encore été entreprise d'une façon cohérente. Notre conception de l'histoire – conception hégélienne, pour être bref – et notre conception de la représentation – conception encore patonicienne – ont favorisé l'approche, sous des angles différents, de *l'histoire de la lumière* mais ont escamoté la possibilité d'une *histoire de l'ombre*. C'est Hegel lui-même, qui, indirectement, a énoncé les données du problème [...]

Dans une perspective strictement hégélienne donc, seule l'étude du rapport entre ombre et lumière serait pleinement justifiée. En termes de représentation picturale, on pourrait dire que seule une histoire du clair-obscur aurait des chances de réussite. Étudier l'ombre seule implique, dans cette perspective, de lancer un double défi tant à la représentation collective positive de la lumière comme être absolu qu'à la dialectique du clair-obscur. L'histoire de l'ombre n'est pourtant pas l'histoire du néant. Elle est l'une des voies d'accès à l'histoire de la représentation en Occident par la porte indiquée par les mythes d'origine eux-mêmes. Conformément à son point de départ constitué de deux récits différents mais parallèles (celui de Plin sur la peinture, celui de Platon sur la connaissance), ce livre se place au point de rencontre de l'histoire de la représentation artistique et de celle de la philosophie de la représentation, d'où les questions auxquelles l'auteur a dû faire face.

Victor Ieronim Stoichita, *Brève histoire de l'ombre*, Genève, Droz, 2000 (1997), p.8-9

## Noirs et mythes

Dans la photographie comme dans la réalité, l'ombre et la lumière n'existent pas l'une sans l'autre. [...]

Et si la photographie se trouve enfin un corps, et une chair, c'est dans le noir de l'ombre qu'elle pourra la trouver. Seul ce noir possède l'intime vibration qui est le propre de toute chair, et même si cette vibration ne peut avoir lieu sans le voisinage et l'intrusion de la lumière. Lui seul détient la profondeur et la masse, même si celles-ci ne peuvent se réveiller que sous la caresse de la lumière. Le réalisme de la photographie provient en somme de ce que les rapports de priorité entre ombre et lumière y sont inversés.

Jean-Claude Lemagny, *L'ombre et le temps. Essais sur la photographie comme art*, 1992, p.260-261

## Ombres et reflets

Deux indices sont mis en évidence : les ombres et les reflets qui manifestent la perte et la persistance. Ils constituent des images décalées et obliques, qui pointent de manière dérivée sur le modèle. Les ombres et les reflets s'apparentent aux formes spectrales et aux mirages. Sans consistance, ils appartiennent à l'illusion et au fantasme. Ils dépendent directement de leur référent et ne se produisent qu'avec la présence du modèle. Aussi ces signes s'accaparent-ils des composantes du corps qu'ils représentent. Les indices, en prenant la vie de leur modèle, prennent corps et s'incarnent. Le livre raconte cette métamorphose qui fait passer de l'absence à la présence différée. Le livre fait dialoguer les images entre elles, les mettant en relation avec des œuvres du passé et avec des notions théoriques. Ce montage d'images et de textes, inspiré du cinéma et de l'informatique, retrace la temporalité des œuvres, provoquant l'apparition de formes survivantes. L'œuvre d'art, aussi contemporaine soit-elle, recèle, comme un trésor enfoui, des images anciennes, oubliées, qui peuvent resurgir. Celles-ci survivent dans des œuvres qui ne les ont pas invitées, sur lesquelles elles se sont déposées. Infiltrées secrètement dans des processus visuels, elles intensifient les images actuelles.

Véronique Mauron, *Le signe incarné. Ombres et reflets dans l'art contemporain*, Paris, Hazan, 2001, texte 4<sup>ème</sup> de couverture  
Source au 2012 10 15 : [http://books.google.ch/books/about/Le\\_Signe\\_incarn%C3%A9.html?id=nv65OgAACAAJ&redir\\_esc=y](http://books.google.ch/books/about/Le_Signe_incarn%C3%A9.html?id=nv65OgAACAAJ&redir_esc=y)

Voir aussi *Shadow Play. Shadow and Light in Contemporary Art*, Kunsthallen Brands Klaedefabrik, éd., textes : Anselm Wagner, Jorgen Dines Johansen, Robert Casati, Thorsten Sadowsky, Heidelberg, Kehrer, 2005

→ lecture indispensable : DUBOIS, Philippe, "Histoires d'ombre et mythologies aux miroirs. L'index dans l'histoire de l'art", in *L'acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990 / 1983, chapitre 3, p.117-127

## Une représentation de l'allégorie de la caverne de Platon [4<sup>ème</sup> siècle J.-C.]

Raymond-Robert Tremblay, Cégep du Vieux Montréal

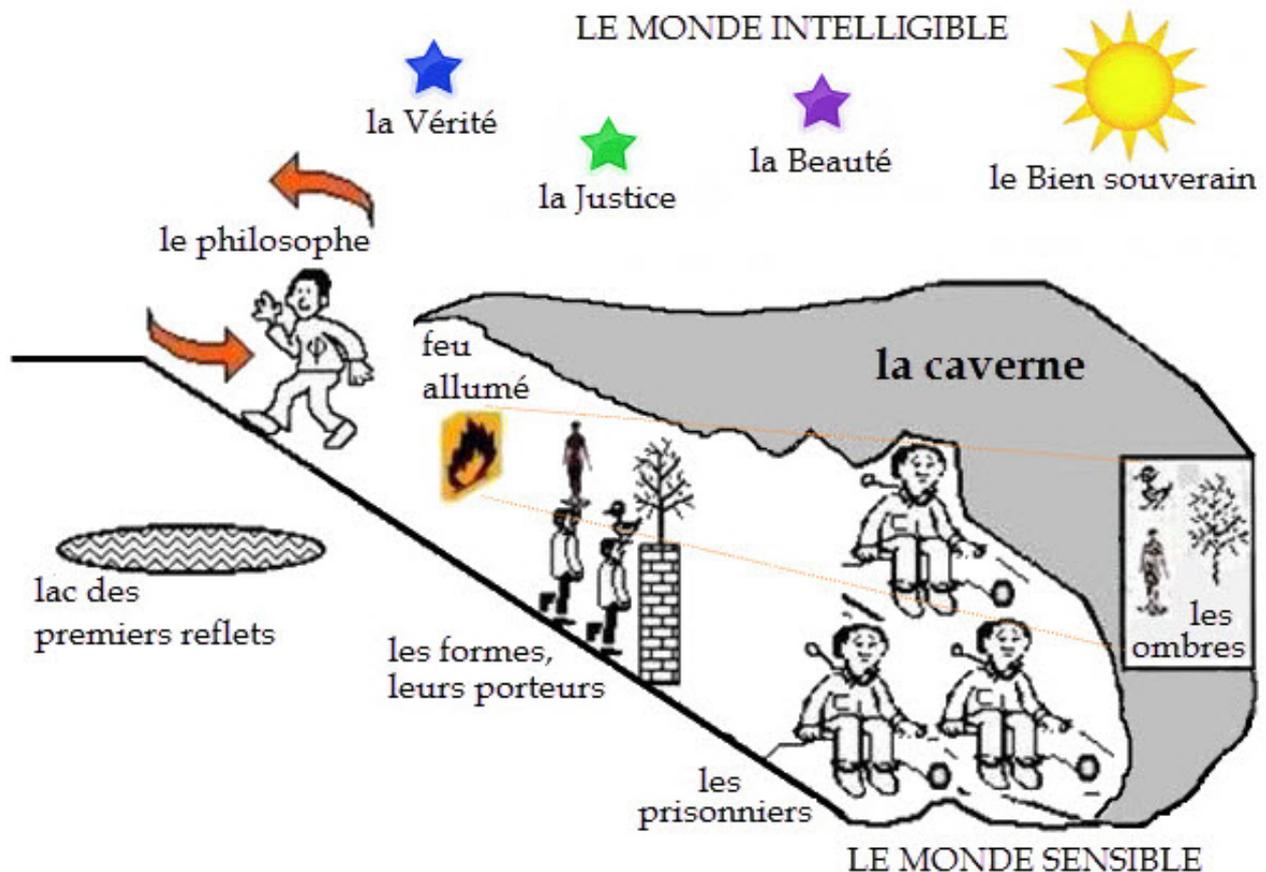


Schéma de R-R Tremblay modifié, sur : [http://www.philo5.com/Les%20philosophes%20Textes/Platon\\_LaCaverneDePlaton.htm](http://www.philo5.com/Les%20philosophes%20Textes/Platon_LaCaverneDePlaton.htm)

Voir aussi schéma page suivante ; source au 2012 10 15 : Gothika, 2008, [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/97/Allegory\\_of\\_the\\_Cave\\_blank.png](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/97/Allegory_of_the_Cave_blank.png)

Dans cette célèbre allégorie (ou comparaison systématique), Platon représente le monde matériel (ou monde sensible) comme une caverne dans laquelle les êtres humains sont enchaînés depuis leur naissance. Les prisonniers que nous sommes contemplent le théâtre des ombres où défilent les apparences des choses, telles que nous les percevons. Ces ombres sont les reflets des Formes ou Idées qui défilent derrière un mur en surplomb. Les idées forment ensemble la vraie réalité. Elles sont éclairées par un grand feu, ici représentée comme le soleil de la valeur suprême du monde des Idées: le Bien souverain. Dans ce ciel, brillent toutes les valeurs authentiques, éclairées par le soleil du Bien: la Vérité, la Justice, la Beauté, etc.

Le philosophe s'échappe de la caverne, grâce à la réflexion, et graduellement contemple le reflet des Idées dans un lac, où elles apparaissent imparfaitement, puis directement, à mesure que son regard s'habitue à la lumière vive du monde des Idées. C'est le mouvement ascendant. Mais il voit que sa mission est de montrer aux prisonniers leur erreur, eux qui discourent sans fin sur les ombres, croyant qu'elle est la seule réalité. Il revient faire leur éducation. C'est le mouvement descendant. Mais là, il est fort mal reçu par ces mi-aveugles qui ne croient pas en l'existence du monde des Idées, qui est pourtant le véritable monde, car l'être humain est une âme bien plus qu'un corps. Un être humain est une âme immortelle, appartenant au monde des Idées, qui est enchaîné dans un corps prisonnier des apparences sensibles.

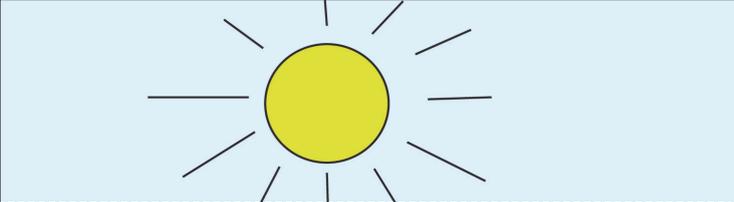
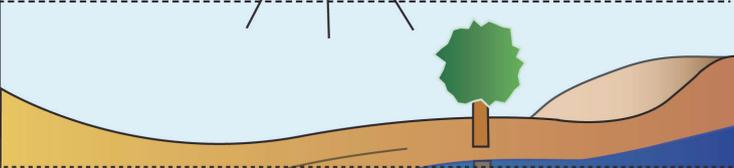
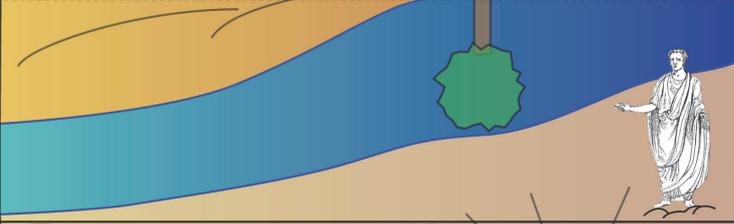
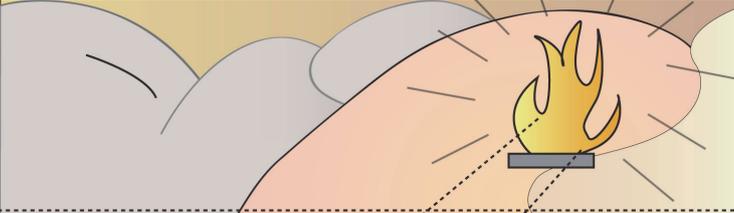
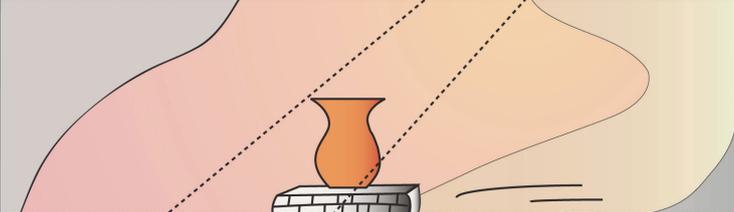
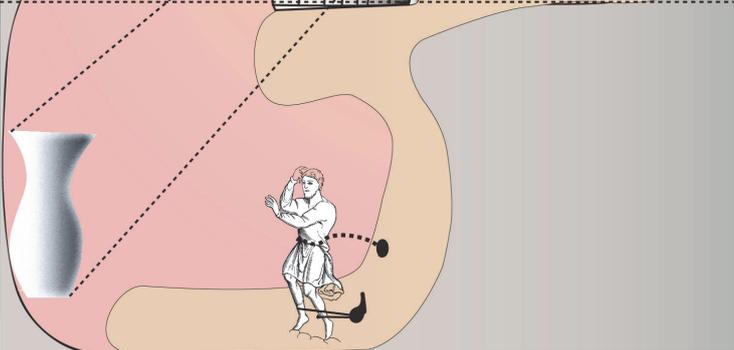
Platon utilise cette allégorie pour faire comprendre sa théorie des Idées. Dans un monde changeant où toutes les formes sont imparfaites, la régularité des choses ne peut provenir que de l'existence d'un moule commun: l'Idée. Par exemple: l'Idée du cheval, l'Idée de l'homme, l'Idée de la justice, etc. Cette théorie est dualiste, car elle sépare la réalité en deux parties bien distinctes. Elle est idéaliste, car elle fait primer le monde intelligible (le Ciel des Idées) sur le monde sensible (le monde matériel). Enfin elle est réaliste, car les Idées existent indépendamment de nous qui les concevons, formant ensemble la seule véritable réalité. Elle forme une ontologie (théorie de l'être) qui aura une influence considérable et qui sera aussi extrêmement critiquée.

Source au 2012 05 10 : <http://www.cvm.qc.ca/encephi/CONTENU/ARTICLES/graphall.htm>

Platon, " Allégorie de la caverne ", in *La République*, livre VII, vers 389-369 av. J.-C.

↓ allégorie **MONDE INTELLIGIBLE, RÉEL → CONNAISSANCE**

↓ degrés d'être et de connaissance

SOLEIL		IDÉE DU BIEN SOUVERAIN <i>Idea</i> - vérité <i>aletheia</i> - justice - beauté...	<b>CONNAISSANCE DIALECTIQUE</b> <i>gnôsis</i> anhypothétique <b>INTELLIGENCE</b> <i>nous</i> de l'idée du Bien souverain <i>agathon</i> par l'âme <i>psyché</i> SCIENCE <i>epistêmè</i>
ÊTRES VIVANTS ET CHOSES NATURELLES		IDÉES PURES <i>eidè</i> réalités intelligibles, véritables	<b>INTELLECTION</b> <i>noësis</i> pensée intuitive : vision du réel tel qu'il est en soi, obtenue en s'affranchissant des sens
REFLETS <i>eidola</i> OMBRES <i>skiasi</i> des choses naturelles → apparences <i>phainomena</i>		OBJETS MATHÉMATIQUES, NOMBRES	<b>CONNAISSANCE MATHÉMATIQUE</b> hypothétique <b>RAISON</b> <i>dianoia</i> pensée discursive : opère par définitions, axiomes, théorèmes, dont elle déduit des propositions; <i>technè</i>
FEU		LUMIÈRE	← <b>LIGNE DIVISÉE</b> sépare les objets intelligibles, connus par l'esprit, des objets perceptibles, connus par expérience empirique
CHOSSES ARTIFICIELLES objets fabriqués par l'artisan		ÊTRES VIVANTS ET CHOSES NATURELLES réalités terrestres perceptibles	<b>SENSATION, PERCEPTION</b> <i>aisthesis</i> OPINION <i>doxa</i> <b>CROYANCE</b> <i>pistis</i> "savoir" non fondé : on croit que le réel est ce qu'on perçoit, on confond le sensible avec l'être
OMBRES DES CHOSES ARTIFICIELLES → simulacres <i>phantasmata</i>		IMAGES <i>eidola</i> , <i>eikona</i> reflets et ombres ; œuvres d'art <i>eikastikè</i>	<b>ILLUSION DES SENS</b> <i>eikasia</i> imagination conjecture : on confond les images avec les choses qu'elles représentent
NIVEAU DE L'ALLÉGORIE caverne prisonniers		MÉTAPHORE DU SOLEIL ET PARADIGME DE LA LIGNE DIVISÉE	NIVEAUX DE L'ONTOLOGIE & DE L'ÉPISTÉMOLOGIE

**MONDE SENSIBLE, DE L'APPARENCE → OPINION, CROYANCE, ILLUSION**

MOTS-CLÉS

idea, ideai : idée, forme idéale, essence, concevable par la pensée (neton = monde intelligible), et dont chaque objet matériel est la reproduction imparfaite (aistheton = monde sensible)  
 eidôs, eidè : aspect extérieur, forme de l'essence telle qu'elle apparaît dans la matière sensible, visible  
 eidôlon, eidôla : image que l'on voit comme si c'était la chose elle-même, double (idein = voir)  
 eikôn, eikôna : image-copie, reproduction fidèle, qui ressemble au référent ; œuvre d'art mimétique  
 phantasma,-ta : image-illusion, trompe l'œil, simulacre, apparence d'une apparence ; image fabriquée  
 phainomenon, phainomena : pure apparence ; images naturelles : skià = ombre, reflet = eidôlon  
 mimêsis : imitation ; mimêsis eikastikè (fidèle à l'idée, eikôn) ≠ mimêsis phantastikè (fausse, phantasia)  
 poiêsis : création, fabrication, production d'une œuvre (ainsi, une chose passe du non-être à l'être)

## Allégorie de la caverne : Platon, *La République*, livre VII (extraits), vers 389-369 av. J.-C.

### 1- Description de l'allégorie

SOCRATE (S) - Maintenant, représente-toi notre nature selon qu'elle a été instruite ou ne l'a pas été, sous des traits de ce genre: imagine des hommes dans une demeure souterraine, une caverne, avec une large entrée, ouverte dans toute sa longueur à la lumière: ils sont là les jambes et le cou enchaînés depuis leur enfance, de sorte qu'ils sont immobiles et ne regardent que ce qui est devant eux, leur chaîne les empêchant de tourner la tête. La lumière leur parvient d'un feu qui, loin sur une hauteur, brûle derrière eux; et entre le feu et les prisonniers s'élève un chemin en travers duquel imagine qu'un petit mur a été dressé, semblable aux cloisons que des montreurs de marionnettes placent devant le public, au-dessus desquelles ils font voir leurs marionnettes.

GLAUCON (G) - Je vois.

S. - Imagine le long du mur des hommes qui portent toutes sortes d'objets qui dépassent le mur; des statuettes d'hommes et d'animaux, en pierre, en bois, faits de toutes sortes de matériaux; parmi ces porteurs, naturellement il y en a qui parlent et d'autres qui se taisent.

G. - Voilà un étrange tableau et d'étranges prisonniers.

S. - Ils nous ressemblent. Penses-tu que de tels hommes aient vu d'eux-mêmes et des uns et des autres autre chose que les ombres projetées par le feu sur la paroi de la caverne qui leur fait face?

G. - Comment cela se pourrait-il, en effet, s'ils sont forcés de tenir la tête immobile pendant toute leur vie?

S. - Et pour les objets qui sont portés le long du mur, est-ce qu'il n'en sera pas de même?

G. - Bien sûr.

S. - Mais, dans ces conditions, s'ils pouvaient se parler les uns aux autres, ne penses-tu pas qu'ils croiraient nommer les objets réels eux-mêmes en nommant ce qu'ils voient?

G. - Nécessairement.

S. - Et s'il y avait aussi dans la prison un écho que leur renverrait la paroi qui leur fait face? Chaque fois que l'un de ceux qui se trouvent derrière le mur parlerait, croiraient-ils entendre une autre voix, à ton avis, que celle de l'ombre qui passe devant eux?

G. - Ma foi non.

S. - Non, de tels hommes ne penseraient absolument pas que la véritable réalité puisse être autre chose que les ombres des objets fabriqués.

G. - De toute nécessité.

S. - Envisage maintenant ce qu'ils ressentiraient à être délivrés de leurs chaînes et à être guéris de leur ignorance, si cela leur arrivait, tout naturellement, comme suit: si l'un d'eux était délivré et forcé soudain de se lever, de tourner le cou, de marcher et de regarder la lumière; s'il souffrait de faire tous ces mouvements et que, tout ébloui, il fût incapable de regarder les objets dont il voyait auparavant les ombres, que penses-tu qu'il répondrait si on lui disait que jusqu'alors il n'a vu que des futilités mais que, maintenant, plus près de la réalité et tourné vers des êtres plus réels, il voit plus juste; lorsque, enfin, en lui montrant chacun des objets qui passent, on l'obligerait à force de questions à dire ce que c'est, ne penses-tu pas qu'il serait embarrassé et trouverait que ce qu'il voyait auparavant était plus véritable que ce qu'on lui montre maintenant?

G. - Beaucoup plus véritable.

S. - Si on le forçait à regarder la lumière elle-même, ne penses-tu pas qu'il aurait mal aux yeux, qu'il la fuirait pour se retourner vers les choses qu'il peut voir et les trouverait vraiment plus distinctes que celles qu'on lui montre?

G. - Si.

S. - Mais si on le traînait de force tout au long de la montée rude, escarpée, et qu'on ne le lâchât pas avant de l'avoir tiré dehors à la lumière du soleil, ne penses-tu pas qu'il souffrirait et s'indignerait d'être ainsi traîné; et que, une fois parvenu à la lumière du jour, les yeux pleins de son éclat, il ne pourrait pas discerner un seul des êtres appelés maintenant véritables?

G. - Non, du moins pas sur le champ.

S. - Il aurait, je pense, besoin de s'habituer pour être en mesure de voir le monde d'en haut. Ce qu'il regarderait le plus facilement d'abord, ce sont les ombres, puis les reflets des hommes et des autres êtres sur l'eau, et enfin les êtres eux-mêmes. Ensuite il contemplerait plus facilement pendant la nuit les objets célestes et le ciel lui-même - en levant les yeux vers la lumière des étoiles et de la lune - qu'il ne contemplerait, de jour, le soleil et la lumière du soleil.

G. - Certainement.

S. - Finalement, je pense, c'est le soleil, et non pas son image dans les eaux ou ailleurs, mais le soleil lui-même à sa vraie place, qu'il pourrait voir et contempler tel qu'il est.

G. - Nécessairement.

S. - Après cela il en arriverait à cette réflexion, au sujet du soleil, que c'est lui qui produit les saisons et les années, qu'il gouverne tout dans le monde visible, et qu'il est la cause, d'une certaine manière, de tout ce que lui-même et les autres voyaient dans la caverne.

G. - Après cela, il est évident que c'est à cette conclusion qu'il en viendrait.

S. - Mais quoi, se souvenant de son ancienne demeure, de la science qui y est en honneur, de ses compagnons de captivité, ne penses-tu pas qu'il serait heureux de son changement et qu'il plaindrait les autres?

G. - Certainement.

S. - Et les honneurs et les louanges qu'on pouvait s'y décerner mutuellement, et les récompenses qu'on accordait à qui distinguait avec le plus de précision les ombres qui se présentaient, à qui se rappelait le mieux celles qui avaient l'habitude de passer les premières, les dernières, ou ensemble, et à qui était le plus capable, à partir de ces observations, de présager ce qui devait arriver: crois-tu qu'il les envierait? Crois-tu qu'il serait jaloux de ceux qui ont acquis honneur et puissance auprès des autres, et ne préférerait-il pas de loin endurer ce que dit Homère: "être un valet de ferme au service d'un paysan pauvre", plutôt que de partager les opinions de là-bas et de vivre comme on y vivait.

G. - Oui, je pense qu'il accepterait de tout endurer plutôt que de vivre comme il vivait.

S. - Et réfléchis à ceci: si un tel homme redescend et se rassied à la même place, est-ce qu'il n'aurait pas les yeux offusqués par l'obscurité en venant brusquement du soleil?

G. - Si, tout à fait.

S. - Et s'il lui fallait à nouveau donner son jugement sur les ombres et rivaliser avec ces hommes qui ont toujours été enchaînés, au moment où sa vue est trouble avant que ses yeux soient remis - cette réaccoutumance exigeant un certain délai - ne prêterait-il pas à rire, ne dirait-on pas à son propos que pour être monté là-haut, il en est revenu les yeux gâtés et qu'il ne vaut même pas la peine d'essayer d'y monter; et celui qui s'aviserait de les délier et de les emmener là-haut, celui-là s'ils pouvaient s'en emparer et le tuer, ne le tueraient-ils pas?

G. - Certainement.

## **2) Les mouvements ascendant et descendant du philosophe**

S. - Ce tableau, il faut l'appliquer entièrement à ce qu'on a dit auparavant: en assimilant le monde visible au séjour de la prison, et la lumière du feu au rayonnement du soleil. Et si tu poses que la montée et la contemplation des réalités d'en haut représentent l'ascension de l'âme vers le monde intelligible, tu ne te tromperas pas sur ma pensée, puisque tu désires la connaître; et Dieu sais si elle est vraie. Voici comment les choses se présentent pour moi: à l'extrémité du monde intelligible, est l'idée du Bien, qui peut à peine être contemplée mais qu'on ne peut voir sans conclure qu'elle est bien la cause de tout ce qu'il y a de rectitude et de beauté dans le monde: dans le monde visible, elle engendre la lumière et sa source souveraine, et dans le monde intelligible, souveraine, elle dispense intelligence et vérité; et c'est elle qu'il faut contempler pour agir sagement dans la vie privée comme dans la vie publique.

G. - Je suis de ton avis, autant que je puis te suivre.

S. - Allez, suis-moi encore sur ce point: ne t'étonne pas si ceux qui sont arrivés jusque là ne veulent plus conduire les affaires humaines et si leurs âmes sont impatientes de rester toujours à cette hauteur. Ce qui est bien naturel si l'on se rapporte à notre allégorie de tout à l'heure.

G. - Oui, c'est naturel.

S. - Mais quoi! Penses-tu qu'il soit étonnant que passant des contemplations divines aux misérables visions humaines, on soit maladroit et paraisse tout à fait ridicule quand, la vue encore troublée, avant de s'être habitué à l'obscurité environnante, on est obligé d'entrer en dispute devant les tribunaux ou ailleurs sur les ombres de justice ou sur les images qui projettent ces ombres et de s'escrimer avec acharnement contre l'interprétation de ceux qui n'ont jamais vu la justice elle-même.

G. - Ce n'est pas du tout étonnant.

S. - Un homme sensé se rappellera qu'il y a deux sortes de troubles de la vue, dus à deux causes différentes: le passage de la lumière à l'obscurité et le passage de l'obscurité à la lumière. Songeant que ceci vaut également pour l'âme, quand on verra une âme troublée et incapable de discerner quelque chose, on se demandera si venant d'une existence plus lumineuse, elle est aveuglée faute d'habitude, ou si, passant d'une plus grande ignorance à une existence plus lumineuse, elle est éblouie par son trop vif éclat. Dans le premier cas, alors, on se réjouirait de son

état et de l'existence qu'elle mène; dans le second cas on la plaindrait, et si l'on voulait en rire, la raillerie serait moins ridicule que si elle s'adressait à l'âme qui redescend de la lumière.

G. - C'est parler avec beaucoup de justesse.

### **3) L'éducation**

S. - Il faut, si tout cela est vrai, penser alors ceci: que l'éducation n'est pas ce que certains prétendent qu'elle est. Ils disent l'introduire dans l'âme où elle n'est point, comme ils introduiraient la vue dans des yeux aveugles.

G. - Ils le disent.

S. - Or notre discussion nous fait voir que cette faculté d'apprendre et l'organe à cet usage résident dans l'âme de chacun et que, semblable à des yeux qui ne pourraient se détourner de l'obscurité vers la lumière qu'avec le corps tout entier, l'organe de l'intelligence doit se détourner du devenir avec l'âme toute entière jusqu'à ce qu'il soit capable de contempler l'être et ce qui, de l'être, est le plus lumineux: ce que nous avons appelé le Bien, n'est-ce pas?

G. - Oui.

S. - Pour cela, pour cette conversion, tout l'art consiste à faire tourner cet organe de la manière la plus aisée et la plus efficace: il ne s'agit pas de lui procurer la vue - il l'a déjà - mais comme il n'est pas correctement tourné et qu'il ne regarde pas là où il faudrait, de tout faire pour qu'il y parvienne.

G. - C'est ce qu'il semble.

S. - Ce qu'autrement on appelle vertu de l'âme risque bien de ressembler aux vertus du corps: si elles sont effectivement en nous au départ, ensuite c'est par les habitudes et les exercices qu'elles se développent. Mais la vertu de la réflexion se trouve, semble-t-il, appartenir à quelque chose de plus divin, qui ne perd jamais son pouvoir mais qui, selon son orientation devient soit utile et avantageuse, soit au contraire inutile et nuisible. N'as-tu pas encore remarqué chez ceux qu'on dit à la fois mauvais et rusés, l'acuité du regard de leur âme mesquine, la pénétration avec laquelle elle discerne les objets vers lesquels elle tourne son attention: elle n'a pas la vue faible, mais elle est poussée à la mettre au service de sa méchanceté; aussi plus a-t-elle la vue pénétrante, plus fait-elle de mal.

G. - Très juste.

S. - Et pourtant si on élaguait l'âme d'une telle nature et qu'on coupât dès l'enfance ces masses de plomb apparentées au devenir (excroissances que nourritures, plaisirs, délices, ont greffées sur elle et qui tournent la vue de l'âme vers le bas), si, débarrassée de ce poids, elle se tournait vers les véritables réalités, la même âme des mêmes hommes verrait celles-ci avec la même pénétration que les objets vers lesquels elle est à présent tournée.

G. - C'est vraisemblable.

S. - Mais quoi? N'est-il pas vraisemblable, et n'est-ce pas une conséquence nécessaire de ce que nous avons dit que ni ceux qui n'ont reçu aucune instruction et qui sont ignorants de la vérité, ni ceux non plus qu'on a laissé passer toute leur vie à s'instruire ne sont propres à gouverner une cité; les uns parce qu'ils n'ont aucun but vers lequel il leur faille tendre dans tous leurs actes privés ou publics, les autres parce qu'ils ne consentiront pas à s'en occuper, pensant être établis, de leur vivant même, dans les îles des Bienheureux.

G. - C'est vrai.

### **4) La responsabilité politique du philosophe**

S. - Notre oeuvre de fondateurs est d'obliger les meilleures natures d'aborder cette science que nous avons reconnue comme la plus haute: voir le Bien et gravir cette pente dont nous avons parlé; et lorsqu'ils l'auront gravie, et qu'ils auront contemplé le Bien assez longtemps, gardons-nous de leur permettre ce qu'on leur permet aujourd'hui.

G. - Quoi donc?

S. - D'y rester et de ne plus vouloir redescendre auprès de nos prisonniers et prendre part à leurs travaux et à leurs honneurs, qu'ils soient méprisables ou estimables.

G. - Mais est-ce que nous ne serions pas injustes à leur égard et ne leur procurerions pas une vie de moindre valeur quand il leur serait possible d'en avoir une meilleure?

S. - Tu oublies à nouveau, mon cher, que la loi ne se préoccupe pas d'assurer de manière privilégiée le bonheur d'une seule classe, mais s'emploie à le réaliser dans l'ensemble de la Cité, en unissant les citoyens par la persuasion et la contrainte, les amenant à échanger entre eux les services que chacun est en mesure de rendre à la communauté; et que si elle s'applique à former

de pareils citoyens dans la Cité, ce n'est pas pour les laisser libres de se tourner chacun vers ce qui lui plaît, mais pour les faire travailler ensemble à la cohésion de la Cité.

G. - C'est vrai, je l'avais en effet oublié.

S. - Observe donc que nous ne serons pas injustes à l'égard de ceux qui sont devenus philosophes chez nous; nous leur invoquerons de justes raisons pour les obliger de se charger de la conduite et de la garde des autres. Nous leur dirons, en effet, que ceux qui sont devenus des philosophes comme eux dans les autres cités ont raison de ne pas prendre part aux charges de la politique. Car ils se forment eux-mêmes, en dépit de leur gouvernement respectif, et il est juste que ce qui se forme soi-même et ne doit à personne le soin de son éducation, ne soit redevable à qui que ce soit du bienfait de son éducation. Mais nous, nous vous avons formés pour être pour vous-même et pour le reste de la Cité comme des reines et des gardiennes dans des essaims d'abeilles, après vous avoir donné une éducation meilleure et plus achevée que celle qu'ont reçue les autres philosophes, et après vous avoir rendus plus capables qu'eux de prendre part à l'une et l'autre occupation. Il faut donc redescendre dans la demeure de nos concitoyens et vous habituer à observer les ombres obscures; une fois que vous y serez habitués, vous verrez mille fois mieux que les autres et vous reconnaîtrez chaque image, ce qu'est et ce dont elle est le reflet, pour avoir vu les véritables réalités qui ont trait à ce qui est beau, juste, bien. Et ainsi pour nous comme pour vous la Cité deviendra une réalité et non un rêve comme le sont les autres cités où les gouvernants se battent pour des ombres et se disputent pour le pouvoir, comme s'il s'agissait d'un grand bien. Mais voici quelle est la vérité: la Cité où ceux qui doivent détenir le pouvoir sont le moins désireux du pouvoir est nécessairement celle qui est la mieux et la plus paisiblement dirigée; ce sera le contraire pour celle dont les dirigeants sont de nature contraire.

G. - C'est très vrai.

S. - Ceux que nous avons élevés à la philosophie, en nous entendant, résisteront-ils à nos raisons? Ne voudront-ils pas se partager chacun, à tour de rôle, les charges de la politique, et puis passer la plus grande partie de leur temps, ensemble, dans le pur séjour des Idées?

G. - Impossible qu'ils refusent. Car ce sont des choses justes que nous demandons à des êtres justes. Et, surtout, chacun d'eux n'ira au pouvoir que par nécessité, contrairement aux dirigeants actuels dans toutes les cités.

S. - C'est ainsi, en effet, mon cher. Si tu trouves une vie meilleure que l'exercice du pouvoir pour ceux qui doivent être au pouvoir, tu auras une cité susceptible d'être bien gouvernée. Car c'est dans cette cité seule que dirigeront ceux qui sont réellement riches, non d'or, mais de ce dont il faut être riche pour être heureux, de vie bonne et sage. Mais si des mendiants, des gens avides de biens privés viennent aux affaires publiques avec l'idée que c'est là qu'ils vont ravir du bien, il n'y a pas de cité bien gouvernée: le pouvoir est l'enjeu de rivalités et c'est une guerre fratricide et intestine qui les perd et, avec eux, le reste de la Cité.

G. - Rien de plus vrai.

S. - Connais-tu une vie qui inspire le mépris de la politique en dehors de celle de la véritable philosophie?

G. - Non, par Zeus.

S. - Mais ce n'est pas en amoureux du pouvoir qu'il faut s'en approcher; sinon la rivalité fera naître des querelles entre les prétendants.

G. - Inévitablement.

S. - Qui contraindras-tu d'aller assurer la garde de la Cité sinon ceux qui sont les plus instruits sur les moyens de gouverner pour le mieux une cité, et qui ont d'autres honneurs et une vie préférable à celle de l'homme politique?

G. - Aucun autre.

[...]

#### 4) Épilogue

S - Il serait de bon goût, mon cher Glaucon, de faire une loi: elle inviterait les futurs sommités de l'État à entrer en calcul. Ils n'y toucheraient pas seulement de façon banale, mais ils pousseraient suffisamment pour atteindre à la contemplation des nombres dans leur essence, grâce au pur exercice spirituel. L'objectif ne serait plus l'échange commercial, où négociants et brocanteurs exercent leur activité; le but serait la guerre, le but serait l'âme elle-même, pour faciliter sa conversion du devenir vers la vérité et la sphère de l'exister. (...) la discipline du calcul peut nous rendre en fonction de notre projet toute une gamme de services (...) elle est d'une grande efficacité pour guider l'âme dans son ascension, pour lui proposer les nombres en eux-mêmes avec l'obligation d'en parcourir les raisons, sans admettre que les nombres compromis par un biais

quelconque avec un objet matériel de la vue ou du toucher, puissent servir de soutien au raisonnement (...) il ne faut pas que l'unité, au lieu de l'unité, soit perçue comme une infinité de morceaux. (525 d)

G - C'est très vrai. [...]

S- La méthode dialectique est donc la seule qui, rejetant les hypothèses, s'élève jusqu'au principe même pour établir solidement ses conclusions, et qui, vraiment, tire peu à peu l'oeil de l'âme de la fange grossière où il est plongé et l'élève vers la région supérieure (...) Il suffira donc d'appeler science la première division de la connaissance, pensée discursive la seconde, foi la troisième, et imagination la quatrième; de comprendre ces deux dernières sous le nom d'opinion, et les deux premières sous celui d'intelligence, l'opinion ayant pour objet la génération, et l'intelligence l'essence; et d'ajouter que ce qu'est l'essence par rapport à la génération, l'intelligence l'est par rapport à l'opinion, la science par rapport à la foi, et la connaissance discursive par rapport à l'imagination... (534 a)

Source au 2012 05 10 : <http://www.cvm.qc.ca/encephi/CONTENU/TEXTES/REPUB7.HTM>

## **Le concept d'image dans la philosophie grecque antique**

Nassim Daghighian (inédit, 2005)

Le sujet étant très vaste, on se limitera ici essentiellement à l'héritage de la culture occidentale : l'Antiquité classique et les philosophes grecs Platon, Aristote et Plotin.

Le mot "image" ("eikôn") désigne dans l'Antiquité deux types d'images : les images "naturelles" qui font partie du monde visible de la nature ("phusis"), tels les ombres et les reflets, et les images fabriquées (poésie, peinture, mosaïque, sculpture) qui ont souvent rapport au sacré, au divin et à la mort (images cultuelles).

### **Platon**

Platon (-428 à -348), disciple de Cratyle et Socrate, traite d'images dans "Le Sophiste" et les livres VI, VII et X de "La République" (écrit entre -389 et -369). Il distingue dans le monde deux espèces, le sensible et l'intelligible. Le monde intelligible est l'univers de la pensée, des Idées ("idea"), de la connaissance et de la vérité ("aletheia"). Le monde naturel sensible (visible) comprend, d'une part les êtres vivants, les plantes et les objets fabriqués par l'homme, d'autre part les images "naturelles", ombres et reflets :

"J'appelle images d'abord les ombres, ensuite les reflets (ou les "fantômes") représentés dans les eaux et sur la surface des corps opaques, lisses et brillants, et toutes les représentations de ce genre."

Les images "naturelles" sont moins concrètes que les êtres et objets car ce sont des apparences "phainomena", non des essences. Les images fabriquées ne sont elles que simulacres "phantasma" : l'apparence d'une apparence, l'image d'une image du réel. Pour comprendre ceci, voici l'exemple des trois lits que donne Platon. Il y a trois producteurs du lit : l'esprit divin "nous" le conçoit, il est à la source de l'idée du lit, de son essence véritable (monde intelligible) ; le menuisier fabrique l'objet (monde sensible), un lit artificiel (artefact) qui imite le vrai lit conçu par l'esprit divin ; le peintre s'éloigne encore plus de la vérité du lit divin car il imite le lit du menuisier, faisant l'image d'une image, donc une pure illusion : l'artiste-imitateur est "l'auteur d'un produit éloigné de la nature de trois degrés".

"L'imitateur n'a qu'une connaissance insignifiante des choses qu'il imite." [...] "Les mêmes objets paraissent brisés ou droits, selon qu'on les regarde dans l'eau ou hors de l'eau, concaves ou convexes suivant une autre illusion visuelle produite par les couleurs, et il est évident que tout cela jette le trouble dans notre âme. C'est à cette infirmité de notre nature que la peinture ombrée, l'art du charlatan et cent autres inventions du même genre s'adressent et appliquent tous les prestiges de la magie." [...] "La peinture et en général tout art imitatif accomplit son œuvre loin de la vérité et [que] d'autre part il a commerce, liaison et amitié avec la partie de nous-même qui répugne à la sagesse et ne vise à rien de sain ni de vrai." ("La République", livre X). Platon ajoute dans "Le Sophiste" : "Fort de sa technique de peintre, [celui-ci] pourra, exhibant de loin ses dessins aux plus innocents parmi les jeunes garçons, leur donner l'illusion que, tout ce qu'il veut faire, il est parfaitement à même d'en créer la réalité vraie" (mais en vérité, le peintre ne crée que des simulacres imitant la réalité)

Les arts (peinture, poésie, tragédie...) produisent donc par **imitation ("mimesis")** de la nature. Selon Platon, l'image mimétique est mensonge, ignorance de la vérité ; de plus, elle s'adresse aux **émotions** ("pathos") et sentiments au lieu de faire appel à la raison; son pouvoir d'**illusion** comporte un grand **danger**. Il faut bannir les arts d'imitation de la Cité (lieu de vérité) car ils prétendent être à l'égal de Dieu alors qu'ils s'éloignent de la vérité par trois degrés. Seule l'image naturelle, ombre ou reflet (indices), mène à la connaissance de la vérité (**Mythe de la caverne**, in "La République", VII).

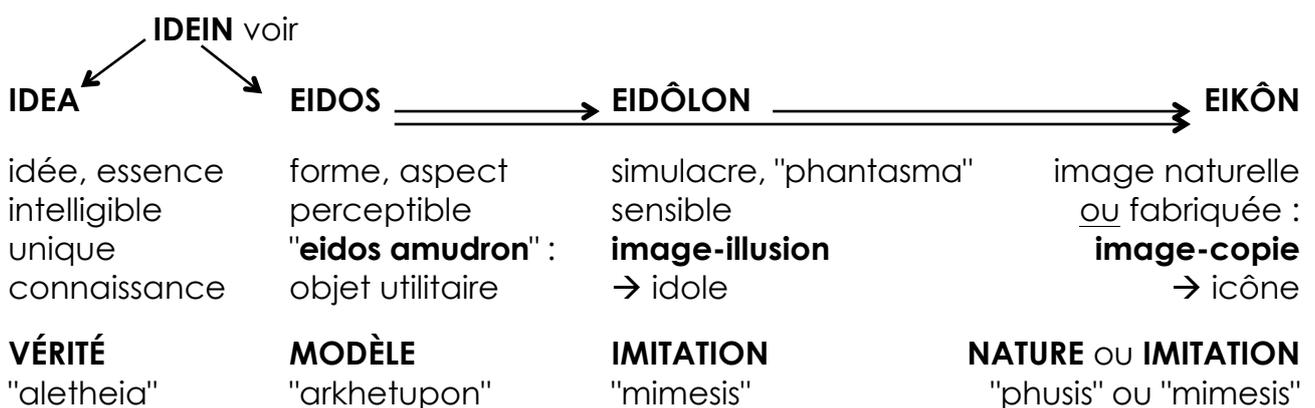
Si Platon a une telle réserve métaphysique à l'égard de toute image physique, fabriquée, c'est parce qu'il souhaite défendre la mémoire vivante portée par le dialogue, la **parole** ("logos"), donc par le corps, contre une mémoire artificielle de simulacres, comme l'**écriture** ("graphia") ou la **peinture** (en particulier la peinture d'ombres, "skiagraphia", peinture de l'illusion qui aspire à l'imitation de la vie).

L'exemple des trois lits révèle la **hiérarchie des degrés de vérité** qu'établit Platon :

- Il place le monde intelligible ("neton") au sommet : chaque Idée "**idea**" est une **essence** que la production ("poïesis") de l'esprit divin ("nous") mène à la connaissance de la vérité → l'idée "idea" est à un degré de la vérité "aletheia" ; "ontos" l'être, "ôn" l'étant, ce qui ne varie pas et est constitutif de l'être, se manifeste sous la forme visible de l'idée "idea" qui se distingue par son **unicité**.
- Puis vient le monde sensible ("aistheton"), visible : "**eidos**" est la **forme** de l'essence telle qu'elle apparaît dans la matière sensible ; l'"eidos" d'un objet est unique, toujours **identique**, et sert de **modèle** "arkhetupon" (archétype de l'objet) à l'artisan pour fabriquer l'objet utilitaire "**eidos amudron**", forme obscurcie, co-déterminée par la matière → l'objet utilitaire s'éloigne de 2 degrés de la vérité ; Platon fait la distinction entre les multiples objets utilitaires "eidos amudron", individuels et singuliers, appelés par le même nom (ton lit, son lit, tel lit...) et l'unique modèle "eidos" du lit, toujours identique (l'archétype du lit).
- Finalement, les images fabriquées par les artistes (peintres, poètes) selon le principe de l'imitation "**mimesis**". Comme l'imitation se limite à l'apparence des phénomènes sensibles "**phantasma**" (fantasme, simulacre, vision), elle est donc soumise aux variations de l'apparaître "phainesthai" selon les déterminations matérielles (point de vue, conditions lumineuses, etc. ) ; l'image fabriquée par "mimesis" est l'image d'une image, un "eidos" diminué : "**eidôlon**" ou **simulacre** → l'image fabriquée est une re-production qui s'éloigne de 3 degrés de la vérité.

À la différence de l'artisan, l'artiste peut produire tout ce qui est dans le monde, il crée le monde lui-même, sa production est universelle. Il suffit pour cela de présenter un **miroir** (image "naturelle") face à ce que l'on veut créer. Mais contrairement à la production universelle divine, l'art mimétique produit unique-ment sur le mode de l'apparaître (sensible) et non celui de l'être (intelligible).

Étymologie : en grec, "idea" (idée, essence) et "eidos" (aspect, forme) viennent du verbe "idein" voir ; "eidos" est la racine commune de "eidôlon" (image, puis idole) et "eikôn" (image, puis icône, "imago" en latin), car "eikôn" dérive de "eidôlon" ; au sens grec ancien, l'idole désigne l'objet de culte qui renvoie à la présence transcendante d'un dieu (objet abstrait : la gaine cylindrique ou tétraogonale, ou objet figuratif : la statue préhellénique) ; l'icône, image religieuse incarnant Dieu n'apparaît qu'avec la religion chrétienne et plus particulièrement byzantine.



Dans "Le Sophiste", Platon opère une distinction plus précise entre deux types de techniques de production "technê poietike" par imitation. Deux sortes d'images obtenues par imitation "mimesis" se dégagent en effet : l'**image-copie "eikôn"** (issue de la "mimêsis eikastikê", imitation fidèle à l'idée) et l'**image-illusion "phantasma"** ou "eidôlon" (issue de la "mimêsis phantastikê", fausse, "phantasia"). Le producteur d'images-illusions possède un art qui lui est propre et qui est absolument irréductible à celui du producteur d'images-copies.

Alors que le producteur-copiste fonde sa mimétique sur l'"eidos", l'en-soi de la chose (son essence) et respecte donc ses proportions intrinsèques, l'artiste-illusionniste règle son art sur l'objet tel qu'il nous apparaît : il lui faut travailler l'image selon les lois de la perspective définies par un point de vue

spécifique, le regard du spectateur. C'est en particulier le cas des producteurs-illusionnistes d'œuvres monumentales, où il faut "compenser" les effets de raccourci :

"Car s'ils reproduisaient les proportions réelles des choses belles, tu sais bien que les parties supérieures paraîtraient trop petites, et les inférieures trop grandes, puisque nous voyons les unes de loin et les autres de près." [...]

"Ces artistes ne laissent-ils pas de côté la vérité, en produisant dans les images, au détriment des proportions réelles, celles qui paraîtront être belles?", in "Le Sophiste", 235b-236d

On a ainsi d'un côté la structure **binaire** de l'image-copie "eikôn" (rapport entre la chose et son double mimétique), et de l'autre la structure **ternaire** de l'image-illusion "phantasma" (le centre structurel est le regard du spectateur qui a pour rôle de régler le rapport de l'image à la chose). La radicale dissociation de l'image-copie et de l'image-illusion ouvre la voie à une nouvelle forme d'**ontologie** (partie de la métaphysique concernant l'être en tant que tel "ontos" dans sa généralité la plus essentielle, indépendamment de toute détermination particulière).

L'image est en effet tout d'abord ce qui permet d'opérer une percée vers une ontologie du non-être : elle constitue un lieu privilégié de cet "**entrelacement de l'être et du non-être**" ("Le Sophiste", 240c). Les analyses du "Sophiste" dégagent des modes d'être de l'image qui ne correspondent ni à la plénitude de l'être, ni à l'absolu non-être (le néant). L'image-copie "eikôn" n'a de réalité que dans la mesure de sa **ressemblance "eoika"** avec l'être; l'image-illusion "eidôlon", en tant que simulacre, n'a que l'être de son **apparaître "phainesthai"**. Les deux types d'images par imitation greffent leur mode d'être sur le non-être relatif constitué par l'**altérité** (que Platon oppose au non-être absolu de la négation, du néant).

Ce n'est donc pas l'être qui, fondamentalement, distingue la copie de l'illusion, mais la fonction. L'image-copie ne remplit pleinement son rôle que dans la mesure où elle **manifeste l'écart** qui la sépare de la chose. L'image-illusion, à l'inverse, tend à **se substituer** à la chose, à se faire passer pour elle (c'est le propre du simulacre tel qu'il est défini aujourd'hui, en particulier par Baudrillard). Platon établit ensuite un parallélisme avec la distinction entre le sophiste et le philosophe. Alors que le **sophiste** vise à ce que le non-être produise le même effet que l'être dans l'âme de son auditeur (il produit une illusion), le **philosophe** utilise le non-être dans son discours comme un opérateur de distinction et d'intelligibilité de l'être (il produit une copie afin d'accéder à l'essence de l'Idée, à la connaissance de la vérité).

Platon conçoit ainsi l'image mimétique de l'artiste "eidôlon" comme un "phantasma" (apparence d'un phénomène sensible) perçu par la vue "**opsis**" (vision sensible), qui fait partie de la **perception sensible "aisthesis"** (d'où provient le mot esthétique). Les images mimétiques s'adressent non à la raison mais à la perception sensible "aisthesis", selon laquelle toute chose offre des apparences changeantes en fonction des circonstances ("phainesthai" et "phantasma"). **La beauté sensible de l'œuvre d'art n'est donc qu'une illusion charmante détournant l'âme de la vérité.**

À partir de son opposition entre monde intelligible et monde sensible, Platon distingue deux facultés opposées de l'**âme** humaine ("psukhê", psyché) :

- le bon raisonnement pratique ("**logistikon**", de "logos" parole, raison) mène l'âme à la vérité (monde intelligible) en fixant une mesure et en opposant une résistance aux passions de l'âme pour offrir à celle-ci une position ferme et constante appelée "**ethos**" (lieu stable, salubre, viable) ; cette partie de l'âme appelée **raison** ("dianoia") peut avoir connaissance philosophique de la vérité
- la dangereuse perception sensible ("**aisthesis**") apporte le trouble à l'âme en ne lui montrant que l'apparence variable de toute chose (monde sensible). C'est la partie de l'âme appelée **émotions** ("pathos") qui détourne celle-ci de la vérité.

On constate finalement que la critique platonicienne de l'art dans "La République" (ouvrage de réflexion sur la nature de la justice) aboutit à une **condamnation des arts imitatifs** (en particulier l'imitation par illusion) parce qu'ils détournent de la vérité, jettent la confusion sur sa nature véritable. Or la **justice** n'est réalisée, dans une Cité comme dans un individu, que lorsque toutes les parties de l'âme concourent à la recherche de la **vérité**, et à condition que la partie rationnelle domine et contrôle les parties inférieures de l'âme, les émotions, les passions...

Chercher la vérité, c'est donc cesser de juger les choses par rapport à ce qu'elles sont pour nous (des apparences), pour les contempler telles qu'elles sont en soi (leur essence). Telle est la raison de

l'expulsion des poètes – artistes imitateurs qui ne créent que des apparences et nous éloignent de la vérité – hors de la Cité décidée par Socrate ("La République", livre III).

Dans une opposition radicale entre art et connaissance, Platon affirme la supériorité de la **philosophie**, domaine des idées (toujours identiques à elles-mêmes) et recherche de la vérité transcendante, sur les **arts mimétiques**, domaine des illusions (apparences sans cesse changeantes), de la perception sensible et des émotions qui jettent la confusion dans l'âme et l'éloignent de la vérité et de la justice. Il se dégage de l'interprétation qui sera faite par la suite du texte de Platon une opposition entre **éthique** et **esthétique** : "ethos" est la position ferme et stable de la raison dominant les autres parties de l'âme alors que "aisthesis" séduit par la beauté sensible, déstabilise la part raisonnable de l'âme, mène à des erreurs de jugement, voire à des actes passionnels.

## Aristote

Aristote (-384 à -322), disciple de Platon, se démarque très nettement de celui-ci dans son célèbre ouvrage, la "**Poétique**" écrit vers -344. La "**poïesis**", production qui conduit le non-être à l'être dans sa présence manifeste, renvoie à l'acte créateur. Pour Platon, la "poïesis" a lieu dans la nature "phusis" comme dans l'art, alors qu'Aristote distingue la "genesis" (production de tout être ou chose dans la nature) de la "poïesis" (production d'objets utilitaires, artisanaux, par les arts communs et d'œuvres d'art par les beaux-arts). La "poïesis" selon Aristote repose sur le principe des **quatre causes** : "morphê" (forme extérieure), "hylê" (matière sensible), "telos" (fin, but, accomplissement) et "arche tes kineseos" (mouvement, dynamique insufflée par l'artiste, qui reste en retrait en faveur de l'indépendance de l'œuvre). Dès Aristote, qui ne traite que des arts poétiques (épiques, tragiques, comiques) dans son ouvrage, le mot "poétique" se rapportera uniquement à la poésie.

Comme Platon, Aristote admet que les arts sont basés sur l'**imitation**. Mais pour lui, l'imitation (la peinture en particulier) est bénéfique parce que **utile** : elle participe à l'**éducation** de l'être humain tout en lui faisant **plaisir**. Contrairement à Platon, Aristote effectue donc un rapprochement positif entre imitation, image, plaisir, connaissance et vérité (le mot nature "phusis" est souvent utilisé par Platon et Aristote pour se référer à la vérité "aletheia").

"Imiter est naturel aux hommes et se manifeste dès leur enfance (l'homme diffère des autres animaux en ce qu'il est très apte à l'imitation et c'est au moyen de celle-ci qu'il acquiert ses premières connaissances) et, en second lieu, tous les hommes prennent plaisir aux imitations. [...] On se plaît à la vue des images parce qu'on apprend en les regardant et on déduit ce que représente chaque chose, par exemple que cette figure c'est un tel. [...] imitation et image permettent donc la reconnaissance :) La reconnaissance ("anagnorisis"), comme d'ailleurs le nom l'indique [qui] est un passage de l'ignorance ("agnoias") à la connaissance ("gnosis") [...]"

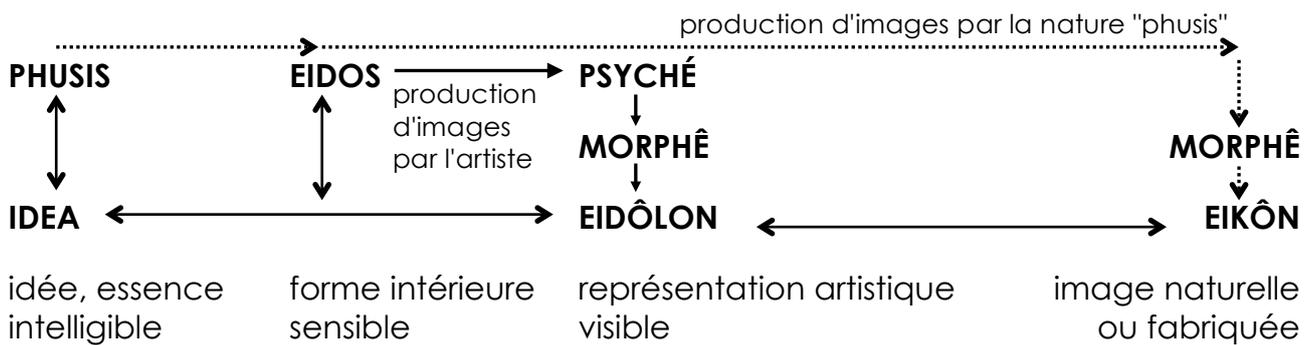
"Toute chose est le produit du support [la matière] et de la forme." [...] "Est produit de l'art tout ce dont la forme réside dans l'âme." [...] "les arts diffèrent selon ce qu'ils imitent (en mieux ou en moins bien) et comment ils imitent (en racontant ou en présentant les personnages comme "en acte", agissant)"

Aristote remplace le **dualisme d'opposition** de Platon par une **synthèse réciproque**. Platon opposait monde intelligible et monde sensible, nature et art mimétique, forme et matière. Aristote propose de concilier ces contraires en une synthèse réciproque (complémentarité de termes) : il rapproche l'universalité du concept "idea" et la singularité de la représentation individuelle "eidolon". Dans tous les cas, le produit de la nature ou de la main de l'homme ne provient pas de l'imitation d'une idée déterminée mais du fait qu'une forme déterminée "eidos" pénètre dans une matière déterminée "hylê". La seule différence qui sépare l'œuvre d'art d'un produit de la nature vient de ce que sa forme, avant de pénétrer dans la matière, réside d'abord dans l'**âme** humaine "psukhê", la psyché.

L'eidos prend donc préalablement forme dans l'âme de l'artiste et cette **vue préalable** "technê" dirige tout le mouvement de production "poïesis". La "technê", pour les philosophes grecs, ne se réduit absolument pas à la technique, au processus matériel de fabrication. La "technê" est le **savoir de la production** qui consiste à voir l'eidos du produit avant sa matérialisation. Cette vue préalable est un processus par lequel la vérité se manifeste dans l'âme. Mais la "technê" se distingue de la connaissance purement théorique de la vérité transcendante car c'est une connaissance pratique de l'eidos dans le but de sa production matérielle "poïesis". Les beaux-arts sont des "**technê poïetike**" et, selon Aristote, la sagesse de l'artiste mène à l'accomplissement suprême, originel, de la "technê".

Aristote opère ainsi l'**identification** de la représentation artistique et de l'idée (qui est la perfection absolue). Aristote a conservé l'appellation platonicienne de "eidos" pour se référer à la forme en général, et en particulier à la **forme intérieure** (représentation immanente à la conscience). Une

"eidos" est présente dans l'âme "psyché" du peintre puis transférée dans la matière grâce à son activité artistique ; cette matérialisation donne la forme extérieure "morphê".



On déduit de l'histoire antique l'idée que, dès Platon, une distinction s'opère entre :

- image **mentale** (intelligible) et image **physique** (sensible),
- image produite par la **nature** (indice) et image faite par **l'homme** (fabriquée),
- l'Idée mène à la connaissance de la **vérité** et l'art mimétique n'est qu'**illusion**.

Aristote dépasse ces oppositions et remet en valeur les images fabriquées par les arts d'imitation en les plaçant au même niveau supérieur (divin) des Idées.

### Plotin : synthèse des positions de Platon et Aristote

Plotin (vers 205-270), philosophe grec néo-platonicien du 3<sup>e</sup> siècle qui vécut en Italie dès 244, opère une synthèse des positions philosophiques d'Aristote et de Platon (avec une certaine dominante platonicienne). Plotin abolit la radicale opposition de Platon entre beauté intelligible originaire de l'Idée et beauté sensible propre au phantasma, donc à l'eidolon (apparaître mis en évidence par la mimesis).

Chez Plotin, le phantasma renvoie à l'eidos, car en lui resplendit déjà la beauté de l'Idée ; **la beauté sensible emporte l'âme vers la beauté originelle de l'Un suprême**, le phantasma (l'image mimétique de l'artiste) peut donc mener à la vérité divine.

Sans utiliser le mot "symbole" (pourtant présent chez Platon), Plotin découvre la **fonction symbolique de l'art** : la beauté sensible de l'œuvre d'art est le symbole de l'Un suprême, la manifestation de la beauté intelligible originelle. Ce Beau est même un principe **ontologique** :

"Même le plus chimérique des êtres doit être rapporté à un semblant de beauté, non tant pour paraître beau, que tout simplement pour **être**. Et il n'est, d'ailleurs, que pour autant qu'il participe du Beau idéal : mieux il le capte, plus il est parfait, car la beauté lui est d'autant plus intime" in "Ennéades, V, 8, 9

Étymologie : le "symbolon" vient du verbe "symballein", **réunir** ("sym" ensemble ; "ballein" jeter) ; ainsi le "symbolon", à l'origine, ce sont les deux morceaux d'un même objet qui, une fois réunis, reforment l'unité originelle (c'est un objet de reconnaissance pour deux amis qui se sont longtemps perdu de vue) ; le symbole, en philosophie, est un phénomène qui renvoie à un autre ; en art, le symbole est le phantasma (l'eidolon de l'artiste) qui renvoie à l'eidos (à l'Idée divine, à la vérité transcendante).

### Sources et références bibliographiques

- ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Le livre de poche, coll. Classique, 1990
- "Art et connaissance", cours de philosophie, Mme I. Schüssler, Faculté des Lettres, Université de Lausanne, années académiques 1992-1993 et 1993-1994
- HAAR, Michel, *L'œuvre d'art. Essai sur l'ontologie des œuvres*, Paris, Hatier, 1994 [analyse succincte des conceptions de l'art de Platon, Aristote, Kant, Schelling, Schopenhauer, Hegel, Nietzsche, Heidegger, Merleau-Ponty]
- JOLY, Martine, *L'image et les signes. Approche sémiologique de l'image fixe*, Paris, Nathan, coll. fac. Image, 1994 [chapitre 2 "L'image suspectée", p.39-79]
- LAVAUD, Laurent, éd., *L'image. Textes choisis et présentés par Laurent Lavaud*, Paris, Flammarion, coll. Corpus, 1999 [ontologie, phénoménologie, théologie, psychologie et politique de l'image ; imagination et imaginaire ; une excellente introduction à une histoire du concept d'image de Platon à Baudrillard ; certains passages de mon résumé sont des citations des excellents commentaires critiques de Lavaud]
- LENOIR, Béatrice, éd., *L'œuvre d'art. Textes choisis et présentés par Béatrice Lenoir*, Paris, Flammarion, coll. Corpus, 1999 [cette anthologie fournit de bons outils de réflexion en 4 parties : l'art est-il imitation ou création ? ; qu'est-ce qu'une œuvre ? ; le jugement esthétique ; l'action de l'art]
- PANOFSKY, Erwin, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art* [1924], Paris, Gallimard, coll. Tel, 1989 / 1983
- PLATON, *La République*, Paris, GF Flammarion, 1966
- PLOTIN, *Ennéades*, Paris, Les Belles Lettres, 1991, partie V

## LE REFLET – EAU, MIROIR : NARCISSE

### Le mythe de Narcisse

Dans la mythologie grecque, Narcisse est le fils du dieu fleuve Céphise et d'une nymphe (ou d'Endymion et de Séléné selon les auteurs). Son histoire est rapportée notamment dans les *Métamorphoses* d'Ovide : à sa naissance, le devin Tirésias, à qui l'on demandait si l'enfant vivrait longtemps, répondit : " S'il ne se connaît jamais lui-même ". Il se révéla être, en grandissant, d'une beauté exceptionnelle, mais d'un caractère très fier : il repoussa la nymphe Écho ainsi que de nombreuses autres prétendantes qui furent amoureuses de lui. Un jour qu'il s'abreuvait à une source, il vit son reflet dans l'eau, et en tomba amoureux. Il resta alors de longs jours près de la source à se lamenter et à désespérer de jamais pouvoir rattraper sa propre image. Il finit par dépérir puis par mourir, et fut pleuré par ses sœurs les naïades. À l'endroit où l'on retira son corps, on découvrit des fleurs blanches, que l'on baptisa de son nom.

Référence littéraire : OVIDE, *Les métamorphoses*, long poème écrit en latin vers l'an 1

Source au 2008 02 14 : <http://narcisse-mythologie.fr.exsugo.org/>

Dossier pédagogique sur le mythe de Narcisse :

[http://www.presence-litterature.cndp.fr/ovide/activites/pro\\_pedago/narcisse.php](http://www.presence-litterature.cndp.fr/ovide/activites/pro_pedago/narcisse.php)

### L'œil du Caravage

Franck Delorieux

Narcisse sous le pinceau du Caravage est un jeune homme richement vêtu, évidemment sensuel, à genoux, prenant appui sur ses mains pour s'admirer à la fontaine. Une ogive est dessinée par la courbe que forment les bras, les épaules, la tête inclinée qui ne fait pas saillie, et leur reflet. En son centre, le genou droit, dénudé, ressort rond, éclatant d'une masse sombre. La structure du Narcisse du Caravage est un œil. L'œil est ce qui pousse le Caravage à peindre. Il affichait ouvertement son mépris pour les oeuvres du passé. Tournant le dos aux antiques, il désigna la foule par une fenêtre en un geste silencieux, pour signifier que là se trouvaient ses modèles. Cette anecdote est significative de la révolution caravagesque : le dessin alors défini comme *cosa mentale* (chose mentale) dans une perspective idéaliste était ainsi rejeté. Le Caravage se targuait de ne peindre que d'après nature. Le réalisme commençait.

Roberto Longhi fut le premier, au début du XX<sup>e</sup> siècle, à attribuer ce Narcisse au Caravage. Il n'argumenta pas, se contentant de le décrire et de l'analyser comme tel, d'autorité. Roberto Longhi n'était pas homme à se justifier. Après avoir précisé que la toile constituait une " exception mythologique " dans l'œuvre, l'historien de l'art précise que cet adolescent est " un vagabond mythologique (une fois de plus issu du modèle pris du David et Goliath de Madrid) " qui " n'a plus désormais qu'à se refléter dans l'eau trouble au ton de giroflée (ultime réminiscence de Salvado) ; toutefois, la lumière invisible, qui tombe du haut, marque encore vigoureusement le damas à motif de fleurs du corselet et, sur la manche, prolifèrent en boutons de nacre des touches annonçant Rembrandt, tandis que le sentiment introverti fait déjà allusion au joueur perplexe de la Vocation de saint Matthieu ". Cette citation montre bien, outre la qualité du style de Longhi, que plus que tout autre il comprit l'importance capitale du Caravage dans l'histoire de l'art. D'autre part, elle insiste sur l'une des caractéristiques majeures du Caravage : le traitement de la lumière, contrastes violents, clairs-obscurs omniprésents, atmosphères sombres. Ces ambiances nocturnes sont renforcées par les cadrages très serrés - les mains du Narcisse sortent de la toile.

Roberto Longhi, volontiers provocateur, qui tenait en haine toute forme de critique idéaliste, ne pouvait que s'intéresser au Caravage, ce peintre à la vie plus qu'aventureuse, fréquentant les grands tout autant que les bouges, les prostitués et les bandits qui lui servaient de modèles, ce peintre surtout dont l'œuvre ruisselle de sensualité, de désir, de plaisir, cette oeuvre qui exalte les sens. Le Caravage de Roberto Longhi était depuis longtemps introuvable. Cette nouvelle édition et traduction, augmentée de textes inédits en français, est donc un événement. Tout amateur du Caravage doit se précipiter pour le lire.

Franck Delorieux, note de lecture sur *Le Caravage*, de Roberto Longhi, Paris, éd. du Regard, 2004

Source au 2008 02 14 : <http://www.humanite.presse.fr/journal/2004-12-28/2004-12-28-453716>

→ lecture indispensable : DUBOIS, Philippe, " Histoires d'ombre et mythologies aux miroirs. L'index dans l'histoire de l'art ", in *L'acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990 / 1983, chapitre 3, p.134-141

Voir aussi CAMPEAU, Sylvain, "Interview de Philippe Dubois ", *ETC*, n°10, 1989, p. 26-29

Source au 2012 10 15 : <http://www.erudit.org/culture/etc1073425/etc1085030/36301ac.pdf>

## LE REFLET : L'AUTO PORTRAIT

### L'autoportrait

Pascal Bonafoux

Leon Battista Alberti est, vous le savez, le premier auteur du premier traité de peinture de l'histoire de la peinture occidentale. Son autoportrait est une médaille. Il s'y représente de profil. Évidente allusion aux médailles de l'Antiquité, signe de gloire. Se représenter, c'est, nul doute à avoir, prétendre à la gloire, à la mémoire de la Postérité, cette contre-façon de l'immortalité. Or, dans le *De Pittura* qui parut en latin en 1435 et deux ans plus tard en italien, Leon Battista Alberti affirme que Narcisse fut l'"inventeur de la peinture". Pour une première raison théorique fondamentale : c'est que le miroir est, doit être, le critère de toute ressemblance, de toute imitation. Inutile de préciser que cette imitation-là est alors une exigence aristotélienne. Si donc Narcisse est l'inventeur de la peinture, comment ne pas imaginer que, siècle après siècle, quiconque est dans une même situation, face à son reflet, ne doive nécessairement être à son tour un inventeur de la peinture ? Que Narcisse découvre des traits d'un visage dont il ne sait rien – Ovide, qui rap porte sa métamorphose, l'affirme sans laisser place au moindre doute –, que Narcisse découvre un inconnu n'est pas une différence décisive. Qui peut prétendre exactement se connaître ? Il va sans dire que ce Narcisse – ce Narcisse adolescent peint par Caravage – n'a rien à voir avec le narcissisme tel qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle a pu le concevoir Sigmund Freud... Le narcissisme de Freud mêle complaisance et frustration ; celui d'Ovide a affaire à la métamorphose. Devenir une oeuvre... autre métamorphose. Mais, miroir oblige, les choses sont plus complexes. Une gravure de Bonaventure Genelli représente ce que fut, selon la théologie gnostique, le péché originel. L'homme face à un miroir découvre sa propre beauté et oublie qu'il était tel par la volonté de Dieu, qu'il était à l'image de Dieu. Hors de question de rendre compte ici de ce qu'implique cette hérésie aux yeux de l'Église catholique, apostolique et romaine. Reste que d'emblée l'ambiguïté du miroir est désignée : il sauve Narcisse ; il perd l'homme...

Source au 2008 02 14 : Pascal Bonafoux, Académie des beaux-arts de France, 12.2.2003, <http://www.academie-des-beaux-arts.fr/actualites/travaux/Bonafoux.pdf>

### Origines et contemporanéité du désir d'image en peinture

Jean-François Desserre

La courte allusion au mythe de Narcisse dans le *De Pictura* de Alberti a placé les enjeux symboliques de l'image peinte loin de ceux qu'énoncent l'invention légendaire de la peinture rapportée par Pline l'ancien. Pour Alberti la science de la peinture est placée sous le sceau du désir d'imitation auquel s'associe la quête de gloire, de beauté et d'érotisme ("La peinture est-elle autre chose que l'art d'embrasser ainsi la surface d'une fontaine?"<sup>1</sup>), alors que les acteurs de la fable de Pline font d'entrée de jeu le deuil de l'image : la fille du potier Butadès entoure d'une ligne l'ombre du visage de son amant "partant pour l'étranger"<sup>2</sup>. Le mythe de Narcisse convient parfaitement comme origine mythique d'un art dont Alberti remodèle la téléologie : désormais la peinture est désir de beauté et d'imitation au service d'un morceau d'histoire mis en scène dans la fenêtre que découpe l'espace du tableau. Narcisse est ainsi le pendant symptomatique de l'Italie de la Renaissance, qui affirme par le miroir de l'art la puissance de son expansion économique et de son renouveau intellectuel et esthétique sur le reste de l'Europe. Si donc Alberti se débarrasse comme d'une anecdote sans importance des précurseurs de l'antiquité qui traçaient des ombres au soleil ou à la lumière d'une lanterne, c'est parce que la peinture (re)naît avec "son" époque et que les périodes antérieures ne peuvent rivaliser avec elle. Le mythe de Narcisse illustre à merveille le concept des "beaux-arts" : la peinture doit "satisfaire" l'œil jusqu'au trouble, l'image apparaissant alors comme une sublimation du désir sexuel dirigé vers la forme du corps dans son ensemble<sup>3</sup>. L'image d'Alberti se modèle avec la lumière, celle de Pline avec l'ombre. Ce sont deux conceptions bien distinctes de la représentation, l'une étant tournée vers le simulacre, l'autre vers l'empreinte du réel. Mais au delà de cette différence d'approche, ce n'est pas tant le récit de Pline qu'Alberti "recouvre" de sa propre définition ; ce qu'il occulte, c'est le fait que dès leur invention, dessin et peinture font le deuil de l'image. Or c'est précisément sur ce point de l'absence d'une image que s'articule encore aujourd'hui – au-delà des anciens clivages entre abstraction et figuration, et par delà les remises en cause des différentes avant-gardes qui jalonnent l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle – le désir d'image dans la peinture actuelle.

1 Leon Battista Alberti, *De la peinture* (1435), trad. par J. L. Schefer, Macula, 1993, p. 135.

2 Pline l'ancien, *Histoire Naturelle XXV*, Les belles lettres, p. 101 (XLIII, 151).

3 Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905), Gallimard/Folio, pp. 66-67.

Source au 2008 02 14 : Jean-François Desserre, colloque "L'image", 15.2.2008, [www.asphix.info/colloque/desserre.pdf](http://www.asphix.info/colloque/desserre.pdf) Menu racine : <http://www.asphix.info/colloque.html>

## LE REFLET : LE MIROIR

On connaît la fortune du miroir dans la littérature occidentale : des contes traditionnels (Blanche-Neige) aux contes modernes (Lewis Carroll, *De l'autre côté du miroir et ce qu'Alice y trouva*, 1896), du romantisme fantastique (E.T.A. Hoffmann, *L'histoire du reflet perdu*, 1815, Guy de Maupassant, *Le Horla*, 1887) au surréalisme (Jacques Rigaut, *Lord Patchogue*, 1924, Jean Cocteau, *Le Sang d'un Poète*, 1930). Si le miroir excite autant les imaginations, c'est qu'il est un objet étrange. Cette étrangeté provient du double paradoxe de la perception spéculaire : d'une part, le reflet de soi dans le miroir dédouble le sujet ; d'autre part, l'espace du reflet est perçu comme le prolongement de l'espace réel au-delà du miroir. Le double spéculaire ouvre sur des vertiges identitaires, l'espace spéculaire sur des vertiges ontologiques. D'un côté, c'est Lord Patchogue qui se cherche et se perd dans une série de reflets. De l'autre, c'est Alice qui découvre un monde fantastique en passant à travers le miroir. L'imaginaire littéraire du miroir s'appuie ainsi sur l'étrangeté bien réelle d'une expérience perceptive qui donne à voir un double de soi et du monde au statut problématique. Cet étonnement face au miroir se retrouve jusque dans l'étymologie du terme qui vient du latin *mirari*, " admirer " mais aussi " regarder avec étonnement ", " être surpris "1. Si J. Goody a souligné l'ambivalence cognitive généralement suscitée par les images, l'image spéculaire recèle une ambivalence encore plus saillante 2.

L'expérience des vertiges du miroir n'est toutefois pas un apanage occidental. D'une part, les miroirs sont présents depuis fort longtemps dans bien des parties du monde, en Chine ou au Japon comme en Égypte ancienne 3. D'autre part, la surface réfléchissante de l'eau (ou d'un minéral cristallin) a tout de même permis aux peuples sans miroir de ne pas rester des peuples sans reflet, avant que le commerce ne diffuse universellement les petits miroirs à main. [...]

1 Ainsi, *mirabilia*, " merveille " ou *miratio*, " étonnement ".

2 Jack Goody, *Representations and contradictions: ambivalence towards images, theatre, fiction, relics, and sexuality*, Oxford, Blackwell Publishers, 1997.

3 Geneviève Sennequier (éd.), *Miroirs. Jeux et reflets depuis l'Antiquité*, Paris, Somogy-Éditions d'art, 2000.

Source au 2012 10 15 : Julien Bonhomme, " Réflexions multiples. Le miroir et ses usages rituels en Afrique centrale ", *Images Re-vues*, n°4, 2007, <http://imagesrevues.revues.org/147>

Voir aussi : PAL, Gyöngyi, "Le conte et la photographie dans les œuvres de Michel Tournier", revue *palimpszeszt*, [http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/24\\_szam/17.html](http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/24_szam/17.html) [intéressant article sur l'œuvre de Tournier, qui aborde les mythes de Narcisse et de Méduse, le thème du double, en rapport avec la photographie]

## Au-delà de Narcisse

Inventé plus de vingt siècles avant J.-C., le miroir fut jadis rare et précieux<sup>1</sup>. Devenu à présent un objet banal, il envahit le quotidien sans qu'on y prête attention ; son omniprésence fait écho à la saturation d'images et rend difficile la perception du monde visible. Espace de séduction et d'apparence, le miroir est objet de spéculation et d'appropriation de l'espace. Toutefois son essor a jalonné le parcours de la civilisation humaine, car la découverte de soi est un sujet universel. Le miroir joue un rôle essentiel pour l'homme, qui n'a cessé de vouloir y distinguer ses propres traits, comme en témoigne le mythe tragique de Narcisse<sup>2</sup>. Hier comme aujourd'hui, le miroir continue à fasciner les artistes qui l'utilisent et le questionnent intensément. Les nouvelles utilisations du miroir, par les jeux de multiplication, de fragmentation ou de simulacre sont symptomatiques des problématiques contemporaines : de quelles manières le miroir participe-t-il aux transformations de l'art contemporain ? Quelles sont les fonctions du miroir dans notre civilisation dominée par l'image ? Étant le symbole de l'image, le miroir cristallise les enjeux et les batailles des visibilités contemporaines. Le parti pris de l'exposition *Beyond Narcissus* n'est pas ici de montrer un panorama exhaustif ou historique des œuvres sur la thématique du miroir de ces vingt dernières années : l'angle choisi est inédit et traite des miroirs " non narcissiques " qui rompent avec l'illusion mimétique et expérimentent de nouveaux reflets. [...] L'ambition de l'exposition est de révéler les différentes utilisations du miroir dans les espaces privés et publics, d'explorer les nouveaux reflets (peinture argentée, tôle de voiture) et de reconsidérer la question de l'identité dans les nouvelles approches du monde et de la mémoire. *Beyond Narcissus* plonge au cœur de cette problématique à travers différentes thématiques du miroir : miroir et vanités contemporaines, miroir et déplacements, miroirs vides et abyssaux.

On a toujours attribué une nature merveilleuse au miroir : les mythes et les histoires font du miroir et de ses reflets des puissances de vérité ou des puissances d'erreur. Cette fascination vient de sa qualité " d'intermédiaire ". Car le miroir est le lieu de passage entre le monde sensible et le monde immatériel. Le miroir suscite l'engouement, en particulier chez les artistes qui n'ont cessé de le représenter depuis l'Antiquité à travers le thème de la femme au miroir. Signe de coquetterie, il est souvent associé à la beauté et au symbole de la vanité<sup>3</sup> [...]

Le miroir vide est un motif récurrent dans l'art du 20<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>, notamment à travers la thématique de la femme au miroir de Picasso à Lichstenstein. Symptôme des limites de la fonction du tableau perçu comme peinture réfléchissante, le miroir vide apparaît le plus souvent dans un espace abstrait [...] Valérie Belin explore, dans toute la dimension phénoménologique, le vide qui possède également plusieurs présences et significations. La multiplication et la mise en abîme des reflets confèrent une autonomie aux miroirs. Ils s'affranchissent de notre présence. En témoignent ses photographies en noir et blanc de la série *Venise* où, par le jeu de cadrage, des miroirs et des objets de verres ne peuvent saisir ni les reflets des spectateurs ni même celui de l'artiste. Les objets sont convoqués dans leur banalité et figés dans la préciosité des scintillements et transparences. Ces miroirs ne renvoient qu'à eux-mêmes, réfléchissant le vide et l'absence à l'infini, tel un cimetière des vanités contemporaines. Toutefois le miroir est un "vide" que nous ne cessons pas de remplir et fait donc appel à la présence humaine. Les vides ici ont paradoxalement beaucoup de présence, entre disparition et apparition.

Objet-fétiche de notre société occidentale, le miroir est ainsi déformé, transformé par les artistes d'aujourd'hui afin de mieux souligner les limites du narcissisme et, par là même, ouvrir sur d'autres perspectives, d'autres interrogations, notamment la place accordée à l'autre.

1 S. Roche, G. Courage, Devinoy P., *Miroirs*, Office du livre S. A., Fribourg, 1986.

2 Voir la version du mythe de Narcisse dans *Les Métamorphoses* d'Ovide.

3 Voir Sabine Melchior-Bonnet, *Histoire du miroir*, Imago, Paris, 1994.

4 Je renvoie à mes analyses du miroir vide dans *Le miroir dans l'art, de Manet à Richter*, L'Harmattan, Paris, 2001

## LE REFLET : A TRAVERS LE MIROIR

### Lewis Carroll et Alice de l'autre côté du miroir

De l'autre côté du miroir, de son titre original *Through the Looking-Glass*, est un roman écrit par Lewis Carroll en 1871, qui fait suite à *Alice au pays des merveilles*. Alice, qui s'ennuie, s'endort dans un fauteuil et rêve qu'elle passe de l'autre côté du miroir du salon. Le monde du miroir est à la fois la campagne anglaise, un échiquier, et le monde à l'envers, où il faut courir très vite pour rester sur place. Alice y croise des pièces d'échecs (reine, cavalier) et des personnages de la culture enfantine de l'époque victorienne. On retrouve dans ce roman le mélange de poésie, d'humour et de non-sens qui fait le charme de Lewis Carroll. Il vaut mieux connaître les règles de base du jeu d'échecs pour apprécier toutes les subtilités du roman.

Source au 2012 10 15 : [http://fiches.lexpress.fr/livre/de-l-autre-cote-du-miroir\\_407069](http://fiches.lexpress.fr/livre/de-l-autre-cote-du-miroir_407069)

" In another moment Alice was through the glass, and had jumped lightly down into the Looking-glass room. [...] Then she began looking about and noticed that what could be seen from the old room was quite common and uninteresting, but all the rest was as different as possible. For instance, the pictures on the wall next the fire seemed to be all alive, and the very clock on the chimney-piece (you know you can only see the back of it in the Looking-glass) had got the face of a little old man, and grinned at her. " \*

En passant à travers le miroir, Alice découvre une chambre identique à celle d'où elle venait (mais inversée en tous points). Or, elle se rend compte que cet aspect ordinaire est réservé seulement aux parties qui sont réfléchies par le miroir. Toutes les parties " invisibles " depuis l'autre côté perdent leur consistance d'objets. Alors que nous nous attendons à ce que ces parties soient comme les autres, elles viennent contredire ces attentes par leurs apparences étranges. Pour revenir au langage de Husserl, le fictum ne fonctionne plus dans ce monde qui se trouve de l'autre côté du miroir. Il paraît inquiétant que les choses de l'autre côté du miroir n'ont pas ce caractère d'objet auquel nous sommes habitués ; leur similitude avec le monde réel n'est réservée que pour la partie visible dans le miroir. Il faut envisager le miroir comme un instrument optique et pourquoi ne pas aller un pas en avant dans l'interprétation et l'assimiler à un appareil ? Pour l'appareil ce n'est que la partie visible, accessible du monde (la partie qui lui fait face) qui a une teneur ontologique. Les objets perdent leur caractère objectuel pour devenir d'un devant sans derrière. Le derrière disparaît, les objets n'ayant pas de dos aux yeux de l'appareil.

\* Lewis Carroll, *Through the Looking glass*, in *The Annotated Alice – The Definitive Edition*, London, W.W. Norton & Co, 1990

SARBUT, Bogdan Slavut, " Les limites de la perspective centrale à travers quelques œuvres photographiques ", Ecole nationale supérieure Louis Lumière, mémoire, juin 2007, p.82-83

Source au 2012 10 15 : <http://www.ens-louis-lumiere.fr/fileadmin/recherche/Sarbu-photo-2007-mem.pdf>

### Magritte : La reproduction interdite

Le tableau de René Magritte intitulé *La Reproduction interdite* (1937) représente un homme debout devant un miroir ; le spectateur voit deux fois l'homme de dos car la glace refuse d'inverser son image. Le miroir offre normalement une copie fidèle (mais inversée) du sujet. Au lieu de réfléchir le visage de celui qui s'y regarde, le miroir de Magritte passe derrière le sujet, le contourne, décale le réel. Cependant, en dessous, sur le manteau de la cheminée, est posé un livre dont le titre apparaît à l'envers dans la glace : il s'agit des *Aventures d'Arthur Gordon Pym*\*. Le caractère dérangent du tableau vient de ce que l'homme et le livre y sont traités différemment : l'impossible réflexion de l'homme apostrophe le spectateur, mais ne serait-ce pas plutôt le reflet " normal " du livre qui pose problème car il bafoue la norme annoncée par le titre du tableau ? En plaçant *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym* dans l'univers de sa toile, l'artiste reconnaît implicitement la puissance visionnaire de Poe. L'interdiction d'effigie à laquelle est condamné le personnage induit donc un refus de symétrie diégétique, contrairement à toutes les apparences.

\*Edgar Allan Poe, *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, 1838. Le choix du livre ne saurait être fortuit. L'épouse de René Magritte cite Poe parmi les auteurs favoris du peintre, et en particulier *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym*. Magritte a également peint un *Domaine d'Arnheim* et un *Démon de la perversité* librement inspirés des nouvelles de Poe.

HARDY, Mireille, " *La Reproduction interdite*. Écart entre vue et vision dans *The Narrative of Arthur Gordon Pym* ", *Sources*, n°5, automne 1998, p.129-142

Source au 2012 10 15 : [www.paradigme.com/sources/SOURCES-PDF/Pages%20de%20Sources05-2-3.pdf](http://www.paradigme.com/sources/SOURCES-PDF/Pages%20de%20Sources05-2-3.pdf)

Voir aussi: ALLMER, Patricia, " *La Reproduction Interdite: René Magritte and Forgery* ", *Papers of Surrealism*, n°5, Spring 2007

Source au 2008 03 12 : [www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal5/acrobat%20files/articles/allmerpdf.pdf](http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal5/acrobat%20files/articles/allmerpdf.pdf)

*La Reproduction Interdite*, tableau peint en 1937, est un "portrait" d'Edward James, riche collectionneur anglais d'œuvres surréalistes. Il préfigurait déjà nos mondes virtuels. En effet, le tableau représente un homme vu de dos qui se regarde dans un grand miroir posé sur une cheminée. Mais au lieu de voir refléter son image de face, il se voit de dos. Un tel paradoxe pour la pensée s'effacerait si l'on considère que la peinture de Magritte fonctionne comme une image de synthèse c'est-à-dire comme une écriture (la représentation d'une pipe n'est pas une pipe). L'analogie est d'autant plus vraisemblable que la position corporelle représentée est typique de " la perspective de la seconde personne " communément adoptée par l'opérateur pour contrôler l'image de sa personne dans un environnement virtuel. C'est une vision extérieure du personnage, qui apparaît sous forme d'un pantin que l'utilisateur télécommande dans le monde virtuel. Cette image de soi est bien plus " réaliste " qu'une reproduction des apparences extérieures de soi, car elle engage l'existence même de la personne en jeu, écrit Magritte. Dans les mondes virtuels, le renversement de mon image spéculaire me permet d'expérimenter l'espace qui me conditionne. L'espace n'y est donc plus une donnée a priori mais une expérience qui permet de définir la nature même du sujet.

Source au 08 03 12 : [http://www.captain-alban.com/dossier\\_tribune/tribune10.html](http://www.captain-alban.com/dossier_tribune/tribune10.html)

## La différence du reflet du regardant dans le miroir

Chapitre 12 : La description imagée de la pensée de la visibilité, p.189 et suivantes

### 12.3 La différence du reflet du regardant dans le miroir

La pensée de *la différence du reflet* est montrée dans un autre tableau de Magritte: «**La Reproduction Interdite**» (1939) (43). Cette image est d'abord un portrait - le personnage représenté est Edward James. Mais ce portrait est aussitôt l'occasion d'une image poétique (6.2.). Nous y voyons le personnage de dos, placé devant un manteau de cheminée surmonté d'un miroir. Dans ce miroir apparaît *la visibilité non-inversée du reflet* du personnage, que vient par ailleurs contredire la *visibilité inversée* d'autres reflets. En effet, le personnage est vu deux fois de dos, devant le miroir et dans le miroir, réplique parfaite de lui-même. Le livre déposé sur la cheminée est lui aussi visible deux fois, mais une première fois «en vrai» et une deuxième fois sous les apparences de l'inversion du reflet dans le miroir - inversion par exemple des lettres qui composent le titre de l'ouvrage: «**AVENTURES D'ARTHUR GORDON PYM (EDGAR POE)**». Outre que l'image s'obstine par deux fois à ne pas montrer le visage du personnage, elle interroge plus fondamentalement le reflet et ses lois de visibilité. La visibilité décomposée du reflet est montrée à travers l'exactitude insolite du scénario pensé.

Un miroir qui ne renvoie pas la face inversée de celui qui lui fait face rend visible un autre envers, plus spectaculaire certes, mais non plus réel, que l'inversion du reflet. Pour le jeune homme devant le miroir, s'il n'est pas aveugle et si ses yeux regardent, ce miroir sans inversion de reflet montre avec l'évidence de l'exactitude que son regard voit ce qu'il ne peut voir (son propre dos). Mais ce n'est pas tant ce regard - obstinément invisible - du personnage représenté qui est ici interrogé, mais le regard du spectateur extérieur, qui, voyant la totalité de la scène, doit en confronter et en intégrer les visibilités pensées. Ce regard voit l'exposé contrasté des deux modes de reflet: le reflet avec inversion (le livre) et le reflet sans inversion (le personnage). L'exposé précis de ce dernier aboutit à la parfaite redondance du visible (répétition du même dos) et coïncide avec ce que serait la réplique distincte mais non-différente (le sosie) du même personnage dans l'ouverture béante d'un cadre vide sans miroir. La visibilité spectaculaire de cette *identité* parfaite du reflet-sans-inversion se répercute sur l'exposé de ce qui serait *reflet-avec-inversion* - exposé redoublé, puisqu'il est visible par absence - le personnage et son image non inversée - et par présence - le livre et son image inversée. Ainsi, le face à face que permet tout miroir est une «reproduction interdite», car il est l'exact envers du reflet-sans-inversion. Au

lieu d'être répétition distincte non-différente, le miroir est reflet indistinct mais différent <sup>122</sup>. La visibilité de l'image du visage dans le miroir aurait affirmé les mêmes *différences* que celles que nous voyons s'affirmer dans l'image inversée du livre. Déjà le reflet sans inversion renvoie au jeune homme son propre envers - et au spectateur extérieur la surprise d'une réplique in-différente. A plus forte raison le reflet avec inversion renvoie-t-il au regard face au miroir une semblable inversion. Le regard rendu visible par le reflet n'est pas le regard qui voit le reflet, mais son envers. Comme pour les lettres du livre, inversion de profondeur, mais aussi inversion de latéralité, si l'on considère que la *visibilité du regard* du jeune homme trouve son critère dans le seul regard qui puisse le voir hors reflet, et qui est le regard extérieur d'un tiers. Ainsi, le regard que Narcisse voit n'est jamais que l'envers de son propre regard, qu'il ne peut voir qu'ainsi inversé. Le face à face du regard dans le miroir - ou de l'autoportrait - est désespérément pris dans les différences du reflet. Différences qui coïncident avec le regard extérieur et différent d'un tiers - tout comme la non-inversion du jeune homme coïncide avec la présence, dans la béance du cadre sans miroir, d'un sosie, distinct et non-différent. Léonard de Vinci remarque que «Le visage du miroir est celui de quelqu'un qui te regarde, dont l'oeil gauche fait face à ton oeil droit, comme font les lettres qui s'impriment et la cire prenant l'empreinte du cachet» (Traité de la Peinture, chap.VII, De la Perspective, n°183, trad. Péladan, Paris, 1919, p.86).

Si donc le miroir des «**Ménines**» rend visible le couple royal que le peintre regarde, cette visibilité, étant reflet, est différente de ce que serait la *visibilité-pour-un-regard* (quel qu'il soit) de ce même couple royal. Qu'il s'agisse du couple royal lui-même (qui se voit dans le miroir), de l'infante ou du spectateur extérieur, du peintre extérieur ou du peintre représenté, ce que montre le reflet n'est jamais ce que voit leur regard. Et si nous voyons *le regard du peintre représenté*, le miroir ne montre de ce que voit ce regard que le seul vu qui puisse en être montré, à savoir *la différence du vu reflété* - le fût-il dans l'indifférence du reflétant.

Tout au contraire, «**La Décalcomanie**» (41) réussit à montrer *l'identité du regard* - certes vu de dos - et *du vu de ce regard*, dans l'in-différence de sa transparence. Transparence qui est béance de la visibilité pleine du regardant: béance extérieure à gauche, béance intérieure à droite. La pensée de la simultanéité du plein du voyant (qui cache ce qu'il voit) et de son vide (qui laisse voir ce qu'il voit) est rendue visible, à travers l'autosuffisance métonymique du scénario imagé, dans la métaphore poétique de *l'identité*

<sup>122</sup> Indistinct au sens où un seul et même objet est concerné, dont le miroir se contente de montrer une image reflétée. Nous reviendrons sur la question du miroir et sur la question de la réplique (double distinct non-différent) (XIV)

René-Marie Jongen, in *René Magritte ou la pensée imagée de l'invisible. Réflexions et recherches*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, Lettres, 1994, extrait, p.196-197. Source au 2008 03 12 : <http://books.google.ch>  
Voir aussi chapitre 14 : "L'autonomie du fragment et la pensée du double", p.229 et suivante

" Le double dans le miroir est paniquant et jubilatoire. Je me protège de la mort de l'autre et de la mienne propre par un dédoublement, mais du double, mort faite image, je ne suis pas sûr de pouvoir me détacher. Ce qui sert à lever l'angoisse devient angoissant. "

Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, Paris, NRF, Gallimard, 1992, p.36

## LE REFLET : LE REGARD

### Le regard en photographie

Comme l'ont bien vu certains critiques, la photographie est avant tout un regard paradoxal<sup>1</sup>. Paradoxal d'abord car elle se donne pour un regard humain (ou trace d'un regard humain) alors qu'elle est regard de machine. Paradoxal ensuite car son regard appartient en grande partie au monde [Dubois, Philippe, *L'Acte photographique*, 1990, p. 169]. Paradoxal enfin car elle n'est pas résultat d'un faire (le regard du peintre ne s'appréhende qu'au travers d'une œuvre entièrement composée), mais trace d'une réaction d'un coup à l'information lumineuse qui vient frapper l'émulsion [Dubois 158]. Il convient donc de parler de regard photographique et de garder en mémoire qu'en dépit de la référentialité, toujours présente<sup>2</sup>, la photographie est distance, rupture, comme le pressentait déjà Walter Benjamin dans sa définition de l'aura<sup>3</sup>.

Le regard photographique — différent en cela d'autres formes de regard médiats — est un arrachement et, comme le regard humain, une mise en contiguïté, une opération relationnelle (voir, c'est choisir et relier), mais stabilisée, ossifiée, alors que le dispositif œil/cerveau recompose en permanence la perception<sup>4</sup>. D'où l'inquiétante étrangeté qui se dégage des images de photographes acceptant pleinement cette logique, au risque de se perdre dans cette subversion esthétique. Car l'enjeu n'est plus un art dont la fonction serait de faire advenir par la présentation un être dans sa plénitude. Dans les travaux les plus radicaux, la question de la vérité ne se pose plus. Le critère serait plutôt l'efficacité à ne pas être là où on l'attend, ou ce que, à défaut de mieux, j'appellerais, à dé-plaire : à défaire l'équilibre, à violenter le spectateur, à le provoquer en permanence, en lui refusant tout plaisir. Point d'émotion esthétique donc (le beau, le sublime, l'harmonie, tous ces mots sont bannis), point de jouissance physique, mais plutôt une frustration permanente, une épaisseur qui est refus, déni d'interprétation, bien loin du mystère romantique. Car, aux antipodes d'un Weston ou d'un Cartier-Bresson, les images de ces photographes ne cachent rien, découragent la lecture (symbolique ou autre). Peut-être confirment-elles la conclusion que tire Jean-Marie Shaeffer de son analyse de la photo-graphie : " La photographie. . . dans ses meilleurs moments, ouvre l'horizon d'un réel enfin " profane ", qui se contente d'être ce pour quoi il se donne, sans promesse d'un ailleurs qui serait plus fondamental. . . . Une image où il y a à voir, mais rien — ou si peu — à dire. "[Shaeffer, Jean-Marie. *L'Image précaire*, 1987, p. 212.]

1. On citera Dubois [158, 169]. La photographie par ailleurs se prête à la déclinaison métaphorique du regard (la psychanalyse peut, avec elle, s'en donner à cœur joie).

2. Une image photographique est un champ quasi perceptif c'est-à-dire restituant plus ou moins complètement les conditions de la vision humaine [Shaeffer].

3. Dans " L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique ". Voir aussi Dubois [264].

4. Voir l'excellente mise au point sur le fonctionnement des groupes neuronaux dans Olivier Sacks, " Neurology and the Soul ", *The New York Review of Books* (22 novembre 1990), p.44-50.

Jean Kempf, " Qu'est-ce qu'un regard photographique ? Garry Winogrand au fil du rasoir", *Cercles*, n°2, 1992, p.169-177

Source au 2012 10 15 : [http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/38/22/58/PDF/Winogrand\\_Cercles\\_2.pdf](http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/38/22/58/PDF/Winogrand_Cercles_2.pdf)

### La Méduse, mythe et réalité

Le mythe : Méduse et ses deux sœurs, les Gorgones, sont des divinités marines. Filles du monstre marin Cétos, elles sont les petites filles de Gaia (la Terre) et de Pontos (l'élément marin). Méduse est belle et fière de sa magnifique chevelure. Pour la châtier de sa vanité et de s'être unie à Poséidon, le dieu de la mer, dans un temple d'Athéna, la fille de Zeus l'a transformée en monstre effrayant avec crocs de sanglier, chevelure hérissée de serpents, cou écailleux et mains de bronze. Elle pétrifie de ses yeux quiconque la regarde. Méduse fut vaincue par Persée qui, équipé des sandales ailées d'Hermès, du casque qui rend invisible d'Hadès et du bouclier d'Athéna, lui trancha la tête d'un coup de serpe. Du sang tombant de la blessure jaillit le cheval ailé Pégase. Persée offrit la tête de Méduse à Athéna qui la porte depuis sur sa tunique ou sur son bouclier. Cette légende, rapportée par Ovide dans les *Métamorphoses*, a inspiré de nombreuses œuvres en dessin et peinture (Titien, Gustave Moreau, Le Caravage, Pierre Brebiette ...), sculpture (Pierre Puget, Antonio Canova, Rondanini ...), musique (Lully), et aussi au cinéma.

La réalité : Le visage du monstre marin de la mythologie grecque avait inspiré Linné qui baptisa l'animal "medusa". Près de 1000 espèces de méduses ont été répertoriées à ce jour dans le monde. Géantes ou microscopiques, fixées ou nageuses, aplaties ou en cloche, depuis la surface jusque dans les plus grands fonds, les méduses présentent une fabuleuse diversité.

Source au 2012 10 16 : [http://envlitt.ifremer.fr/infos/actualite/2002/la\\_meduse\\_mythe\\_et\\_realite](http://envlitt.ifremer.fr/infos/actualite/2002/la_meduse_mythe_et_realite)

## " Miroir, mon beau miroir... "

Bruno Trentini, *Mucri* Musée Critique de la Sorbonne, Arts plastiques et sciences de l'art, Université Paris 1

Méduse et l'artiste ont en commun le pouvoir de figer les personnes, de les immobiliser dans la roche ou sur la toile en une image intemporelle : le portraitiste méduse son modèle pour l'éternité. *Tête de Méduse* du Caravage met en avant cette analogie, qui se représente en effet sous les traits de la Gorgone et, qui, réciproquement, prête à la Gorgone son visage. Le Caravage se fige sur la toile telle Méduse se médusant elle-même.

Méduse meurt ici deux fois : une fois d'être figée par le peintre, une seconde de sa mort mythologique. Le Caravage, en effet, capte l'instant où Persée décapite la Gorgone, car le héros a pu échapper au terrible regard de Méduse en ne regardant que le reflet de celle-ci sur son bouclier (l'" envisager " directement eût été fatal). Le tableau fait donc corps avec ce bouclier – l'artiste utilisa d'ailleurs comme support un véritable bouclier de bois. Dans cette mise en scène, il nous reste à savoir qui tient le rôle de Persée. Persée qui voit ce que montre la toile ne peut être que le regardeur. Or, ce regardeur est précisément le premier regardeur : l'artiste. Par où il apparaît que l'acte de peindre coïncide ici avec le meurtre.

L'artiste s'apprête à peindre Méduse ; en regardant la surface de son tableau, il est dans la position de Persée qui regarde la surface de son bouclier. La surface de toile, valant un miroir, ne peut que renvoyer à qui se trouve face à elle : Le Caravage est aussi Méduse. Cette toile mythologique est nécessairement un autoportrait de l'artiste se décapitant lui-même. *Tête de Méduse* n'est pas la seule œuvre où Le Caravage se met à mort. *David tenant la tête de Goliath* fonctionne de la même manière. De fait, cette toile est aussi un autoportrait, mais double cette fois. David a les traits du Caravage jeune, Goliath ceux du Caravage plus âgé. Bien que ces deux toiles mettent en scène une mort de soi par soi, elles diffèrent, cependant, d'un suicide. *L'Héautontimorouménos*<sup>1</sup> de Baudelaire est leur modèle qui tente de concilier l'inconciliable.

Au vers de Baudelaire

*Je suis la plaie et le couteau !  
Je suis le soufflet et la joue !  
Je suis les membres et la roue,  
Et la victime et le bourreau !*<sup>2</sup>

Le Caravage ajoute :

*Je suis Goliath et David  
Je suis Méduse et Persée*

Ce que nous pouvons interpréter :

*Je suis // Caravaggio et Michelangelo Merisi*

Ces deux individus ne font qu'un, mais l'Italie d'alors cherchait à les distinguer : d'un côté l'artiste, de l'autre l'homme. La vie de ce dernier mit de nombreuses fois en péril celle de l'artiste. Ce dernier, dans ses œuvres, revendiquait l'identité entre lui et lui-même, identité qui lui était refusée à travers le rejet de nombreuses toiles jugées vulgaires, autrement dit, trop proches de l'homme qu'il était. Mais empruntons encore à la Fable : à l'instar de Narcisse, c'est l'identité entre lui et lui-même ainsi que leur impossible union qui tua Le Caravage. Le visage de Méduse étant le reflet du visage du Caravage, nous sommes exactement dans le même cas de figure que Narcisse ; à ceci près que, dans *Tête de Méduse*, c'est le reflet qui meurt. Dans cette nouvelle version du mythe, Narcisse ne meurt plus, seul le reflet succombe. Le mythe de Narcisse " réfléchissant " l'acte de peindre, il s'ensuit que Le Caravage modifie la peinture. Le reflet -l'image- ne peut venir à mourir que s'il était préalablement vivant d'une vie indépendante de son modèle. En associant ainsi *Tête de Méduse* à l'histoire de Narcisse<sup>3</sup>. Le Caravage fait-il de cette œuvre un méta-tableau ? L'autonomie de l'art commence sa carrière.

### Notes

<sup>1</sup> terme signifiant "l'homme bourreau de lui-même".

<sup>2</sup> Extrait de "L'Héautontimorouménos", *Les Fleurs du mal*, Baudelaire.

<sup>3</sup> Ce rapprochement étant d'autant plus légitime que Le Caravage a traité le mythe de Narcisse en fondant sa composition précisément sur le reflet de celui-ci dans l'eau du lac.

Source 2012 10 16 : [http://mucri.univ-paris1.fr/7mucri/caravage\\_meduse.htm](http://mucri.univ-paris1.fr/7mucri/caravage_meduse.htm)

→ lecture indispensable : DUBOIS, Philippe, "Histoires d'ombre et mythologies aux miroirs. L'index dans l'histoire de l'art", in *L'acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990 / 1983, chapitre 3, p.141-148

## LA FENÊTRE : OUVERTURE, CADRE, VITRE, TOILE

### Surface de représentation : le tableau comme fenêtre ouverte

Le tableau se définit comme un espace plan sur lequel le peintre sait, par divers moyens, donner l'illusion de la profondeur (donc celle d'un espace tridimensionnel). Les artistes ont constamment cherché des procédés pour créer cet effet. Les peintres de la Renaissance, par exemple, ont mis au point la perspective conique [ou perspective scientifique, géométrique, linéaire] qui, admise à l'unanimité en Occident, n'a commencé à être remise en cause qu'à la fin du 19<sup>e</sup> siècle. De nos jours, le grand public considère encore ce système de représentation comme la méthode la plus "évidente" pour suggérer l'éloignement ou le volume...

Par conséquent, cette activité mimétique - dont la caractéristique est de reproduire le réel, interroge la relation de l'image (*eidôlon* [εἰδῶλον]) à son modèle. L'origine picturale du concept de *mimêsis*, tel qu'il a été élaboré par Platon, pose la question des ressemblances et des écarts avec un référent. La définition du tableau comme "fenêtre ouverte", qu'on trouve au Livre I du *Della Pittura* d'Alberti, est, à cet égard, exemplaire, notamment en raison des contresens qu'elle n'a cessé de susciter. Chez Alberti, cette fenêtre encadre une représentation narrative, elle n'ouvre pas sur la nature mais sur l'histoire : " Je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, et qui est pour moi une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire (*historia*) " \* ; dans la version italienne de son traité, Alberti emploie le mot *storia* qui, comme *historia*, correspond au *muthos* d'Aristote. Mais cette définition s'accorde mal avec celle que l'on rencontre à d'autres endroits du texte où la représentation picturale est caractérisée par sa fonction monstrative, c'est-à-dire sa fonction d'image : " En effet, puisque la peinture s'efforce de représenter les choses visibles, notons de quelle façon les choses se présentent à la vue " \*\*

Ces idées de "fenêtre", de représentation des "choses" et de perspective trouvent un écho retentissant dans la pratique photographique. Il n'est, à ce titre, pas anodin que Jean-Marc Bustamante intitule "tableaux" certains de ses tirages.

\* Alberti, *Della Pittura*, Livre I, trad. française : J.-L. Scheffer, Macula, 1992, p. 115 \*\* Ibid., II, p. 145

Evelyne Goupy, dossier pédagogique, série A la croisée des chemins, Les Abattoirs, Service Educatif, 2012  
Source au 2012 10 28: [www.lesabattoirs.org/enseignants/dossiers/2012/espacepluriel.pdf](http://www.lesabattoirs.org/enseignants/dossiers/2012/espacepluriel.pdf)

### Fenêtres sur...

" Le tableau est comme une fenêtre, mais la fenêtre en cause n'est pas la fenêtre d'architecture. " \*  
L'analyse de Daniel Arasse (*On n'y voit rien*, Ed. Denoël, 2001), a aussi démontré combien les bords du tableau participent à désigner la limite de la représentation, limite entre l'intérieur et l'extérieur. La peinture qui se conçoit dans les limites de l'atelier utilise les procédés novateurs de la Renaissance pour produire un espace autant illusionniste que symbolique et dans les scènes d'intérieur, la fenêtre (voire la porte) servira à assurer pour longtemps le lien avec l'extérieur.

La photographie a commencé à regarder le monde au travers d'une fenêtre puisque c'est le point de vue choisi pour la toute première réalisée par Nicéphore Niépce (1765-1833) dans sa maison du Gras à Saint-Loup-de-Varenne en 1826-1827. Le dispositif obéit d'abord à une contrainte technique puisque, comme au temps de la camera obscura, il est nécessaire d'avoir un sujet particulièrement éclairé pour que se forme l'image. Il en sera de même pour la photographie prise par Louis Daguerre (1787-1851) représentant pour la première fois un humain depuis une fenêtre en hauteur donnant sur le Boulevard du Temple à Paris en 1838. Cette initiation au processus combiné de la lumière et du temps par la fenêtre se retrouve également sur un négatif de Henry Fox Talbot (1800-1877) daté de 1835.

C'est plus en référence à l'art pictural que la fenêtre trouvera ensuite sa place en particulier dans la photographie pictorialiste. On retrouvera ainsi cette mise en espace pour construire des mises en scène chez Henry Peach Robinson (1830-1901). Une certaine photographie contemporaine dite "plasticienne" va jusqu'à prendre la forme du tableau pour imposer une autre forme de réalité parfaitement concertée d'un objet, d'une architecture ou d'un visage. En ce sens, des photographes tels que Jeff Wall, Thomas Ruff ou Andreas Gursky revendiquent certainement une autre "objectivité" que celle attribuée généralement à la photographie.

Loïc Guston

\* Gérard Wajcman, *Fenêtre*, éd. Verdier, 2004. Source au 2012 10 28 : <http://www.editions-verdier.fr/v3/oeuvre-fenetre.html>  
Source au 2012 10 28 : <http://www.l-guston.com/fr/texte-11234-fenetres-sur.html>

## **Le cadre comme dispositif**

Quelques références :

- AUMONT, Jacques, *L'image*, Paris, Nathan, coll. fac. cinéma, 1990
- BERTINI, Marie-Joseph, " Où va l'image quand le cadre ne l'arrête plus ? Esthétique et clôture de la représentation", *Archée*, mars 2006 (<http://www.archee.qc.ca/ar.php?page=article&no=258>)
- MIRGUET, Jean-Paul, " La mise en cadre en photographie ", in MANSAU, Andrée, éd., *Mises en cadre dans la littérature et dans les arts*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1999
- STREIBERGER, Alexander, " Against the Frame. Réflexions sur le photo-filmique ", in LENAIN, Thierry, STEINMETZ, Rudy, éd., *Cadre, seuil, limite. La question de la frontière dans la théorie de l'art*, Bruxelles, La lettre volée, coll. Essais, 2010, p.211-225
- WOLF, Werner, " Mise en cadre. A Neglected Counterpart to Mise en abyme ", in ALBER, Jan, FLUDERNIK, Monika Fludernik, éd., *Postclassical Narratology. Approaches and Analyses. Theory and Interpretation of Narrative*, Columbus, Ohio State University Press, 2010, p. 58-82

### **CADRE-OBJET**

Concret, matériel, très visible, sorte de " parure "

- fonction économique : valorise l'œuvre
- fonction visuelle : au niveau perceptif, isole la représentation du réel

### **CADRE-LIMITE**

Abstrait : bordure, frontière, interface réel - représentation, point de contact entre deux mondes

Le cadre est paradoxal : il découpe, isole et relie, rassemble

- fonction visuelle : le cadre produit une clôture relative de la représentation
- fonction symbolique : isole la représentation, souligne qu'elle doit être vue selon des conventions
- fonction indicielle : le cadre désigne la photo comme photo, le tableau comme tel : "ceci est"
- fonction imaginaire (John Szarkowski) : transforme le réel en image

### **CADRE-FENÊTRE**

Cadre interne à la représentation, creusé en profondeur par l'échelonnement des plans successifs (cela permet l'illusion de la 3D lorsqu'on regarde une image 2D)

Lié au code culturel de la perspective (Brunelleschi ; Alberti, 1435) : analogie fenêtre – tableau →

Métaphore de la photographie comme fenêtre ouverte sur le monde.

### **CADRAGE**

Découpage d'une portion du champ visuel sous un certain angle et d'un point de vue précis.

Le cadrage est l'activité du cadre, sa mobilité potentielle ; dialectique champ – hors-champ

La photographie est une empreinte cadrée. Le surcadrage induit une réflexivité du cadre.

### **CADRE-DISCOURS**

- fonction rhétorique : le cadre agit comme un commentaire sur l'œuvre, c'est un métadiscours

Le cadre est une "convention contextualisée" qui est intentionnel, relève d'un choix. Il y a un contexte spécifique de production du sens (intentions) lors de la création de l'œuvre et lors de sa réception.

### **CADRES COGNITIFS**

Le cadre est aussi la convention culturelle dominante (codes de la représentation par ex.), qui déborde le cadre d'une œuvre donnée et lui donne une légitimation.

### **HORS-CADRE**

Le hors-cadre est entropique, provoque incertitude, ambiguïté, pluralité sémiotique, polysémie...

### **ŒUVRE OUVERTE**

Transgression du cadre, qui devient œuvre lui-même : l'image devient milieu, environnement.

Le paradigme de l'immersion remplace celui de la représentation.

# A PROPOS DES ARTISTES

## INTRODUCTION

**Andreas Feininger** (1906, Paris, FR ; 1999, New York, USA)

*The Photojournalist Dennis Stock* est une photographie d'Andreas Feininger. Né en 1906, fils du peintre Lyonel Feininger, Andreas fit des études d'ébénisterie au Bauhaus, puis d'architecture. Il se consacra rapidement à la photographie (dès le début des années trente) puis, aux Etats Unis, travailla pour Life à partir des années quarante, après avoir collaboré à la F.S.A.. Dennis Stock, lui, fut membre de Magnum et se fit connaître par ses clichés de James Dean au milieu des années cinquante. Cette photographie de commande a été réalisée pour *Life* en 1951 (comme en témoignent les archives de Time Inc./Getty Images), alors que Stock venait de remporter un concours, "The Life's Young Photographers Contest". Les historiens français l'ont souvent datée de 1955, probablement parce que cette année-là, elle fut tirée en au moins 50 exemplaires, tous datés de 1955 et signés par l'auteur, et que ces épreuves furent assez rapidement diffusées sur le marché de l'art. Cependant, il faut attribuer une médaille d'or à Ch. B. (soyons charitables) qui, dans le *Dictionnaire mondial de la Photographie* (Larousse, 1994; page 222), intitule cette photographie "Le Photojournalisme", et décrit "[...] un appareil photo et son flash [qui] masquent en partie un visage entouré d'ombre [...]" . Mais au fait, que voit-on sur cette photographie?

Sur un fond clair se détache un personnage plongé dans l'ombre, tenant fermement de ses deux mains, à la verticale, un appareil photo muni d'un viseur externe; les yeux de l'opérateur sont dissimulés par ce viseur et l'appareil lui-même. Le visage, une partie des mains, et l'appareil, seuls, sont vivement éclairés par un cercle lumineux aux bords francs. De cette image il existe (au moins) trois versions:



Seules les deux photographies au centre et à droite font partie des 1950 clichés de Feininger archivés par Getty images. Celle du centre est ainsi légendée: "1951 – Photographer Dennis Stock holding camera to his face in such a way that the lens and viewfinder appear to be his eyes". Celle de droite: "1951 – Photo contest winner Dennis Stock holding camera in front of his face". Il semble que *Réponses Photo* a utilisé celle du centre pour sa Une de couverture.

Cette photographie n'a pas eu un succès immédiat. On n'en trouve nulle trace dans *Life* en 1951, ni au cours des années qui suivent. Lorsque l'hebdomadaire annonce les résultats du concours qu'il a organisé, il choisit de montrer en Une une photographie radicalement différente de celle de Feininger. C'est donc Regina Fisher, classée 5ème et dernière de la catégorie "Picture Story" (celle où Stock est classé vainqueur), qui se retrouve en première de couverture du numéro daté du 26 novembre 1951. On aura bien sûr remarqué qu'elle aussi utilise un Leica III, mais qu'elle ne semble pas avoir laissé un grand souvenir dans l'histoire de la photographie.

En revanche, la renommée de certains de ses coreligionnaires a traversé les ans, et on peut reconnaître au jury de ce concours une certaine clairvoyance. Outre Dennis Stock (repéré par une croix), ce sont Elliott Erwitt (casqué, à gauche), Robert Frank et Louis Stettner (colonne de droite)

qui sont primés. On m'en voudrait de ne pas nommer Ruth Orkin et Esther Bubley qui, si elles ne sont pas très connues de ce côté de l'Atlantique, n'en n'ont pas moins eu une carrière remarquable aux Etats Unis.

Reste une question, plus importante à mes yeux que celle posée par *Réponses Photo*: pourquoi la photographie de Feininger est-elle devenue une icône, alors qu'elle ne fut pas retenue lors de sa réalisation?

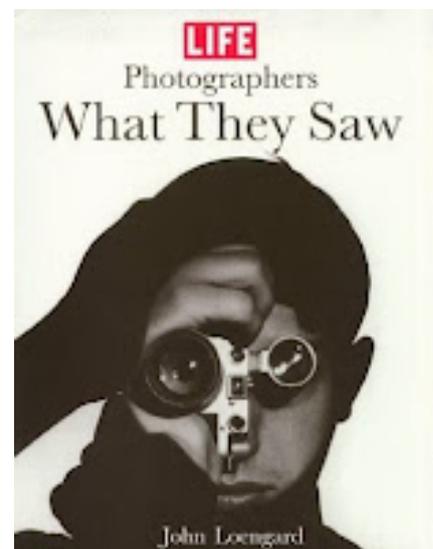
Revenons d'abord à l'auteur. Si Feininger a étudié au Bauhaus, c'est sans doute parce que son père y avait été nommé responsable d'atelier (en 1919). Cependant, c'est avec Walter Gropius que le jeune Andreas découvre l'ébénisterie, dans une école où les élèves passent par toutes les disciplines avant de se spécialiser. Puis ce sera l'architecture, d'abord à la Staatliche Bauhochschule de Weimar, puis à la Anhaltischen Bauschule de Zerbst. Quand il débute dans la photographie (il expose à la *Fifode Stuttgart* en 1929), Feininger est à la fois un intellectuel et un bricoleur de génie, pétri de l'idée du "design utile" et des concepts de la *nouvelle objectivité*. Spécialiste dans les domaines de l'industrie et de l'architecture, il *construit* sa photographie, comme sa pratique de la photographie: "Ma marotte? Ce sont les essais photographiques. Pendant mes heures de loisirs, j'aime à dessiner et à construire moi-même mes propres accessoires et les objets nécessaires à mon équipement"(1). Quand, à l'âge de 45 ans, il photographie Dennis Stock, Feininger élabore une image purement graphique qui ne représente pas Dennis Stock, mais une attitude caractéristique du photographe *en général*, à ce point stylisée qu'elle universalise la posture. En un mot, Feininger est hors sujet. Mais en établissant une relation intime entre le photographe et son appareil, si intime que le second semble greffé sur le premier, il introduit cet étrange perversité de la photographie: *l'homo photographicus* est-il machine? La photographie est-elle un art exclusivement mécanique?

Feininger livre ici une image ambiguë, où s'exprime toute sa structure intellectuelle, qui transpire un constructivisme fort mal perçu dans l'Amérique d'après-guerre.

Pour sa *Une*, *Life* avait besoin d'une photographie humaniste, représentant une génération de photographes qui feraient bientôt (trois ans plus tard) le succès de l'exposition que préparait déjà Steichen, *The Family of Man*. Feininger livra la représentation d'un robot photographiant, impitoyable et hors du monde. Cette image doit son succès, plus tardif, alors que la synthèse qu'elle opère entre un geste, une nécessité (la lumière), et l'utopique capacité qu'aurait la photographie de discerner le bien du mal (l'ombre et la lumière), aura été analysée au travers du filtre historique. La consécration sera définitive lors de la parution de *What they saw* (John Loengard, Bulfinch Press, 1998).

(1) Rapporté par Annick Lionel-Marie dans "Andreas Feininger", *Collection de photographies du M.N.A.M.-1905-1948*, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1996, page 198.

Source au 2012 09 25 : <http://www.histoiresdephotographie.fr/?p=40>



**Ilse Bing** (1899, Frankfurt, DE ; 1998, New York, USA)

Ilse Bing was born into a comfortable Jewish family in Frankfurt-am-Main, Germany, in 1899. As a child, her education was rich in music and art and her intellectual development was encouraged. In 1920 she enrolled at the University of Frankfurt for a degree in mathematics and physics, but soon changed to study History of Art. In 1924 she started a doctorate on the Neo-Classical German architect Friedrich Gilly (1772–1808). Needing to illustrate her thesis, Bing bought a Voigtlander camera in 1928 and started to teach herself photography. The following year she bought a Leica, the new and revolutionary 35mm hand-held camera that had been commercially introduced just three years earlier and enabled photographers to capture fast-moving events. In 1929, while still pursuing her studies, Bing started to gain photojournalism commissions for *Das Illustrierte Blatt*, a monthly supplement of the illustrated magazine *Frankfurter Illustrierte*. She continued to provide regular picture stories for the magazine until 1931. At this time, Bing also started collaborating with the architect Mart Stam, a prominent modernist who taught at the Bauhaus school of design from 1928-9 and was appointed chief architect to 'Das Neue Frankfurt' (a major construction project) in 1929. Stam commissioned Bing to record all of his housing projects in Frankfurt. He also introduced her to Frankfurt's avant-garde artistic circles, in particular that of artist Ella Bergman-Michel and her husband Robert, great patrons of the arts who frequently hosted artists such as El Lissitzky, Kurt Schwitters, Jean Arp and Hannah Höch at their house. With her artistic horizons expanding and finding some commercial success, Bing finally gave up her thesis in the summer of 1929 to concentrate on photography - a rather shocking decision for a woman of her background that astonished her family. The following year, greatly impressed by an exhibition of modern photography in Frankfurt, especially by the work of Paris-based Swiss photographer Florence Henri, Ilse Bing decided to move to Paris, the capital of the avant-garde and epicentre of developments in modern photography.

Ilse Bing arrived in Paris at the end of 1930 and initially found lodgings at the Hotel de Londres, rue Bonaparte, an address recommended by her friend Mart Stam. The Hungarian journalist Heinrich Guttman, who she had met through the publisher of the *Frankfurter Illustrierte*, found her work and lent her his garage to use as a darkroom in exchange for illustrations for articles Guttman wrote for mainly German newspapers. Bing also provided illustrations for a book published by Guttman in 1930 on the history of photography. For the first couple of years in Paris, Bing still published her work regularly with German newspapers, continuing her association with *Das Illustrierte Blatt*. Gradually, she also started to publish work in the leading French illustrated newspapers such as *L'Illustration*, *Le Monde Illustré* and *Regards*, and from about 1932, increasingly worked for fashion magazines *Paris Vogue*, *Adam* and *Marchal*, and from 1933-4, *American Harpers Bazaar*.

When on assignment, Bing would take extra pictures that satisfied her own artistic interests, and she built up a large body of work for exhibition. During a commission to photograph the Moulin Rouge, she made a series of photographs of dancers which were exhibited in the gallery window at the newly-established publishers La Pléiade in 1931. This was her first exhibition. Later that year, her photographs were included in the 26th Salon Internationale d'Art Photographique, organised by the Société française de photographie. They quickly caught the attention of the photographer and critic Emmanuel Sougez who praised the dynamism of the photographs and christened Bing 'the Queen of the Leica'. Sougez continued to be an important and influential supporter of her work throughout the 1930s.

In 1931 Bing moved to 146 avenue de Maine. That year she also met the New York-based Dutch American writer Hendrik Willem van Loon who became her most important patron and introduced her work to American clients. Most importantly, Van Loon showed Bing's work to the collector and gallerist Julien Lévy who included her work in the exhibition *Modern European Photography: Twenty Photographers* at his New York Gallery in 1932.

During the 1930s Bing also frequently exhibited in Parisian galleries, where her work was shown alongside that of Brassai, Henri Cartier-Bresson, Florence Henri, Man Ray and André Kertész.

In 1933 Bing moved to an apartment at 8 rue de Varenne, where she was able to use the kitchen as her darkroom. Here she met her future husband Konrad Wolff, a German pianist also living in the same block of flats whose music she would hear drifting up to her flat. The photographer Florence Henri, whose work Bing had first seen in Frankfurt, also lived at 8 rue de Varenne. However, despite clear links between her work and that of Henri and other photographers from the period, including Kertész, Bing later claimed that she had little contact with other photographers during her Paris days.

Source au 2012 09 25: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/i/ilse-bing-biography/>

'Self portrait with Leica' is a complex image in which the artist has photographed herself and her trademark Leica in one mirror, while the profile of both is reflected in another. The large button on her cuff disturbs the play between full face and profile, while the objects at the bottom of the frame lend a certain informality to an otherwise highly contrived set-up. The soft velvety curtain behind introduces a further element of rich tactility. The play between black, white and shades of grey softens and enriches the overall image.

Although Bing avoided becoming part of any specific movement of the 1920s or 1930s – for example, constructivism, the Bauhaus or surrealism, describing herself as being 'on the edge of the periphery of the Bauhaus' only – she was fully cognisant of the range of experimentation which was taking place across Europe. She forged her own path, combining an abiding belief in the importance of intuition and poetry with rigorous composition and superb technical skills.

Inspired by the work of Florence Henri, and with increasing confidence in her ability to marry naturalism with geometric formalism, Bing worked extensively as a press, fashion, portrait and documentary photographer in Paris until she was interned as an enemy alien in 1940. Late in her life Bing wrote:

'I didn't choose photography; it chose me. I didn't know it at the time. An artist doesn't think first and then do it, he [sic] is driven. Now over fifty years later, I can look back and explain it. In a way, it was the trend of the time; it was the time when you started to see differently ... And the camera, that was, in a way, the beginning of the mechanical device penetrating into the field of art.

Nancy C. Barrett, *Ise Bing: three decades of photography*, New Orleans Museum of Art, New Orleans, 1985, p. 13–14

Source au 2012 09 25: <http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/16.2005/>

### **Helmut Newton** (1920, Berlin, D ; 2004, Los Angeles, USA)

"His wife was hungry and wanted to go to lunch," explains Leon Constantiner, a New York collector who bought a print of the image in 1992. "That's why he was wearing his coat. He said, 'Just one more,' which turned into a whole roll of film. That's the beauty of photography—which one is the One from a roll?"

Source au 2012 09 25: <http://nymag.com/arts/art/auctions/27294/index1.html>

An introductory essay by Urs Stahel to *Helmut Newton: Selections from his Photographic Work* ("Participating without Consequences: Rules and Patterns of Newton's Voyeurism," pp. 19-30) discusses a number of Newton's pictures of himself at work photographing nudes. Among these is one ("Self Portrait with Wife June and Models," Paris, 1981) upon which Victor Burgin has lavished much semiotic and psychoanalytic attention. (see *In/Different Spaces*, University of California Press, 1996, cc. 2 and 3). Although Burgin begins with a textbook application of Barthesian semiotic analysis (first denotation—the non-codified description of the scene and then connotation—the cultural codes and associations of raincoats, FM spiked heels, pinup posture, followed by "rhetorical" patterning of antithesis and repetition), he moves toward explication of the feminist psychoanalytic argument of Laura Mulvey's work (and toward personal themes engaged by the picture). What both Burgin and Stahel ignore is Newton's opening up of the scene of the work and the consequences of glamour photography. This is a scene for dramatic imagining: what can the model be thinking as Newton's wife sits watching like a casting director? Is she turning toward him to receive instructions? What can Newton be thinking as he positions people (and make no mistake, they are *all* positioned) and dons a raincoat? Why does he make himself so short? What exactly might June be thinking? Is this a proper use of the Vogue Paris studio? Who's paying the model? and when we have finished all that, what about the other model? It seems to me this picture works exactly against Stahel's title: it drops the screens and baffles to expose relations that do have consequences—personal and material—that visual eroticism attempts to bracket and conceal.

Source au 2012 09 25: <http://courses.washington.edu/hypertext/cgi-bin/book/viewer/shooter.html>



Fifteen years ago, in her groundbreaking essay "Visual Pleasure and Narrative Cinema,"<sup>1</sup> Laura Mulvey used Freud's paper on "Fetishism" to analyze "the voyeuristic-scopophilic look that is a crucial part of traditional filmic pleasure." Today the influence of Mulvey's essay on the critical theory of the image has not diminished, but in the realm of photography theory it has not evolved.<sup>2</sup> Idealized, preserved in the form in which it first emerged, Mulvey's argument has itself been fetishized. Fetishized, which is to say *reduced*. Mulvey broke the ground for a psychoanalytically informed theory of a certain type of image. Many of Mulvey's followers have since shifted the ground from psychoanalysis to sociology, while nevertheless retaining a psychoanalytic terminology. In the resulting confusion, sexuality has been equated with gender, and gender has been collapsed into class. It has now become familiar to hear the authority of Mulvey's essay invoked to equate a putative "masculine gaze" with "objectification." Here, in a caricature of the psychoanalytic theory on which Mulvey based her argument, "scopophilia" is defined as a relation of domination-subordination between unproblematically constituted male and female subjects, and "objectification" is named only in order to be denounced. In his preface to the 1970 edition of *Mythologies*, Roland Barthes wrote of "the necessary conjunction of these two enterprises: no denunciation without an appropriate method of detailed analysis, no semiology which cannot, in the last analysis, be acknowledged as *semioclasm*." Mulvey's essay is exemplary in the way it holds these "two enterprises" in balance. If I "depart" from

Mulvey's essay now it is not in order to criticize it, I learned much from it and still agree with most of what she says; it is rather to travel further in the direction it first indicated, toward a psychoanalytic consideration of unconscious investments in looking. The route I have chosen is by way of a photograph by Helmut Newton, as Newton is a photographer whose work so conspicuously attracts denunciation, and so clearly lends itself to Mulvey's analysis.

#### NEWTON'S PHOTOGRAPH

We know that Newton's photograph *Self-Portrait with Wife June and Models*, Vogue studio, Paris 1981,<sup>3</sup> had its immediate origin in a chance encounter. In an interview with Newton, Carol Squiers asks: "One of your self-portraits shows you wearing a trench coat with a nude model, and your wife sitting off to one side. Does your wife sit in on photo sessions?" Newton replies: "Never. Ever. She had just come by for lunch that day."<sup>4</sup> In describing Newton's picture I shall recapitulate a certain history of semiology, that most closely associated with Barthes, which sets the stage for the introduction of the subject of representation into critical theory of the image in the early 1970s. That is to say I shall reconstruct the prehistory of Mulvey's introduction of psychoanalytic theory into a field of analysis dominated by linguistic models: models whose implicit spaces are classical, ordered according to binary logics—from the level of the phoneme to that of rhetoric—along the Cartesian coordinates of syntagm and paradigm. I shall begin with what we can actually see in this image. We see at the left the model's back and, in the center of the frame, her frontal reflection in a mirror. Newton's reflection, similarly full length, fits the space beneath the model's reflected elbow. The photographer is wearing a raincoat, and his face is hidden as he bends over the viewfinder of his Rolleiflex camera. The photographer's wife, June, sits just to the right of the mirror, cross-legged in a director's chair. Her left elbow is

propped on her left knee, her chin is propped on her left hand, her right hand makes a fist. These are the elements of the picture which are most likely to come immediately to our attention. In addition, reflected in the mirror, we can see a pair of legs with very high-heeled shoes, whose otherwise invisible owner we assume to be seated. We also see, behind the figure of June, an open door through which we glimpse an exterior space—a city street, or square, with automobiles. Finally, we may notice a number of subsidiary elements: at the center, what appear to be items of clothing discarded on the floor; at the extreme right, other items of clothing on hangers; above the open door, the sign "*sortie*"; and so on.<sup>5</sup> This initial description concerns what is least likely to be contested about this image, what classic semiotics would call its "denotations."

We may now consider what this same early semiotics called the "connotations" of the image, meanings that we may also take in "at a glance" but which are more obviously derived from a broader cultural context beyond the frame of the image.<sup>6</sup> We may additionally consider the rhetorical forms in which the "signifiers of connotation" are organized. The image of the model reflected in the mirror is the very iconogram of "full frontal nudity": an expression, and an indeterminate mental image, which entered popular memory in the 1960s from discussions in the media about "sexual freedom" in cinema and the theater. The model's pose is drawn from an equally familiar, and even older, paradigm of "pinup" photographs. The cliché position of the model's arms serves the anatomical function of lifting and leveling her breasts, satisfying the otherwise contradictory demand of the "pinup" that the woman's breasts should be both large and high. The lower part of the model's body is similarly braced for display by means of the black and shiny high-heeled shoes. These shoes exceed their anatomical function of producing muscular tension in the model; they are drawn from a conventional repertoire of "erotic" items of dress. This reference is emphasized by "repetition" in the shoes on the disembodied legs that appear to the left of the main figure, where the evenly spaced "side-elevation" depiction of the excessively elevated heels (another repetition) diagrams the primacy of erotic meaning over function (these shoes were not made for walking). The shoes encourage an understanding of the model as "naked" rather than "nude," which is to say they gesture toward scenarios of sexuality rather than of "sublimation" (for example, the high-minded artist's "disinterested" aesthetic contemplation of the female form). The sexual connotation is further anchored<sup>7</sup> by the apparently "hastily discarded" garments at her feet.<sup>8</sup>

The figures of repetition in this photograph, and there are others, are articulated as subsidiary tropes within an overall structure of antithesis. The antithesis "naked"/"clothed" divides the picture plane along its vertical axis. By contrast with the model, who thereby appears all the more naked, Newton is absurdly overdressed. The model's nakedness is moreover already amplified by being monumentally doubled and presented from both front and back. Newton's pole of the "naked"/"clothed" antithesis is itself augmented by repetition in the jacketed and booted figure of June. There are further such rhetorical structures to be identified in this image; to enumerate them all would be tedious, it is enough to note that the apparent strength of many images derives from our "intuitive" recognition of such structures. Perhaps one more is worthy of comment, if only in passing. The discarded garments in the mirror set up a subsidiary "combined figure" of chiasmus ("mirroring") and antithesis about the axis established where the background paper meets the studio floor: a dark garment on a light ground, a light garment on a dark ground (the areas and shapes involved being roughly analogous). This reinforces my tendency, otherwise not strong, to read the two pairs of models' legs in terms of the opposition "light"/"dark"; it encourages the idea that the woman I can only partially see may be Black. Here, clearly, I am at the periphery of the range of meanings in respect of which I may reasonably expect to meet a consensus agreement. To return to things on which we are more

likely to agree I shall close my list of connotations and the forms of their organization by commenting on the raincoat that Newton wears. In a sexual context, and this image is indisputably sexual, the raincoat connotes those "men in dirty raincoats" who in the popular imagination frequent the back rooms of "sex shops." In this same context the raincoat is also the favored dress of the male exhibitionist, the "flasher."

It is not normal for the photographer to exhibit himself, as Newton does here. The mirror is there so the model can see *herself*, and thus have some idea of the form in which her appearance will register on the film. Normally, the photographer would have his back to the mirror, remaining outside the space of the image. Here, however, Newton has colonized the desert island of backdrop paper that is usually the model's sovereign possession in the space of the studio. He has invaded the model's territory, the domain of the visible. From this position, he now receives the same look he gives. The raincoat is Newton's joke at his own expense, he exhibits himself to his wife, and to us, as a voyeur. In his interview with Squiers, Newton says, "I am a voyeur! . . . If a photographer says he is not a voyeur, he is an idiot!" In *Three Essays on the Theory of Sexuality*, Freud remarks, "Every active perversion is . . . accompanied by its passive counterpart: anyone who is an exhibitionist in his unconscious is at the same time a voyeur."<sup>9</sup> The photographer—a flasher, making an exposure—is here explicitly both voyeur and exhibitionist. His raincoat opens at the front to form a dark delta from which has sprung this tensely erect and gleamingly naked form. The photographer has flashed his prick, and it turns out to be a woman. Where am I in all this? In the same place as Newton—caught looking. At this point in my description I have caught myself out in precisely the position of culpability to which Mulvey's paper allocates me—that of the voyeur certainly, but also that of the *fetishist*. The provision of a substitute penis for the one the woman "lacks" is what motivates fetishism. The fetish allays the castration anxiety that results from the little boy's discovery that his mother, believed to lack nothing,

has no penis. Mulvey writes, "The male unconscious has two avenues of escape from this castration anxiety: preoccupation with the re-enactment of the original trauma (investigating the woman, demystifying her mystery) . . . or else complete disavowal of castration by the substitution of a fetish object or turning the represented figure itself into a fetish. . . . This second avenue, fetishistic scopophilia, builds up the physical beauty of the object, transforming it into something satisfying in itself."<sup>10</sup> If it is clearly the "second avenue" we are looking down in this picture we must nevertheless acknowledge that it runs parallel with the "first." For who else wears a raincoat? A detective—like the one who, in all those old B-movies, investigates the dangerously mysterious young woman. Following her, watching her until, inevitably, the *femme* proves *fatale*.

Caught looking, I (male spectator) must now suspect that I am only talking about this picture at such length in order to be allowed to *continue* looking. I remember one such instance of invested prevarication from my childhood. I was perhaps seven years old and accompanying my mother on one of her periodic trips to visit my grandmother. The tramcar we rode stopped outside a music hall; it was here that we dismounted to continue on foot. On this occasion, the only one I remember, the theater was advertising its two main current attractions. One was a strong-man and escape artist. The heavy chains and manacles of his trade were on public exhibition in front of the theater, in a glass-topped display case. On the wall behind this manly apparatus, and also under glass, were photographs of the theater's other main attraction—a striptease artist. I remember assuming an intense interest in the chains, regaling my mother with a barrage of questions and observations designed to keep her from moving on, while all the time sneaking furtive and guilty glances at the pictures of the half-naked woman. I could tell from my mother's terse replies that she knew what I was up to and I allowed myself to be tugged away, the sudden inexplicable excitement of the moment giving way to a terrible shame. The structure of that recollected space now maps itself onto the

space of Newton's picture. I become the diminutive figure of Helmut, myself as child. June's lips, which I now interpret as tense with disapproval, are about to speak the words that will drag me away . . . but from what? If I was seven years old then the year was 1948, the same year Robert Doisneau made his photograph *Un regard oblique*, which shows a middle-aged couple looking into the window of a picture dealer, the man's slyly insistent gaze on a painting of a semi-naked young woman. Whatever we may suppose to have been on the mind of Doisneau's "dirty old man" it is unlikely to have been within the repertoire of my own childish imaginings. For psychoanalysis however *consciousness* is not at issue. There would be no objection in psychoanalytic theory to seeing this "innocent" child of the latency period as caught on the same hook as Doisneau's adult; but neither is there any justification in psychoanalysis to reducing what is at stake here to a simple formula, whether it be the structure of fetishism or whatever else. We cannot tell what is going on in the look simply by looking at it.

Newton has made an indiscernible movement of the tip of one finger. The shutter has opened and paused. In this pause the strobe has fired, sounding as if someone had clapped their hands together, once, very loud. The light has struck a square of emulsion. Out in the street a driver in a stationary car has perhaps glimpsed, illuminated in this flash of interior lighting, the figure of a naked woman. Perhaps not. In his book *Nadja*, André Breton confesses, "I have always, beyond belief, hoped to meet, at night and in a woods, a beautiful naked woman or rather, since such a wish once expressed means nothing, I regret, beyond belief, not having met her." He then recalls the occasion when, "in the side aisles of the 'Electric Palace,' a naked woman . . . strolled, dead white, from row to row"—an occurrence, however, he admits was quite unextraordinary, "since this section of the 'Electric' was the most commonplace sort of illicit sexual rendezvous."<sup>11</sup> The final issue of *La révolution surréaliste* contains the well-known image in which passport-type photographs of the surrealist group, each with his eyes closed, frame a painting by Magritte. The painting shows a full-length nude female figure in the place of the "missing word" in the painted sentence, *je ne vois pas la . . . cachée dans la forêt*.<sup>12</sup> In looking there is always something that is not seen, not because it is perceived as missing—as is the case in fetishism—but because it does not belong to the visible.

Victor Burgin, "Perverse Space", in *In/Different Spaces. Place and Memory in Visual Culture*, Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 1996, p.57-66

3 *Self-portrait with wife June and models, Vogue studio, Paris 1981*, in Helmut Newton, *Portraits* (New York: Pantheon, 1987), plate 14.

4 *Ibid.*, p. 14. Is the similarity of this image to the *Las Meninas* of Velázquez also due to chance? Commenting on one of his own dreams, Freud remarks that the dream was "in the nature of a phantasy," which "was like the façade of an Italian church in having no organic relation with the structure lying behind it. But it differed from those façades in being distorted and full of gaps, and in the fact that portions of the interior construction had forced their way through it at many points." Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams* (1900), in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 4 (London: Hogarth, 1955-74), p. 211. In his essay of 1908, "Creative Writers and Daydreaming," Freud describes the production of works of literature, and by implication other forms of art, in analogous terms: the foundation of the work is in unconscious materials, in an opportunistic relation to the conscious plan of the artist they enter the surface structure by means of the primary processes. As Sarah Kofman observes, "From inspiration, a concept belonging to the theological ideology of art, Freud substitutes the working concept of the primary process. The artist is closer to the neurotic ... and the child than to the 'great man.'" Sarah Kofman, *The Childhood of Art* (New York: Columbia University Press, 1988), p. 49. Artistic activity in the adult, then, is made from the same stuff as fantasy and has its childhood equivalent in play. The child in play is serious. In Kofman's

description, "the artist plays with forms and selects, among the preconscious processes, the structures which, in relation to his psyche and its conflicts, are perceived as the most significant." *Ibid.*, p. 113. The word "selects" here might encourage an overestimation of the role of self-conscious deliberation. In an essay on Freud's aesthetics to which Kofman refers, Ernst Gombrich gives this gloss of Freud's model of the joke: "Take the famous answer to the question: 'Is life worth living?'—'It depends on the liver.' It is easy to see what Freud calls the preconscious ideas which rise to the surface in this answer—ideas, that is, which are not unconscious in the sense of being totally repressed and therefore inaccessible to us but available to our conscious mind; in this case the joy in lots of alcohol which the liver should tolerate and the even more forbidden joy in the aggressive thought that there are lives not worth living. Respectability has imposed a taboo on both these ideas and to express them too boldly might cause embarrassment. But in the churning vortex of the primary process the two meanings of 'liver' came accidentally into contact and fused. A new structure is created and in this form the ideas cause pleasure and laughter." E. G. Gombrich, "Freud's Aesthetics" (1966), in *Reflections on the History of Art* (New York: Phaidon, 1987), pp. 230-231. The import of the collision of signifiers must be recognized, "selected," in order to be given form in a work of art. As such works are produced at the "interface" of primary and secondary processes, however, it is never clear to what extent such recognition and selection is conscious.

7 In his classic paper, "Rhetoric of the Image," Barthes spoke of the "anchorage" of the connotations of the image by means of the written text. It can easily be demonstrated however that an image may anchor the connotations of a text, or the connotations of another image (or another signifier within the same image). It should also be obvious that a "text" may anchor another text.

8 "CS: 'When you photographed yourself nude in 1976, your clothes were very neatly folded on a chair in the picture. But when you photograph women who are nude, their clothes are scattered everywhere...'

HN: 'I'm quite a tidy person. I would hate to live in disorder ... But this is interesting—I create that disorder—I want the model to take all her clothes off and just dump them'" (Newton talking to Carol Squiers, in *Portraits*).

**Jeff Wall** (1946, Vancouver, Canada ; vit à Vancouver, CA)

"*Picture for Women* was inspired by Edouard Manet's masterpiece *A Bar at the Folies-Bergère* (1881–82). In Manet's painting, a barmaid gazes out of frame, observed by a shadowy male figure. The whole scene appears to be reflected in the mirror behind the bar, creating a complex web of viewpoints. Wall borrows the internal structure of the painting, and motifs such as the light bulbs that give it spatial depth. The figures are similarly reflected in a mirror, and the woman has the absorbed gaze and posture of Manet's barmaid, while the man is the artist himself. Though issues of the male gaze, particularly the power relationship between male artist and female model, and the viewer's role as onlooker, are implicit in Manet's painting, Wall updates the theme by positioning the camera at the centre of the work, so that it captures the act of making the image (the scene reflected in the mirror) and, at the same time, looks straight out at us.

The seam running down the middle of the photograph is apparent in some of Wall's large-scale pictures, where two pieces of transparency are joined. The fact that it serves as a reminder of the artifice of picture making is something that Wall has come to appreciate: 'The join between the two pictures brings your eye up to the surface again and creates a dialectic that I always enjoyed and learned from painting... a dialectic between depth and flatness. Sometimes I hide it, sometimes I don't', he has said. "

Source au 2005 12 18 : <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/jeffwall/>

Les caissons lumineux. Quelques aspects historiques et théoriques

Dans une entrevue, Jeff Wall révèle que durant l'été 1977, alors qu'il voyageait en autobus, la vue d'un panneau indicateur illuminé fut le déclencheur d'une nouvelle direction dans son travail. " Ce n'était pas de la photographie, ni du cinéma, ni de la peinture, ce n'était pas de la publicité, mais cela avait fortement à voir avec tout cela ".<sup>1</sup>

À cette époque, Wall n'avait pas réalisé d'œuvre depuis *Landscape Manual* (1970). De 1970 à 1973, ses études doctorales à l'Institut Courtauld de Londres l'ont amené à s'intéresser plus spécifiquement à la peinture de Cézanne, Manet et Degas. L'artiste est fasciné par la peinture. Il désire être " peintre de la vie moderne ", pour emprunter les paroles de Charles Baudelaire. Cependant, à la fin des années 70, l'art qui se définissait comme étant le plus moderne, le plus critique ne prenait pas en compte la peinture narrative.

L'artiste va donc s'approprier un médium qui, à cette époque, appartient encore au domaine de la publicité. Il va détourner le caisson lumineux de sa fonction publicitaire, non pas pour dénoncer la publicité (même si elle est un des outils du capitalisme), mais pour utiliser les particularités propres à ce médium. La photographie Cibachrome, illuminée par l'arrière, donne à l'image une saturation des couleurs et une luminosité qui fascinent. Notre regard est littéralement médusé par cet excès de présence, d'autant plus que l'artiste utilise habituellement un appareil muni d'une chambre de grand format (8 x 10 pouces) qui lui permet d'obtenir une résolution très fine dans le détail des objets, même si ceux-ci sont à différentes distances de la caméra. [...]

Selon Wall, cette séduction opérée par le caisson lumineux réside aussi dans l'expérience de l'œuvre : pour le spectateur, l'image observée semble avoir deux sources lumineuses : l'une est liée à la scène photographiée et l'autre paraît venir d'un espace caché à l'arrière. Contrairement à la peinture ou à la photographie ordinaire qui cachent difficilement qu'elles ont une surface plane et sans profondeur, les photographies illuminées ne révèlent pas l'endroit d'où elles émanent, ce qui donne l'impression d'une plus grande profondeur, de plus d'espace à l'intérieur de l'image.<sup>2</sup>

Ce mode de présentation ajoute un caractère cinématographique : bien que l'image soit immobile, sa luminosité nous absorbe, tout comme au cinéma. Le format considérable des œuvres (on pense à *Dead Troops Talk* ou *Vampire's Picnic*) contribue aussi à renforcer l'effet cinématographique.

Les caissons lumineux seront le moyen, pour Jeff Wall, de réfléchir au pouvoir narratif de l'image, à sa capacité critique et à son mode de fabrication. C'est avec *The Destroyed Room* (1978) que Jeff Wall réalise sa première œuvre illuminée par un éclairage arrière (pour être plus précis, un catalogue de la Art Gallery of Greater Victoria mentionne la pièce *Faking Death* qui date de 1977, mais cette œuvre n'est plus reconnue par l'artiste). *The Destroyed Room* fut présentée dans la vitrine de la Nova Gallery à Vancouver, en 1979.

<sup>1</sup> "Typology, Luminescence, Freedom : Selections from a Conversation with Jeff Wall", *Jeff Wall : Transparencies*, Munich : Schirmer/Mosel, 1986. Entretien entre El Barents et Jeff Wall repris en traduction française dans Jeff Wall, Villeurbanne : Le Nouveau Musée, 1988, p.6

<sup>2</sup> El Barents, *Jeff Wall : Transparencies*, p. 99. Sur la question des caissons lumineux, ce texte est incontournable.

Direction de l'éducation et de la documentation, Musée d'art contemporain de Montréal, Dernière mise à jour : le 25 avril 1999, <http://media.macm.qc.ca>

Source au 06 02 18 :

[http://72.14.207.104/search?q=cache:tWchPU06w6gJ:edu.macm.org/wall/caissons1.htm+http://media.macm.qc.ca+Dead+&hl=fr&gl=ch&ct=clnk&cd=1&lr=lang\\_fr](http://72.14.207.104/search?q=cache:tWchPU06w6gJ:edu.macm.org/wall/caissons1.htm+http://media.macm.qc.ca+Dead+&hl=fr&gl=ch&ct=clnk&cd=1&lr=lang_fr)

## **Picture for Women : transparence et opacité, du tableau-fenêtre au tableau-miroir photographique**

" Alors que dans un tableau peint, même un tableau ancien, la présence physique du pigment, la touche du peintre, le grain de la toile, etc., témoignent de la matérialité du plan pictural, ce dernier est invisible dans la photographie. Comment malgré tout le rendre visible ? Tel est le problème que Jeff Wall s'est posé et qu'il a résolu avec *Picture for Women*. *Picture for Women* est plus qu'un remake du *Bar aux Folies-Bergère* de Manet, plus qu'une spéculation sur le " regard mâle ", plus qu'une leçon sur la nature désirante de la dialectique des regards et de l'adresse au spectateur, même si elle est aussi tout cela. C'est l'œuvre par laquelle, une fois pour toutes, Jeff Wall a rendu visible l'invisibilité du plan pictural en photographie, tout en la respectant. Sa solution est d'avoir littéralement fait un miroir capable de retenir l'image, jamais opaque (la photographie ne peut l'être), mais transparent et réfléchissant à la fois. Il a pris au mot ce commentaire d'un contemporain du *Bar aux Folies-Bergère* : " mais ce diable de reflet nous donne à réfléchir ".\*

Faisons donc comme si ce qui est en réalité un cibachrome éclairé par l'arrière se traduisait par " tableau-fenêtre " quand la photographie reprend à son compte, sans la critiquer, la convention perspectiviste de la peinture renaissante, et par " tableau-miroir " quand elle opacifie cette convention, en un équivalent photographique de la démarche réflexive de la peinture moderniste. Décrivons donc tout le tableau du point de vue du photographe, point de vue que nous ne pouvons que déduire du nôtre devant le cibachrome. Jeff Wall se trouve devant le miroir qu'il photographie. Nous le savons car nous le voyons dans le tableau-miroir. Nous comprenons qu'il en est à l'extérieur parce que nous le voyons tenir en main le déclencheur d'un appareil photo et que, du coup, nous comprenons que la photo a été prise dans un miroir, lequel s'identifie littéralement à la fenêtre de Léonard sectionnant la pyramide visuelle émanant de l'appareil photo. Nous suspendons la convention (qui est aussi la réalité technique) de la transparence du plan pictural. Mais nous sommes aussitôt obligés de la rétablir, car Jeff Wall regarde, de l'extérieur, la figure féminine à l'intérieur du miroir. En tant que figure, elle est derrière le plan pictural, qui cette fois ne peut plus être interprété comme un miroir mais doit l'être comme une vitre transparente. Nous le savons grâce à un indice qui est la direction du regard de Jeff Wall. Encore est-ce un indice trouble qui n'est pas pour rien dans la fascination qu'exerce cette image : il est très difficile au vu de l'œuvre de comprendre où Wall regarde, et ce n'est qu'en passant par une reconstitution en plan de toute la scène et de son reflet que nous nous assurons qu'il regarde la femme de face, dans le miroir, et non de dos, dans l'espace réel du studio.

Parce que nous savons qu'en réalité la vitre est un miroir, nous savons que la jeune femme se trouve en fait du même côté du plan pictural que le photographe. Elle est donc spectatrice et non plus figure, dès le moment où nous opacifions la convention de la vitre. D'où : *Picture for Women*, tableau adressé aux femmes. La direction de son regard engendre elle aussi un trouble qui n'est pas pour rien dans la fascination que nous ressentons. Elle n'a pas le regard voilé de mélancolie de la serveuse dans le *Bar aux Folies-Bergère* mais, comme dans le tableau de Manet, et d'ailleurs comme dans la plupart des Manet, elle plante son regard juste à côté de celui du spectateur. Nous le ressentons directement. Mais dès que nous la voyons nous regarder, ou bien elle redevient figure dans le tableau-fenêtre, alors que nous sommes, nous, devant, ou bien elle reste spectatrice devant le miroir, mais alors il faut croire que nous, de la position de regardeurs devant le tableau-fenêtre, nous sommes passés à celle de regardés, dedans. Regardés mais non représentés. Car en réalité elle ne nous regarde pas, elle regarde l'appareil photo qui, par construction, occupe notre place. Cette construction, qui correspond à la situation réelle de prise de vue, est si efficacement démentie par ce que nous voyons que ce n'est que par un effort de réflexion (c'est le cas de le dire) que nous pouvons la comprendre : dans le tableau-fenêtre la jeune femme nous fait si visiblement face et tourne si manifestement le dos à l'appareil que nous avons un mal fou à saisir visuellement que l'appareil la voit de face. À cette difficulté et à l'effort de réflexion qu'elle exige tient selon moi la beauté de cette image. Je ne sais pas d'image photographique qui ait mieux rendu visible – pour la réflexion, non pour l'œil – l'invisibilité du plan pictural que celle-ci. La démonstration est faite qu'une démarche moderniste est possible en photographie, qui n'imité pas le modernisme pictural comme tant de pictorialistes l'ont fait, mais qui lui équivaut. "

\* Le critique Maurice Du Seigneur, cité par T. J. Clark (*The Painting of Modern Life*, Londres, Thames & Hudson, 1984, p. 312, note 71).

Extrait de : Thierry de DUVE, "Jeff Wall. Peinture et photographie", in *La Confusion des genres en photographie*, PICAUDÉ, Valérie, ARBAÏZAR, Philippe, éd., Paris, Bibliothèque nationale de France, 2001, p.33-53 ; p.44-45 pour la citation ci-dessus [texte original : "The Mainstream and the Crooked Path", in *Jeff Wall*, Londres, Phaidon, 1996, p.26-55]

**Michael Snow** (1929, Toronto, Ontario, Canada; vit à Toronto, CA)

Michael Snow réalisa son premier travail photographique immédiatement avant son départ pour New York. A la même époque, il développa l'idée de base de son œuvre future dans *A Lot Of Near Mrs..* Cette idée fut représentée par la *Walking Woman*, une silhouette de femme créée en 1960 et généralement considérée comme la réponse personnelle de Snow à la crise de la peinture des années '50. Variant à chaque reprise la matière, Snow créa durant des années d'innombrables séries de cette *Walking Woman*, permettant à l'artiste d'aborder davantage les problèmes de la perception, de la représentation et de l'influence des media. Ces variations étaient exposées dans le Isaacs Gallery à Toronto et à New York (Elinor Pointdexter Gallery) où Snow résidait jusqu'au début des années '70. *Four to Five* montre une *Walking Woman* de taille humaine, placée dans quelques lieux publics à Toronto. Le travail photographique de Snow est une profonde méditation sur la photographie. Ses photos exploitent toutes les facettes de ce médium (temps, lumière, couleur, format, support etc.). Par exemple, dans *Authorization* (1969), Michael Snow montre le processus de la prise de vue photographique. Plus récemment, la compression s'avère le véritable sujet de *In Medias Res* (1998), une œuvre exposée à même le sol comme un large tapis. Snow pousse le médium à l'indépendance. Il le force à devenir soliste. Faisant de son travail une œuvre souvent auto-référentielle, Snow crée l'espace indispensable pour que les hasards jaillissent comme des effets inattendus d'un monde fragmenté.

Source au 2012 10 01 : [http://www.artmag.com/museums/a\\_belgi/abebrba/abebrba9.html](http://www.artmag.com/museums/a_belgi/abebrba/abebrba9.html)

Le projet de cette exposition était de donner au public européen une vision rétrospective de l'œuvre de cet artiste canadien (également musicien) dont le travail est davantage connu dans le domaine du cinéma expérimental que de la photographie. Michael Snow commence à utiliser ce médium en 1962 pour documenter les différentes interventions de la silhouette de sa *Walking Woman* - créée l'année précédente - dans l'espace public. Ensuite (1967-1969), il va faire de la photographie un objet et un outil théorique, inscrivant sa démarche au sein de l'art conceptuel. *Authorization* (1969) demeure une image emblématique de cette période.

Ce catalogue apporte utilement un premier point de vue sur l'ensemble de l'œuvre photographique et positionne son apport aux pratiques contemporaines.

On retiendra particulièrement la présence des "notes", rédigées par Michael Snow à l'occasion de l'exposition, dans lesquelles il revient sur les différents protocoles opératoires élaborés à partir de la fin des années 1960 et jusqu'à aujourd'hui comme autant de procédures de déconstruction critique du langage et des mécanismes de la représentation photographique. Questionner la nature du support photographique, l'agrandissement, le cadrage, les différents angles de vue, la profondeur de champ, la durée, le travail de la lumière, la transparence, la projection, la couleur, etc. Les stratégies déployées dans sa pratique photographique travaillent dans une cohérence que souligne l'analyse chronologique de l'œuvre proposée par Walter Klepac. La mise en perspective historique incite à remarquer la connivence de la démarche avec celle d'artistes comme Jan Dibbets ou Douglas Huebler. On notera ainsi cet énoncé opérant au cœur du travail de Snow : " La photographie [a] doit permettre au spectateur de prendre conscience des étonnantes transformations que subit un sujet pour devenir photo. Le passage du tridimensionnel au bidimensionnel est la plus manifeste des métamorphoses " (p. 99).

Dans cette enquête sur la nature de l'image photographique, l'autoréférentialité, que l'on pourrait identifier comme un principe nodal de l'art conceptuel, conserve une qualité - rare - d'ouverture qui tient sans doute à la manière dont Snow travaille dans un déplacement et un dialogue des médiums souligné par Hubert Damisch en ouverture du catalogue. Ce que les travaux photographiques impliquent de la prise en compte du spectateur est comparable à ce que produit la "cinémachine" de Snow (Alain Fleischer, p. 38) : " une machine à ouvrir le chemin du regard, c'est-à-dire à donner au regard un pouvoir de bouleversement du visible ".

Nathalie Boulouch, compte rendu de *Michael Snow. Panoramique. OEuvres photographiques et films. 1962-1999* (cat. exp., textes de H. Damisch, A. Fleischer, W. Klepac, M. Snow, Bruxelles/Paris/Genève, Société des expositions du palais des Beaux-Arts/Cinémathèque royale de Belgique/Centre national de la photographie/Centre pour l'image contemporaine, 1999), *Études photographiques*, novembre 2000

Source au 2012 10 01 : <http://etudesphotographiques.revues.org/index239.html>

## Authorization

" *Authorization* is part of the line of photographic work of mine which is continuing that started in '62. It used Polaroid, which had I guess just come on the market maybe a couple of years before I did *Authorization*. And I did a piece before that that's called *A Wooden Look* which I think is in the Montreal Musée des Beaux-Arts and the thing that interested me was getting the photograph immediately and the fact that if one had the photograph immediately one could use that photograph so it suggested making works that were additive like paintings are. So *Authorization* is an expansion on that where I used a mirror and taped off a rectangle which is the size which would contain four Polaroid photographs and I set the camera up... centered on that... that taped rectangle and took a photograph of the image in that rectangle which is basically of the camera and myself and I glued that on the mirror...in the first position of dividing this rectangle up into four. And then I took another photograph and that photograph of course contained the first one and then I put that one up in its place and I continued to do that with the third and the fourth. And then there's a fifth actually which is the total thing which is put up in a corner so again it's not a painting but it is something that makes itself before your very eyes in the sense that you see how it was made and the reflection which is now the place of the reflection of the artist and camera is now covered by the history of what the camera saw when the work was being made....and since there's a bit of mirror still left, you know, it shows the location that it's shown in. It also shows the spectators themselves which are evanescent, whereas the work is a kind of fixity of that process of recording what I, the camera, saw. "

Michael Snow

Source au 2012 10 01 : [http://cybermuseum.beaux-arts.ca/cybermuseum/docs/SnowClip12\\_e.pdf](http://cybermuseum.beaux-arts.ca/cybermuseum/docs/SnowClip12_e.pdf)

Texte traduit en français : [http://cybermuseum.beaux-arts.ca/cybermuseum/docs/SnowClip12\\_f.pdf](http://cybermuseum.beaux-arts.ca/cybermuseum/docs/SnowClip12_f.pdf)

Tout l'entretien avec l'artiste : [http://www.gallery.ca/cybermuseum/showcases/meet/artist\\_f.jsp?artistid=5140](http://www.gallery.ca/cybermuseum/showcases/meet/artist_f.jsp?artistid=5140)

## Dispositif d'auteurisation (extraits)

L'analyse de Philippe Dubois revue par Marc Tamisier

Ainsi, l'histoire d'*Authorization* est un coup. Elle continue dans le registre de la narration ce que l'image avait commencé. Elle raconte : « plaçons-nous donc face à l'œuvre, telle qu'on peut la voir à la Galerie Nationale du Canada (Ottawa). Et laissons aller. À première vue, tout semble très simple : un grand miroir ... ». <sup>261</sup> À première vue Philippe Dubois entame ainsi la narration du regard. Il raconte précisément le procédé qu'a utilisé Michael Snow. Celui-ci a pris un premier cliché et l'a collé. Ensuite il « prend un deuxième cliché, qui capte donc le premier, et il le colle à la droite de celui-ci dans le miroir. Il procède ainsi méthodiquement encore à deux reprises, sans jamais rien changer ni au cadrage ni à la mise au point, chaque cliché reprenant les précédents — et donc reprenant les photos déjà photographiées dans les précédents ». <sup>262</sup> Et Dubois de reprendre : « De la première à la cinquième photo, on assiste au recouvrement progressif de son image miroirique par les photographies qui ont capté l'image même. Voilà le sujet [...] petit à petit enseveli sous sa propre reproduction, dévoré, gommé [...] ». <sup>263</sup> Or, précisément, cet effacement ne se voit pas sur l'image. Michael Snow a juxtaposé ses autoportraits et le dernier n'efface pas le premier ; celui-ci est toujours bien présent. Le photographe reste ainsi à l'œuvre, et cela pourrait inverser toute la narration que fait Philippe Dubois. Car Michael Snow a dû recoller ses images les unes à côté des autres dans la pose classique du photographe en autoportrait, alors même que leur jeu de cadrage les met en dérive. *Authorization* pourrait alors bien être l'œuvre qui maintient la présence de l'auteur dans ses images et non celle qui l'efface.

Pour suivre l'histoire que Philippe Dubois raconte, il faut faire abstraction de cette tension qui règne entre la chronologie des photographies et leur simultanéité. Il faut remplacer la présence obstinée des autoportraits par l'illusion d'une narration descriptive. De fait, cette narration ne décrit pas l'œuvre, elle s'y substitue pour les besoins de *L'Acte photographique*. Elle n'est pas construite « à partir de » ce que l'on voit, mais contre ce que l'on voit. *Authorization* est maintenant toute entière, un fait de discours. Philippe Dubois dira d'elle, de manière très explicite, qu'elle est « ce qui autorise l'auteur : *auteurisation* »<sup>3</sup> La narration a terrassé l'image en lui substituant une œuvre d'art théorique, fruit de sa seule énonciation fantastique.

Ainsi l'illusion qui portait le regard à travers l'image pour y trouver l'original auquel elle ressemble risque de se continuer dans l'illusion de la lecture. Le devoir contraire de désillusion touche ici tout autant le texte que la photographie. Il convient, ici aussi, de lire le processus plutôt que le produit si l'on veut comprendre *L'Acte photographique*. En particulier, la figure de l'auteur s'efface tout autant que celle de l'artiste. Philippe Dubois n'est peut-être jamais allé à Ottawa. Il n'est pas celui que le lecteur peut découvrir à travers son texte, tel un auteur au sens du lisible classique que le Texte barthésien dénonçait. Mais il n'est pas non plus dans son livre, tel l'auteur du scriptible. Il s'en est retiré, sans illusion sur l'objectivité de son histoire, sur sa Vérité ou sur son Sens. N'écrivait-il pas dès les premières lignes : s'il est dans la photographie « quelque chose qui me semble relever de l'ordre d'une gravité absolue – et qui est ce sur quoi ce livre voudrait insister [...] »<sup>1</sup> marquant ainsi son recul en tant qu'auteur et la mise en avant du livre ?

L'épreuve faite au lecteur par *L'Acte photographique* se renforce. Celui-ci doit comprendre non seulement qu'il n'y a rien à voir au-delà des images mais qu'il n'y a rien à lire au-delà des pages du livre. Il ne reste alors qu'une alternative : ou bien le lecteur cherche le sens des images et du texte et s'y perd, ou bien il comprend que le sens est perdu et qu'il ne reste lui-même qu'en tant qu'existence absurde. Il pourra alors, à son tour, prendre part au jeu d'échecs qui se trame autour de la photographie, dans le jeu des actes qui la font être. Il reprendra le coup de *L'Acte photographique* en le citant ou bien il jouera son coup lui aussi, essayant d'être à la hauteur. Car ce coup là est très bien monté et superbement joué. À tel point qu'il semble que l'on soit aujourd'hui encore en droit, et même en devoir, d'affirmer que les photographies sont muettes et que leur intérêt tient seulement en ce qu'elles servent de prétexte à des discours sans exigence de Vérité ni de Sens. Devant une photographie, il est bon de dire que l'on peut dire n'importe quoi. Cela ne signifie pas qu'il est interdit que le discours soit vrai ou qu'il ait du sens, voire même un sens imaginaire, mais simplement que cela n'est en rien obligatoire et que la vérité et le sens n'apportent aucune valeur supplémentaire aux discours. La photographie, quoi qu'il en soit confère le droit de parler, sans exiger davantage. Elle est une *Authorization* : ce qui autorise l'auteur. Elle auteurise.

Coder l'image est ainsi l'unique ambition du spectateur. Si, pendant l'instant de l'ouverture de l'obturateur, la photographie a pu être un message sans code, elle « est immédiatement (re-)prise, (ré-)inscrite dans les codes. Dans toutes sortes de codes qui ne la lâcheront plus, qui seront d'autant plus puissants, qui y mettront d'autant plus de rage que, pendant un instant — l'instant même de sa constitution —, elle leur a échappé. »<sup>266</sup> Chaque photographie que l'on montre est alors l'occasion de reprendre la main sur le dispositif, d'imposer l'épreuve de l'icône perdue et de réaffirmer l'injonction : être présent en acte ou n'être qu'une ruine. Devant la photographie, il faudra choisir : ou bien s'effacer, ou bien jouer son coup, exhiber une autre photographie, imposer sa parole. Ainsi, *L'Acte photographique* est un coup, chaque exposition chaque livre illustré est un coup. Ainsi va l'univers de l'image, au coup par coup. L'art, conçu comme dispositif, est son mode de vie. À chaque instant face à l'œuvre l'auteur remet en jeu l'épreuve iconique et en même temps les règles du visible. Il sort de l'icône pour mieux le transformer en image, pour lui imposer sa marque. Chaque auteur apporte ainsi la preuve de la présence de son autorité. Cet art là est donc toujours seulement contemporain de son énonciation.

Quant à l'œuvre, la règle essentielle est l'immédiateté de la frustration iconique. Tel le spectateur d'*Authorization* à Ottawa, le regardeur doit voir en un coup d'œil que la représentation s'anéantit devant lui. Toute œuvre doit être l'occasion d'une expérience contemporaine, entendue comme découverte existentielle de la présence à soi du sujet, devant la vacuité des choses. Ou, pour le dire autrement, toute chose par le truchement de laquelle la présence de cette existence du sujet à lui-même peut s'éprouver peut être considérée comme une œuvre d'art contemporain. Inversement, toute œuvre qui ne supporte pas sa mise en image devra être effacée, renvoyée au tartare des archives. L'image-acte commande cette sélection entre ce qu'il convient d'appeler œuvre d'art et ce qui doit être oublié. Ce n'est pas l'artiste qui en décide, ni le goût des regardeurs, mais l'opportunité pragmatique à laquelle les œuvres doivent satisfaire, en fonction de leur utilité pour les fables auteurisées.

### *Description et narration de l'image*

Pour qu'une œuvre soit ainsi saisie par le dispositif d'auteurisation le discours doit pouvoir dire, non pas ce que le regard peut voir, mais, au contraire, ce qu'il ne peut pas voir. Les propos de Philippe Dubois au sujet d'*Authorization* sont à ce titre exemplaires. Ils semblent purement descriptifs. *Authorization* serait « un grand miroir enserré dans un cadre de métal (54,6 x 44,5 cm) sur lequel ont été collées cinq photographies polaroids en noir et blanc, une tout en haut dans le coin gauche du miroir, les quatre autres ajointées au centre de manière à former un rectangle, lui-même encadré par quatre bouts de ruban auto-adhésif gris collés sur le miroir. »<sup>267</sup> Le texte est ici indicialisé pour adhérer aux éléments iconiques de l'œuvre, de la même façon qu'un écrit de Rosalind Krauss. En regard, la reproduction imprimée montre un cadre, cinq photographies, des bandes de ruban adhésif, et le texte

les indiquent. La suite permet même de retrouver l'ascenseur qui marque, à l'intérieur du texte lui-même, la dénivelée qui sépare son symbolisme de l'indicialité descriptive, puisque Dubois écrit : « bien entendu, l'effet de simplicité bricoleuse de ce dispositif disparaît d'un seul coup pour faire place à la fascination, dès que l'on se rend compte, en observant attentivement les cinq clichés... »<sup>268</sup> « Dès que l'on se rend compte », semble signifier l'écart que le discours s'impose devant l'image. Pourtant, la rhétorique est toute autre. Parmi les indices le « miroir » n'a pas de référent sur l'image, il ne peut se voir.

D'une manière générale, tout discours manifeste sa puissance pragmatique en décrivant, entre les indices visibles, un ou plusieurs indices supplémentaires. Il pourra s'agir du caractère « cru ou blafard » d'une couleur, alors que l'image montre un rouge soyeux ; de « l'insupportable mépris » d'une femme algérienne, alors que nous voyons une imagerie orientaliste, de toute sorte de déplacement de l'iconicité vers le fantastique. C'est alors à partir de cet indice fantastique que se construira la description ekphrastique de l'image.

Mais aussi, l'ascenseur « dès qu'on se rend compte » ne joue ici qu'un rôle provisoire. Car, ce dont « on se rend compte » n'ouvre pas sur une explication structurale érudite, comme dans la théorie kraussienne des écarts, mais sur une « *fascination* », et celle-ci nous ramène vers l'œuvre : « *les cinq polaroids nous restituent l'histoire de l'œuvre en même temps qu'ils la font* »<sup>269</sup>, écrit *L'Acte photographique*. Par la suite, ce n'est donc pas un savoir rendu à l'érudition de son auteur qui s'annonce, mais une narration qui annule et remplace la description, laquelle ne semblait valable qu'« *à première vue* ». Ainsi *L'Acte photographique* continue : « Snow s'est muni d'un miroir, au départ vierge de tout ce qui viendra petit à petit y adhérer ... »<sup>270</sup>

Plus généralement, le discours qui fait être l'image n'entretient plus de distance avec l'œuvre. Il est bien indicialisé lui-même, mais à l'occasion d'un indice supplémentaire, il se métamorphose en une narration qui n'est plus descriptive, mais fantastique. Il semble alors envelopper l'œuvre décrite dans sa rhétorique, alors même qu'il la rend supplémentaire et la pose en spectacle absurde, incapable de supporter la diégèse de sa fable. [...]

Marc Tamisier, *Texte, art et photographie. La théorisation de la photographie contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2009, p.122-127 (livre à consulter pour les notes et références)

## DUALITÉS DE LA PHOTOGRAPHIE & MYTHES DES ORIGINES DE L'ART

### L'EMPREINTE

**Patrick Bailly-Maître-Grand** (1945, Paris ; vit Strasbourg, France)  
[www.baillymaitregrand.com](http://www.baillymaitregrand.com)

Les Autographes, 2003

Rien de plus que de préparer de la gelée alimentaire, y plonger la main quand elle est encore liquide, attendre son durcissement au-dessus d'un bac réfrigérant, puis retirer délicatement la main de cette gélatine solidifiée. Et de posséder ainsi une empreinte transparente, cristalline comme un petit vitrail ambulant prêt à s'illuminer sous tous les éclairages de mon choix.

Les Digiphales, 1990

Avec la photographie, on est directement confronté à la notion d'échelle, c'est-à-dire à ce que doit être la taille finale de l'image par rapport à celle de l'objet photographié. Pas si simple ! Une minuscule vignette peut se lire comme une focalisation quasi hypnotique et donc sembler infiniment grande, alors qu'un gigantesque tirage peut révéler un pathos vaniteux qui ramène le sujet à la condition de nain.

Pour les *Digiphales*, en pensant à quelques sites mégalithiques et cosmiques, j'ai tenté de résoudre ce paradoxe en inversant le rapport des échelles entre l'objet et l'image. J'ai imaginé de photographier un ensemble de 10 doigts blessés pour les transformer ensuite en 10 sortes de menhirs de 2 mètres de haut. Comme de la vieille roche, mes tirages se devaient d'être sombres et graniteux . Une solarisation et des virages en gouttelettes firent l'affaire.

Comment les disposer, les montrer ? Comme des dalles noires, érigées à même le sol, en un demi-cercle de 15 mètres pour permettre au spectateur une déambulation quasi touristique avec, peut être, un regard vers le haut, là où pointent mes doigts-menhirs.

Source au 2012 10 15 : [www.baillymaitregrand.com](http://www.baillymaitregrand.com)

**Jennifer Allora** (1974, Philadelphie,USA) et **Guillermo Calzadilla** (1971, La Havane,Cuba)

Jennifer Allora et Guillermo Calzadilla travaillent ensemble depuis 1995. Ils vivent à Porto Rico. Exploitant souvent les espaces entre sculpture, performance, vidéo, architecture et intervention sociale/publique, leur utilisation inventive des matériaux et leur sens esthétique et social fort englobent les références historiques de l'art et créent un nouveau vocabulaire artistique autour du contexte psychologique, politique et social dans lequel ils évoluent.

### **Jalon / Empreintes**

Le projet photographique *Land Mark / Foot Prints (Jalon / Empreintes)* constitue le prolongement d'une série d'actions qui se sont déroulées à Vieques, Porto Rico, en 2001-2002. Nous avons travaillé avec différents groupes militants impliqués dans des actions de protestation contre les essais nucléaires effectués par la Marine américaine dans cette zone. Initialement, notre projet consistait à créer des semelles qui étaient ensuite collées aux chaussures des personnes menant la campagne pour la restitution des terres. Ces chaussures étaient utilisées durant des actions de désobéissance civile lors desquelles les militants pénétraient dans la zone et marquaient leur présence au moyen de leurs empreintes de pas. Le dessin de la semelle, choisi par chaque utilisateur, représentait des territoires (géographiques, corporels, linguistiques, etc.) fonctionnant comme des contre-représentations de l'usage du site à l'époque mais aussi de ce qu'il devait encore devenir.

Les images du projet évoquent de multiples empreintes, d'une ou plusieurs personnes. Dans certaines photographies, on peut suivre le trajet d'une personne dans le cadre même de la photo. Dans d'autres, on discerne des centaines d'empreintes, si bien qu'il est impossible de distinguer un seul parcours. Cette représentation a, selon nous, beaucoup à voir avec la nature même des actions de désobéissance civile. De nombreuses personnes y participaient, soit individuellement, soit en tant que membres de groupes plus importants, mais chacune avait ses propres raisons et perspectives idéologiques d'être là. Il y avait des groupes évangéliques, des représentants de divers partis politiques, des défenseurs du patrimoine naturel, des étudiants, des gens issus de familles ayant vécu dans les environs. On y rencontrait également des membres du fan-club italien de Ricky Martin qui avaient pris connaissance du conflit sur le site Internet, ainsi que des activistes anti-militaristes, des écologistes de toutes sortes, et même quelques célébrités comme Robert F. Kennedy Junior et Jesse Jackson d'Amérique du Nord, pour n'en citer que quelques-uns.

Nous souhaitions trouver un moyen, dans les photographies, de montrer la diversité des composantes du groupe qui, comme en témoignent les multiples empreintes faites sur le sable – tendant à s'annuler les unes les autres de par leur nombre, allaient dans des directions finalement divergentes. Beaucoup de chemins et de directions se dessinaient alors, tant physiquement que subjectivement. Mais toutes ces personnes, quoique partageant la même opinion sur l'arrêt des bombardements à Vieques, avaient semblait-il des façons de voir très différentes, voire même opposées.

En conséquence, le cadrage sur ces empreintes, traces de désobéissance civile, par la photographie, offre une sorte de plan de reterritorialisation de ces terres disputées et témoigne de la multiplicité des perspectives possibles. Il génère une nouvelle compréhension politique de la complexité des actions militantes. Les diverses perspectives politiques, représentées dans les photographies que nous avons prises, caractérisent le nouveau creuset du développement futur de ces terrains militaires. D'autre part, nombre de ceux qui manifestaient ensemble, solidaires dans leur lutte contre les bombardements, sont maintenant confrontés à la difficile tâche de savoir comment débattre démocratiquement de l'avenir de ces terres, et se trouvent en fait opposés, les uns aux autres, sur ces nouvelles questions. Enfin, nous espérons que ces photographies recouvrent les vestiges du passé colonial de Vieques, des Caraïbes en liberté, et de la volonté impérialiste générale de dominer le territoire. Les images formées par les pas sur le sable nous rappellent à la fois les traces arrogantes laissées, de manière permanente, sur la Lune, résultat de la course à la conquête de l'espace menée pendant la Guerre froide, ainsi que la mythique empreinte sur le sable qui attira le regard colonial de Robinson Crusoë.

Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla

Source au 2012 10 16: [http://www.rencontres-arles.com/A11/C.aspx?VP3=CMS3&VF=ARL\\_214\\_VForm&FRM=Frame:ARL\\_503](http://www.rencontres-arles.com/A11/C.aspx?VP3=CMS3&VF=ARL_214_VForm&FRM=Frame:ARL_503)

**Karen Knorr** (Américaine ; 1954, Frankfurt am Main, DE ; vit à Londres, GB), [www.karenknorr.com](http://www.karenknorr.com)

### **The shadow**

Rebecca Comay: I'd also like to think about the way in which the shadow functions here not simply as the index of a departed presence but also as the index of a real absence: no possible referent exists in either real or virtual (represented) space. How does the medium of photography itself - in its workings with light and shadow - develop this problematic? The shadow equally evokes another also well-known tale from Pliny, that of the origin of drawing itself - Butades' daughter who traces the silhouette of her departing lover (her father, curiously, proceeds to sculpt and freeze the image), according to an allegory in which the link between desire, loss, memory and the image is made explicit. The trope of Dibutades enters explicitly, of course, in your earlier work *The Pencil of Nature* (from *Academies* 1994-1995) - which features a male nude sculpture cast [?] in the background - in which the reference to photography is also made explicit in the title [Talbot]. Could you comment on any of this (or on the relation between these two works)?

Karen Knorr : Yes, there is also a version called *Butades' daughter* in which I am posing in place of the tall blonde young woman doing the drawing in *The Pencil of Nature*. Photography shares with the shadow its indexical nature -- the indexical sign is after all the cornerstone of the photographic image. Although shadows are still relegated to the lower regions in some artists' work (witness the *Neue Sachlichkeit* of the Bechers, where there are no shadows but rather the diffuse light so beloved of the sciences), they are very present in the 60's work of Lee Friedlander, who used the shadow -- often his own autoportrait -- to puncture the plane of representation in his photographs.

E-mail exchange between Karen Knorr in London and Rebecca Comay in Toronto, January, 2002.

Source au 2012 10 01 : [http://www.danielazoulaygallery.com/karen\\_knorr/writings.html](http://www.danielazoulaygallery.com/karen_knorr/writings.html)

### **Academies**

Begun in 1993 during a visiting professorship in Sweden, *Academies* interrogates the history of ideas that underpin western aesthetics. Within the spaces of the Royal Academy Schools in London, the Royal Academy of Art in Stockholm, and the Repin Institute in St Petersburg, Knorr reflects upon the relationship between the production of western art in the academy and the transmission and reproduction of such ideas through the museum. The series explores the foundation myths of European fine art culture and the link to national identity and patrimony.

Fine art academies were formed throughout Europe from the 16th century by decree or Royal patronage in order to promote a sense of national culture. Advocating an intellectualization of the gaze (through drawing, perspective and geometry) and a study of the liberal arts, such institutions aimed to differentiate the academic artist from the mechanical and technical work of the artisan. *Academies* sets up a critical gaze, examining the remnants of this Eurocentric classical aesthetic fostered within the academy and still displayed in European museums. Knorr searches for ways to trouble the realist endeavor: through captioning and use of titles and through the framing and presentation of the photographic object, using brass plaques to parody an academic style.

Taxidermised creatures and props create a dialogue with the history of each of the sites. Animals from natural history collections are placed amid old master paintings; monkeys cavort within the sculpture collection of the Musée d'Orsay. Referencing the 18th century trope of the ape-as-painter, Knorr links the theme of the academy to the issue of mimesis and imitation, whilst the mandrill ape holding Eduard Zitzel's book *Le Genie* becomes "The Art Functionary" looking for the next artistic genius to promote. Wolves, parrots and apes roam freely around the museum and the academy. These taxidermied specimens invite a suspension of disbelief when photographed, interrogating the boundaries between the human and nonhuman. Unabashedly stuffed, they appear at their most alive in the photograph: a simulacrum of 'life' through the cadaver of an animal.

In wandering freely around these spaces, the animals escape the picture frame and displace the environment that nonetheless defines them, an anarchic moment within the frozen interior of the museum. Further transgressive elements are introduced into the scenes. A black hand caressing the inanimate beauty of Canova's nymph transgresses the taboo of touch, just as a woman roaming through the Royal Academy breaks the rules of a rigidly patriarchal institution. The questions Knorr raised in the 1990's still seem pertinent. What is the status of women and ethnic minorities in the academy in the 21st century? Are academies and museums still privileged sites promoting national identity?

Source au 2012 10 01 : <http://www.karenknorr.com/photographs/academies/>

### **Ralph Gibson : Syntax**

" Voici le visage même de la photographie. La métaphore fonctionne parfaitement : face et profil, négatif-positif, œil unique... Inutile de s'attarder, nous avons tous compris. Mais, à la contempler, l'image se met à vivre dans une dimension plus profonde encore. Et ce double visage nous attire comme un double de notre propre condition.

Si cet œil nous regardait en face, l'image serait un portrait. Mais il nous conduit au loin, il nous dit : " Suivez mon regard " vers l'étendue infinie, ouverte à toute vision. Par lui, l'immensité entre dans l'image. Et elle devient poème du proche et du lointain. La composition entière est d'une verticalité hautaine de statue-colonne et, comme à Chartres, cette raideur exalte la vie spirituelle des regards portés au loin. Le bord du mur est là, à côté, prosaïque ; c'est le coin de la rue. L'œil est horizontal, par sa forme et surtout parce qu'il s'adresse à l'horizon, frère lointain de la paupière sur laquelle se lève le soleil iris.

Et ces longues verticales sont recoupées par une horizontale invisible : la ligne des regards. Celui de l'œil baigné de lumière et aussi celui, enfoui dans l'ombre mais intense, du profil sombre. Venu de la nuit, tourné vers le large, celui-ci porte à l'infini. C'est un regard absolu, abstrait, un regard de pensée. L'œil visible, lui, à la fois rencontre et émet la clarté. Le profil de lumière se tend vers le réel, il s'approche du coin du mur, peut-être attiré par cette fente de visée qui s'inscrit en haut à gauche. Parmi les dédales de la matière, il glisse silencieusement vers ses proies.

Mais, inondé de jour, il s'adosse à la nuit. Derrière la façade est l'esprit, le visage intérieur, ombre noire et secrète, néant par lequel le réel existe, à l'affût derrière la meurtrière du regard.

La rencontre de l'ombre et de la lumière n'est plus ici une réconciliation qui arrondit les formes mais, comme dans les tableaux cubistes, un heurt qui les démultiplie en plusieurs faces. Et déjà Manet parlait de " la grande ombre et de la grande lumière " dont l'opposition suffit à camper toute figure. Ici, en photographie, ces deux visages, toujours prêts à basculer l'un à la place de l'autre, parlent de notre double nature corporelle et spirituelle. "

LEMAGNY, Jean-Claude, *La photographie créative. Les collections de photographies contemporaines de la Bibliothèque nationale*, Paris, Contrejour, 1984, p.34

**Agnieszka Brzeźńska** (1972, Gdansk, Pologne ; vit à Varsovie, PO et Berlin, DE)

Agnieszka Brzeźńska a étudié l'art à Varsovie et Tokyo. Sa pratique est influencée par les endroits du monde où elle vit et travaille. La photographie, la peinture et le film occupent une place égale dans son travail où, sans cesse, elle réagit aux environnements nouveaux et fluctuants qu'elle rencontre. Une série de photographies de 2006 d'un cercle de personnes qui la fréquente à Varsovie, sont des portraits rendus anonymes par un réalisme aigu et démultiplié. Dans sa plus récente série de photographies, l'artiste se rapproche de l'esthétique de sa peinture, caractérisée par un constant estompement de l'abstraction et de la figuration, par un sens à moitié obstrué et une modification de la forme du supposé connu. Les formes et ombres monumentales de ses photographies hérissées de taches accidentelles de lumière spectrale sont des réminiscences de la réjouissante simplicité formelle de la photographie expérimentale du début du siècle dernier, celle de Man Ray par exemple. Cependant le bruit, pixels parasites des photos numériques, qui occasionne une surface diffuse profondément grainée, constitue une approche conceptuelle de la photographie contemporaine.

### **Obscurité cristalline**

Comme si elle simulait sur un mur sa caverne de Platon personnelle, Agnieszka Brzeźńska a capturé l'ombre de sa main tenant un morceau de cristal. Les différentes nuances, ombres, reflets produits sur le mur et leur apparence légèrement monstrueuse sont en fait ce que l'historien Victor I. Stoichita décrit comme une "allégorie de la photographie", une méditation sur sa condition indexicale : la connexion physique que la lumière introduit entre le cliché et son référent.<sup>1</sup>

Brzeźńska se permet un style de photographie dépouillée de sujet apparent. C'est une tentative d'atteindre l'essence, ou le fantôme de l'image, au moyen d'une analyse espiègle de la technique à l'ère de sa transformation numérique. Cette condition autoréférentielle influe sur les conditions mêmes de l'image. Et si l'organe principal de la photographie n'était ni la main ni le doigt?<sup>2</sup>

Pour ce qui est de l'appareil, Brzeźńska a choisi de souligner l'importance de l'optique et la nature de la technique numérique. Que représente l'ombre réfléchie du morceau de cristal si ce n'est l'objectif de l'appareil ? Comment pourriez-vous ne pas remarquer que la couleur granuleuse de la surface est le résultat du bruit numérique provoqué par la sous-exposition lumineuse de la prise de vue ! Ces "erreurs techniques" sont en fait les marques de l'incorporation dans le travail d'une histoire critique de la technologie et de la mythologie de la fabrication de l'image.

Photographier des ombres est une forme de tautologie visuelle qui n'est pas fondamentalement différente de peindre des traces de pinceau ou du phantasme du dessin de la main qui trace sur le papier son propre contour. Il y a de profondes raisons historiques et conceptuelles pour que l'ombre soit un point de réflexion de la technique photographique. Le mythe bien connu sur les origines de l'art de la peinture auquel se réfère Plin dans son *Histoire naturelle* – l'invention est attribuée à la fille d'un potier de Corinthe qui traça la silhouette de l'ombre de son amant alors qu'il partait pour l'étranger<sup>3</sup> – est aussi la scène première de l'art photographique quant à sa fonction de fixer la fugitive trace de la vie sur une surface graphique. Cela souligne aussi le poids émotionnel des photographies en général comme une question de conservation du moment et de l'objet du désir, indépendamment de la ressemblance.<sup>4</sup>

Des rayogrammes de Man Ray, des classiques autoportraits en silhouettes de Stieglitz et Kertész aux Ombres de Readymade de Marcel Duchamp (1918), l'usage de l'ombre rappelle au spectateur la promesse d'une mémoire sans corps (comme l'a dit un écrivain victorien "faire divorcer la forme de la matière"<sup>5</sup>) impliquée dans l'image reproduite mécaniquement.

Comme dans le travail de Brzeźńska en général, ces photographies enregistrent une création de la grâce au cœur de la banalité. Cependant on doit avoir la prudence de ne pas totalement croire à leur apparence. Un de ces fantômes, au moins, n'est qu'une copie, l'ombre d'une ombre. Cuauhtémoc Medina

1. Victor I. Stoichita, *A Short History of the Shadow*, London, Reaktion Books, 1997, p. 110-113.

2. Comme Barthes l'a argumenté, l'organe principal de la photographie n'est pas l'œil mais le doigt. Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*. Trans. Joaquín Sala-Sanahuja. Barcelona, Paidós, 1990, p. 48.

3. Stoichita, op. cit., p. 11.

4. et 5. "du point de vue du désir, l'apparence n'est pas aussi importante que la trace en terme de représentation.", Philippe Dubois, *L'Acte photographique*. Trans. Graciela Baravalle, Barcelona, Paidós, 1986, p. 113

**Viviane Sassen** (1972, Amsterdam, Pays-Bas ; vit à Amsterdam, NL)  
www.vivianesassen.com

" D'aussi loin que je me souviens, je me suis toujours sentie très proche de l'Afrique. C'est probablement parce que j'ai vécu au Kenya avec ma famille quand j'étais enfant. Pourtant, cette même expérience d'intimité a aussi engendré des sentiments contradictoires en moi. Tout en ayant le sentiment de faire partie de ce monde, j'ai toujours été consciente du fait que je n'en ferais jamais réellement partie. Très tôt, j'ai compris que j'y resterais toujours une étrangère. De ce fait, j'essaie toujours de traduire dans mon travail cette ambiguïté. Vous vous sentez proches mais en même temps distant. Et c'est quelque chose qui est la plupart du temps absent des descriptions occidentales traditionnelles de l'Afrique, qui reflètent toujours clairement l'interprétation et le regard des Occidentaux. J'essaie de mettre cela en doute mais dans le même temps, je suis moi aussi une Occidentale et je ne peux pas complètement me libérer de ces origines. Mais je pense que douter est toujours une bonne chose.

Le jeu des ombres offre de multiples interprétations. Vous pouvez les lire à différents niveaux. Vous devriez toujours être capable de juger une photographie sur plusieurs plans, d'un point de vue politique, social, émotionnel, mais aussi personnel. "

Viviane Sassen

Source au 2012 10 01 : <http://lejournaldelaphotographie.com/entries/6611/viviane-sassen-parasomnia>

" The shadow turns a person into a kind of symbol. . . . It's not about the particular person anymore; he or she represents an idea. So it's much more about the universal than the personal . . . it's about what we *don't* see. "

Viviane Sassen, Interview avec Aaron Shuman, *Aperture*, #206, Spring 2012

Source au 2012 10 01 : <http://www.aaronschuman.com/vivianesassenarticle.html>

**Donald Lokuta** (USA)

www.donaldlokuta.com

### **In Plato's Cave**

The series of photographs, *In Plato's Cave*, is about a world of illusion and belief. The photographs were inspired by the " Allegory of the Cave " in Plato's *Republic*, in which Plato used the cave as a metaphor. Plato sees many of us as prisoners in a cave, only able to see distorted traces of reality as shadow figures cast on the cave wall. *In Plato's Cave* captures the idea that we all live in a cave where, to one degree or another, we accept much of what we hear and see as the truth.

The series began in 1984 with a trip to Maine, where Lokuta made photographs of people at scenic overlooks and walking among the rocks along the coast. While photographing, he wondered what it was these people really saw. He concluded that what they saw had to be different than what he perceived. Each person would have a different interpretation based on individual knowledge and experience.

For Lokuta this observation was a metaphor for the ways in which we understand the world in general, and that truth is based on information, on knowledge, and that what we perceive as truth may be based on illusion and belief.

The forty photographs in the exhibition are gelatin silver prints with the background painted out in black acrylic paint. The deliberate omission of photographed information is an expression of our inability to truly understand. For Lokuta the photographs are about the struggle between enlightenment and darkness.

A book by the same title, *In Plato's Cave*, was published in conjunction with the exhibition, and will be available at the gallery. The publication contains 55 photographs, an introduction by Donna Gustafson and an essay by Robert Yoskowitz.

Source au 2012 09 25: <http://hpgrpgallery.com/artist/newyork/donald-lokuta/>

## LE REFLET DANS L'EAU

**Julee Holcombe** (1972, Texarkana, Texas, USA ; vit à Portsmouth, New Hampshire, USA)  
www.juleeholcombe.com

### **Homo Bulla**

Homo Bulla, l'homme est une bulle, fut un motif souvent traité dans la peinture hollandaise de vanités au 17<sup>ème</sup> siècle. C'est une expression de Varro (116 - 27 av. JC) : au début du livre *Rerum Rusticarum Libri Tres*, il écrit "quod, ut dicitur, si est homo bulla, eo magis senex" (si, comme ils disent, l'homme est une bulle, c'est d'autant plus le cas d'un vieil homme). L'expression fut réintroduite par Erasme dans *Adagia*, une collection de dicton publiée en 1572.

"Being interested in issues of social and environmental conflict, I continue to work in a style that attempts to reproduce traditions of the old art forms in ways that question the fact of photography's truth telling ability. This series of photographs encompass the interpretations of courtly paintings, religious parables, and modern street sensibilities to create a sense of history within a utopian vision. I investigate contemporary culture with a camera, and then reconstruct interior and exterior environments from an amalgam of different photographs, composing landscapes and portraits that mirror the traditions of painting to serve as a metaphor for the repetition of history. My work is both documentary, fictional, autobiographical, and reflects the world in which we live today. My images move beyond the modern mentality to explore a fantastical side of our everyday lives. The landscapes I document can be decades apart or miles apart as then they are re-assembled to create my own mythic adventure." Julee Holcombe

Source au 2012 10 16 : [http://juleeholcombe.com/section/111579\\_Homo\\_Bulla.html](http://juleeholcombe.com/section/111579_Homo_Bulla.html)

**Jerry Uelsmann** (1934, Detroit, Michigan, USA; vit Gainesville, Floride, USA)  
www.uelsmann.net

Jerry Uelsmann, another principal figure of the handmade photography movement, had articulated the concept of postvisualization. Uelsmann, who taught at the University of Florida, Gainesville, outlined the idea in a paper he delivered in 1966 at a Society for Photographic Education conference in Chicago, urging photographers to consider the darkroom to be "a visual research lab; a place for discovery, observation and mediation. ... Let us not be afraid to allow for 'post-visualization.'" By post-visualization I refer to the willingness on the part of the photographer to revisualize the final image at any point in the entire photographic process.\*\*\* Uelsmann's remarks focused on the darkroom as the place of photographic creation. He and many other photographers respond intensely to the darkroom experience. The dimly glowing light, the sound of trickling water, and the acrid smells of acetic acid and fixer rising from the sink create an otherworldly environment that alters customary space and time, spurring the senses to circumvent the confines of familiarity and predictability. Uelsmann's darkroom creations revived the art of combination printing. With consummate skill, he exposed his light sensitive paper through a series of enlargers, each holding a different negative. The results disturbed the conventions of the photographic timespace continuum. Uelsmann enhanced the provocativeness of his imagery with poetic titles, such as *Small Woods Where I Met Myself* (1967).

This kind of image did not provide the concise message that people had grown to expect from photography through their experiences with mass media, such as *Life* magazine, in which editorial committees embedded photographs in highly tendentious text that was designed to insure that the viewers were getting the "right" message. Uelsmann's sense of fantasy defied these expectations by opening a private window into a reality that grasps the inwardness of a subject that lies beyond its external form. This approach can be linked to the Japanese concept of "shashin", which states that something is only true when it integrates both the external appearance with the inner makeup of a subject. Uelsmann's art fosters an open, dynamic relationship between artist, subject, and viewer. *Small Woods Where I Met Myself* can be interpreted as a reflection of American society's growing sense of doubt about everything from abortion, to the Vietnam War, to the possibility of assigning meaning to art or life. The work signals the growing awareness that meaning is unfixed, that it changes according to the interplay between the maker's intentions and the viewer's understanding. Where there had once been a sense of assurance, ambiguity now prevailed.

\* Jerry N. Uelsmann, "Post-Visualization", 1967, www.uelsmann.net, 17.10.2002  
Source au 2008 05 14 : <http://www.lightresearch.net/articles/handmade.html>

**Susan Derges** (1955, Londres ; vit à Dartmoor, Devon, GB)  
www.susanderges.com

In Susan Derges's 1992 series of black-and-white photographs "The Observer and the Observed," drops of water are caught in midair by stroboscopic flash. Each droplet refracts a tiny image of Derges's own face. These miniscule self-portraits are variously warped by the shape of each drop, but the images are crystal-sharp. Her face appears behind the droplets, too, filling the picture's frame, but it is transformed by blurry soft-focus. It is almost as if this cascade of mutating self-images is being observed by a large, vaguely defined self.

Liquidity fascinates Derges, on the evidence of the works in this show. In a 1991 group of three Cibachrome prints she uses computer manipulation to visually distort streams of water, creating, for example, a circular "necklace" of five twisting strands. These simple constructed shapes have less depth and complexity, though, than her liquid self-portraits. Her most interesting images suggest chaotic systems of turbulence and oscillation.

These concerns grow out of Derges's earlier work (not included in this show). Working in London, she began making photograms in 1985 by using the vibrations of amplified sound to manipulate powders into waves and shapes on photo paper. In 1988 she started to make video works by carrying out similar manipulations of liquids. For example, in the video *Hermetica* a silvery drop of water vibrates more and more forcefully until it is wildly oscillating between contrasting shapes, almost like a convulsively beating heart. Gradually the different shapes merge until the oscillations yield a subtle optical play of moiré surface patterns. A gradually rising, sirenlike sound track accompanies these transformations and gives the work an eerie emotional tension.

Most recently Derges has been making photograms of petri dishes containing tadpoles and froglets that produce swirls of motion in their translucent habitats. In all her work she brings an impressive poetic intensity to her images of flux.

P.C. Smith, "Susan Derges at James Danziger, New York. Review of Exhibitions", *Art in America*, June, 1994  
Source au 2008 03 21 : [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m1248/is\\_n6\\_v82/ai\\_15490900](http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_n6_v82/ai_15490900)

**Elina Brotherus (1972, Helsinki, Finlande)**  
www.elinabrotherus.com

[Dès 2000...] avec ma nouvelle série *The New Painting* il y a quand même un changement. En fait, ce n'est pas vraiment important que ce soit moi. Ce n'est pas vraiment moi d'ailleurs, et ce ne sont pas des autoportraits de la même manière qu'avant. Je considère désormais ma personne comme un modèle. C'est pour ça que j'appelle la série "The New Painting", la nouvelle peinture. Je me considère comme le modèle utilisé autrefois par les peintres. Je suis un personnage, une figure située dans un paysage, dans un espace tridimensionnel. Mon personnage est un objet de recherche formelle. Il ne raconte pas ma vie, comme dans les séries précédentes, où je souhaitais mettre en scène des instants de ma vie personnelle, ou des instants reconnaissables par tout le monde car très généraux : la joie, le malheur, la condition humaine. Ce n'est plus tout à fait ça.  
Elina Brotherus

Andréa Holzherr, "Paysages : fenêtres vers l'extérieur", interview d'Elina Brotherus, février 2003  
Source au 2007 10 11 : [http://www.info-finlande.fr/fo/visu.php3/Msg\\_22\\_97\\_702\\_1\\_7](http://www.info-finlande.fr/fo/visu.php3/Msg_22_97_702_1_7)

### **De l'autoportrait à la "figure"**

En ce début de printemps [2005], Paris, Galerie GB Agency et Rouen, Trafic Frac Haute Normandie, nous permettent de retrouver avec bonheur quelques désirs peu ou prou éteints par la mode de l'autoportrait trop souvent galvaudé par une certaine photographie contemporaine. Si celui-ci avait en effet envahi ces dernières années les sphères les plus intimes ou ne serait-ce que quotidiennes, sans parfois l'ombre d'un intérêt sensible, historique ou politique, il est aujourd'hui déplacé avec subtilité et rigueur par la jeune photographe finlandaise Elina Brotherus : à la galerie GB Agency : au fil d'un détournement délicat et toujours intelligent des codes picturaux du genre dans la série "Models Studies" (2005) et au Frac Haute Normandie : à l'occasion d'une présentation plus large de son travail depuis ses premiers paysages et autoportraits de 1998 - 2000, jusqu'à sa dernière série "The New Painting" (2003-2004).

De l'autoportrait au paysage, et inversement, la quête photographique de la jeune artiste semble déjà nourrie de cette maturité esthétique qui accepte que la photographie soit peut-être davantage mère de la peinture que fille de cette dernière.

Lorsqu'en effet, "Models Studies" et "The New Painting" nous proposent l'autoportrait de l'artiste dans la nature, de dos, nue ou simplement présente, il s'agit toujours de capter non l'instant mais la sensation dont les peintres classiques mais surtout impressionnistes avaient su s'imprégner. Ne faire qu'un avec la nature quitte à s'y perdre ou s'y retrouver mais de toute façon s'absenter de son petit ego pour atteindre une complétude universelle. Quoi de plus juste alors de nous le rappeler en Normandie au pays des ciels et des atmosphères, lieu de naissance de l'impressionnisme mais aussi lieu de villégiature favori de tous les grands paysagistes de la fin du 19<sup>e</sup> et du 20<sup>e</sup> de Monet en passant par Boudin jusqu'à plus près de nous l'américaine Joan Mitchell.

Alors, sans bien sûr percevoir devant ces grandes photographies couleur un hommage appuyé à Gaspar David Friedrich - *Der Wanderer*, 2003 - souvent d'ailleurs cité plus ou moins justement par nombre de photographes de paysages, sans oser non plus comparer les vues de dos dénudé aux sorties du bain de Degas, ni même aux autoportraits au miroir de Bonnard et Vuillard et encore moins à la première odalisque, *Nu endormi*, 2003, telle que Giorgione avait su la peindre tout en bouleversant la hiérarchie des genres, hissant le paysage comme sujet à part entière dans une peinture italienne encore emprise aux grandes fresques religieuses, politiques ou mythologiques, il est ici question de mise au silence de l'identité pour une mise en scène de la figure féminine. Et c'est alors que le mot même de figure, reprend une de ses significations premières : être la représentation d'une forme extérieure et donc pouvoir être par extension rhétorique l'allégorie de la femme. En effet, les photographies d'Elina Brotherus, nous parlent "en figure" de la femme dans le paysage, dans son univers. Paysage de la nature qu'elle contemple de dos, laissant ses pensées partir au loin, s'immergeant dans cet espace qui l'englobe et qu'elle laisse pénétrer en elle, mais aussi paysage de son quotidien, assise à une table où quelques pommes échappées d'une nature morte hollandaise semblent la laisser indifférente ou tout au moins songeuse. Parfois, c'est recroquevillée sur le bord du lit, ou cadrée dans un enlacement doux dont les mains justes nous disent le souvenir qu'elle se met en scène et s'offre pudiquement à l'objectif dont on devine parfois la présence par le fil du retardateur qu'elle actionnera elle-même.

Mais pas de regard frontal, et même pas de visages, juste des fragments de corps témoignant d'un temps oublieux de l'instant et de ses acteurs pour nous rappeler l'universalité de ces moments-là, banals certes, communs à nous tous et pourtant unique pour chacun. Quotidien plus intime lorsqu'elle sort pudiquement du bain, les hanches ceintes d'une serviette ou qu'elle offre son visage au miroir trop embué pour nous permettre de reconnaître son visage. Jamais le regard de la jeune femme ne croise celui du spectateur comme pour mieux hisser au rang de symbole ce qui n'aurait pu être que constat de la vie d'une femme. Mais si toutefois l'histoire de l'art vient nourrir la composition et le cadrage du modèle, si la création par la photographe d'une gamme de couleurs douces et subtiles transpose une vue urbaine en une plage diurne - *Vues 1 et 2*, 2000 - dont l'horizon devient le sujet - *Horizon 2001* - une crainte furtive traverse parfois ces images faussement paisibles et le sublime peut même se retourner en inquiétante illusion. Ainsi, dans la série "Studies model" (2005) présentée à la galerie parisienne GB Agency, ne nous trouvons-nous pas dès l'entrée devant ce face à face étrange d'une jeune femme de dos, regardant probablement une grisaille en trompe-l'œil si proche qu'elle ne peut en fait la contempler mais rester prisonnière, comme enfermée dans cet espace minimal entre elle et la toile, comme si la dérision de l'imitation picturale avait pris au piège son propre spectateur.

Ce piège dans lequel le regardeur sombre malgré lui est aussi ce qui le transporte d'une "New Painting" à une autre. C'est à cette délicate expérience que nous convie précisément cette série exposée à Rouen, qui se joue de la chronologie des dates pour nous permettre de circuler visuellement entre la retenue et l'audace des premiers autoportraits d'intérieur et la nature des plages islandaises où le minéral et le végétal arrivent à se confondre dans l'éloge métaphorique d'un espace entre ciel et terre - *Horizon*, 2000 -. Il n'est alors qu'à revenir devant la séquence du miroir - *Le Miroir*, 2003 - pour éprouver le passage du temps lorsque la buée effaçant peu à peu sa propre image nous dit le souffle vital qui nous redonnera la force de commencer une autre vie, de changer de tête et d'expression, bref de reprendre au temps ce qu'il nous a parfois enlevé : cet élan fragile qui nous maintient en équilibre entre paysage et figure, entre nature et identité. L'autoportrait alors n'est que prétexte à abstraire de l'évènementiel ce qui définit l'humain, cette forme vivante faite de mémoire et de rebonds, cette figure de la femme en harmonie avec elle et le monde, bref, en vie.

DEBAT, Michelle, "Elina Brotherus, photographies : de l'autoportrait à la " figure """, *ExpoRevue*, Paris, avril 2005  
Source 2012 10 15 : [http://www.exporevue.com/magazine/fr/elina\\_brotherus.html](http://www.exporevue.com/magazine/fr/elina_brotherus.html)

De nombreux articles et interviews sont disponibles sur le site de l'artiste : <http://www.elinabrotherus.com/bibliography/>

**Susanna Majuri** (1978, Helsinki, Finland)

### **Statement**

I suggest: we can be multiple. Touch your environment and it will show itself as fantastic. People are unpredictable. They are male and female at the same time. Eyes whisper sparks. The water is the most remarkable. It carries bodies. Water is colour. The shimmer and the deep green. My challenge is to see the reality in a non-traditional light. When I am shooting pictures, I have a premonition that something strange is about to happen. I follow the logic of colours, when I combine places, people and objects. To me the most important quality of photography is its capability to convey emotions. I suggest: imagine the details a bit further. Who is drawing trees in to the pond. When you touch the surface of the house it turns out to be your companion. I throw myself into a fictive reality in the shootings. My heart beats wildly when I can feel the presence of surprises. When you're in love, but bid farewell to the channel. You forgot the ship and it sinks. When the fall is unreachable behind the grey sorrow. I want to narrate feelings like in novels. The reader of images gets a chance to handle her lost and encounters. There is a place for danger. Did you die when you saw the shadow of the bird? The language is a map and draws around us, unknown and familiar. I believe in a single image. It breaths strong.

Susanna Majuri

Source au 2012 10 15: <http://www.helsinki.fi/helsinki/artist.php?id=9029>

### **Under / Above water**

Susanna Majuri's work belongs to the Nordic photographic school. Majuri (b. 1978) graduated in 2007 from the University of Art and Design in Helsinki, where the so-called Helsinki School was established. In a clearly picturesque fashion, here the selected photographs focus on Majuri's main theme: water and its all-absorbing, metaphorical dimension, ranging from mirroring effects in *Fisherette* to colour-field type colour zones in *Save* as well as blue tanker insights in *Dear Sailor*. In *Save*, figurative staging and natural space meet as multi-referenced design forms. On one side, the turquoise of the swimming pool that seems illuminated from the interior, and on the other side the warm grey tones of the sea landscape cut the picture into two large colour fields. An amorphous shadow in the pool is irritating. Here, the motionless figure crouching on the floor is less identifiable as a body than as a cloudy colour form. Its fluid-transforming consistency creates a clear contrast to the tranquil mountain massif in the background. 'I' and 'Water Landscape' converge as emotional fields, and thanks to their connection they allow something mysterious to emerge. 'Water is colour', emphasises Majuri, 'the colour turquoise – that's what I am'. By exploiting spatial contradictions, Majuri also highlights the mysteriousness of a scene in the other two photographs: either in *Fisherette*, where it is no longer possible to distinguish between the inner and outer space of the aquarium, as this merges with the bodiless view of the observer looking at the fish; or in reference to the fully clothed, suspended figure in the water tank – the woman is wearing a fashionable red-white sailor outfit. Each sets in motion another narrative as densely composed individual images. They are therefore reminiscent of still images from Hollywood films around 1970. This was the era of 'aquamania' when many film scenes were filmed in aquariums, swimming pools, and tanks or under water.

Dr. Viola Weigel, under water / above water. From the aquarium to the video image

Source au 2012 10 08: [http://www.galerieadler.com/index\\_e.html](http://www.galerieadler.com/index_e.html)

### **Nordic water tales**

Stories are a wonderful thing! You can lose yourselves in them, assume a different form or personality – and yet, in every fairy tale there is a grain of truth.

Finnish photo artist Susanna Majuri (\*1978) is the storyteller of the North. In her pictures, her thoughts always return to Iceland, the land of her dreams. The wondrous island with its glaciers, waterfalls and geysers has long held her in its thrall. She takes inspiration for her work from the land of legends, fables, stories and music, weaving together her impressions to create picture galleries that tell of her own life and emotions.

Majuri portrays people living not only in Iceland, but also in Denmark, Norway and Sweden, because to her mind, there's a little bit of Iceland in every Nordic country. She finds the common features of the landscapes just as captivating as the diversity of tongues spoken in the various countries. Her works therefore bear titles in different languages, as a way of opening up various ways of accessing the images. One might even say that Majuri illustrates stories as if they were images that form a common language shared by all the Nordic countries.

Naturally, her pictures are pure fiction, just as people like to make up stories about their lives. But one sometimes has the impression of encountering there figures from the fairy tales of the Brothers Grimm, from Hans Christian Andersen or Selma Lagerlof.

The photographs resemble film stills lifted from the movie version of a fairy tale, or perhaps from a thriller, or a romance without a happy end. The many associations evoked demonstrate the enormous narrative potential that hallmarks her work, which is joined by a finely honed sense of composition and staging.

In her photographs set outside the water, Majuri creates panoramas that convey the state of mind and feelings of her figures, even though she never shows us their faces. Their mysterious behaviour seems to lend the landscape a deep emotional resonance. Water then either adds a protective and inviting quality, or it can seem to menace the figures or swallow them up.

For her latest works, Majuri produced wax fabric printed with motifs, in widths up to six meters, which she lowers to the bottom of a swimming pool. Her models dive down into the water, with Majuri acting as director. In these scenarios she's not interested as much in the backdrops as in the secret stories her girls carry within them. She reveals in her photographs the whole spectrum of what it means to be a girl, from sister to girlfriend and then onward to becoming a lover, usually portraying her figures at the moment they discover their own bodies. The protagonists always play a dual role – they are heroines of the story but also the objects of sexual desire. The models are scantily dressed and often appear unconscious, or perhaps even dead and drifting. The dark currents of the sea wash around them, or they are enveloped by the crystalline transparency of a swimming pool. Water also becomes a place of danger here, where the protagonists lose their earthly gravity and are robbed of the air to breathe. Majuri lets the bodies blur, the surface of the water dissolving into what looks like myriad brushstrokes. She uses water as if it were paint, deliberately deploying its properties of absorption and its metaphorical dimension.

Majuri condenses all the strange tales, the yearnings and hidden secrets into pictorial atmospheres that somehow seem plausible despite all their magical qualities.

Ultimately, it is the viewers who take on the role of storyteller here, projecting their own notions and emotions onto these pictures to bring to life the "tales of the North".

Source au 2012 10 08: [http://www.galerieadler.com/index\\_e.html](http://www.galerieadler.com/index_e.html)

Interview with Susanna Majuri, ARTE Journal, 7.3. 2011 - Fotografie: Der finnische Blick durch die Linse, DE/FR

[http://videos.arte.tv/de/videos/fotografie\\_der\\_finnische\\_blick\\_durch\\_die\\_linse--3758564.html](http://videos.arte.tv/de/videos/fotografie_der_finnische_blick_durch_die_linse--3758564.html)

Source au 2012 10 08: [http://www.galerieadler.com/index\\_e.html](http://www.galerieadler.com/index_e.html)

**Ellen Kooi** (1962, Leeuwarden, Pays-Bas ; vit à Haarlem, NL)

[www.ellenkooi.nl](http://www.ellenkooi.nl)

Les photographies d'Ellen Kooi (NL 1962) étonnent. L'inattendu confère un aspect extraordinaire à son œuvre. Les prises de vues de ses sites naturels, souvent panoramiques, alors qu'elles nourrissent une impression de débordement, relèvent de la mise en scène soigneusement étudiée, proche de la scène théâtrale. Les personnages forment l'élément central et constitutif de ses compositions. Pris dans le mouvement, intimement liés à l'environnement, ils sont pourtant saisis dans leur vulnérabilité, leur solitude et, lorsque l'artiste y introduit la symétrie ou l'effet miroir, c'est pour renforcer le langage du corps, amplifier la symbolique, attiser la charge vectrice de la scène.

Teintées d'humour, insolites, absurdes, surréalistes, les scènes véhiculent à la fois une proximité et une mise à distance, sollicitent à la fois les mémoires collectives et le particulier, contiennent à la fois la tension dramatique et la légèreté du burlesque, du paradoxal.

Numériques et manipulées, les photographies d'Ellen Kooi explorent la complexité tant de la précision du détail que du traitement des couleurs. Si certaines de ses scènes sont prises en contre-plongée, éveillant chez le spectateur une sensation d'intrusion, d'autres l'invitent à y entrer de plein pieds, d'en être partie prenante.[...]

Yvonne Resslerer, " Ellen Kooi fait l'affiche du Festival d'Ars Musica 2004 ", Bruxelles, janvier 2004

Source au 2012 10 09 : [http://www.fillesducalvaire.com/texts/Kooi\\_93-1.pdf](http://www.fillesducalvaire.com/texts/Kooi_93-1.pdf)

## **Paysage et mise en scène**

The large-scale panoramic photographs by Ellen Kooi challenge us to view the world as a dramatic narrative. She wants us to seek the border between fantasy and reality. At first glance, the people that inhabit these panoramas of (mostly Dutch) landscapes seem to be at the mercy of their surroundings. But if we look at these pictures more carefully we see a more complex relationship, as the landscape almost responds to its inhabitants. The displays of nature we see are a symbolic reflection of the inner turmoils, or indeed of the happiness of these people. In a way comparable to nineteenth century psychological portraits, Kooi tries to tell us about myths, chance encounters and our relationship with the outside world. But keeping this in mind, her works are as much concerned with the landscape as they are with the person. By forming close connections between themes set in our visual memory of history but never choosing a main focus, Kooi's works are suspenseful and hard to identify.

Using her experience in photographing both theatre and dance, Kooi creates scenes that feel familiar but look magical. Her refined techniques allow her to photograph landscapes in a way that we fail to see them. While some seem to focus on the fairytale qualities of her work, there also is a grimmer side to them. Children who at first seem to be frolicking may actually be running away scared or even petrified. A gorgeous woman doesn't gaze at the beautiful landscape, she sees the oncoming industry behind it. Like the solitary figures in the works of Caspar David Friedrich, the inhabitants of the world of Ellen Kooi are always both in awe and in distress. The contrast between a personal world of fantasy and surrounding elements that are both real and symbolic form the richness of Kooi's work.

Source au 2012 10 09: <http://www.torchgallery.com/ellen-kooi/houtwielen-balonnen.html>

## **Next to Me**

The photographs by Ellen Kooi are concerned with the symbiotic relationship between the landscape and those who enter it. Her pieces are readable as compelling poetic stories through her use of the panoramic perspective. In these stories both the landscape and the human figures in it function as protagonists. This explains the show's title - *Next to Me* - it refers to the slowly developing feeling of kinship with one's surroundings. People seem to be eager to establish a narrative relationship with the natural locations they encounter. The hills, forests and lakes are given names and are surrounded with numerous fantastic tales. By doing so these places are given a human meaning and become part of a collective memory. This mythologizing process stands in sharp contrast with the hardly magical reality of the urbanized Dutch landscape.

Kooi tries to envision the lyrical connection between man and nature without losing touch with the soberness of this reality. Her photographs show ritualistic acts and poetical gestures within imposing landscapes. But the nearby parking lot full of tourists or the suburbs looming on the horizon are never erased. She seems to photograph events that are usually hidden from view but which take place nonetheless. Indeed, practically nothing in these photographs has been digitally altered. She forces herself to find the perfect location and then waits for a perfect moment to take the photograph. This approach grounds these pieces in realism. The site-specificity of these photographs has found high acclaim abroad. She has mastered the technique of presenting the uniqueness of the Dutch landscape by making clever use of narrative suggestions that cross cultural boundaries. By utilizing literary and art-historical references she is able to involve a larger audience in her photographic tales.

In her latest body of work a subtle change in style is noticeable. While her earlier pieces often told their stories in a lighthearted tone, her more recent works seem to have adapted a grander, more compelling visual language. The emotions evoked by her models seem to be emphasized by the surrounding landscapes. It looks like Kooi distills an underlying emotional current from tales of folklore and from natural lyricism in classic literature. She has found a way to spectacularly capture her own surroundings (near to her hometown of Haarlem) without losing her spectators in gaudy pomposity.

Source au 2012 09 27: <http://www.torchgallery.com/exhibitions/next-to-me.html>

**Tamara Dean** (1976, Sydney, Australie)

Représentée par: l'Agence VU', Paris, [www.agencevu.com](http://www.agencevu.com)  
Tim Olsen Gallery, Sydney, [www.timolsengallery.com](http://www.timolsengallery.com)  
et James Makin Gallery, Melbourne, [www.jamesmakingallery.com](http://www.jamesmakingallery.com)

### **Rituels**

Tamara Dean développe dans son travail les thèmes du rituel, de l'intimité et de la décomposition des paysages australiens contemporains. Dès ses débuts, elle questionne la construction de rituels sociaux dans les sous-cultures, à travers des portraits éphémères et intimes de la jeunesse australienne. En 2009, avec les séries *Ritualism* et *Divine Rites*, son travail quitte peu à peu le champ documentaire pour entrer de plein pied dans la représentation conceptuelle. Elle poursuit ce travail en 2010 avec *This too Shall Pass* et en 2011-2012 avec *Only human*.

*Ritualisms / Rituels* (2009) - Un rite ou rituel est une séquence d'actions stéréotypées, chargées de signification (action "symbolique"), et organisées dans le temps. Le rite n'est pas spontané : au contraire, il est réglé, fixé, codifié, et le respect de la règle garantit l'efficacité du rituel. Dans son travail, Tamara Dean tente de comprendre comment des actions anodines, quelconques, prennent une signification spirituelle et sacrée. Tamara Dean a reçu une éducation juive imprégnée de traditions religieuses. Tout est rituel, tout est symbole. Les lumières de bougies, le pain recouvert d'un linge, les festins. Enfant, Tamara Dean avait toujours eu beaucoup de plaisir à vivre ces instants mais se sentait toujours réellement déconnectée de leur contexte spirituel. Comment un bain devient baptême? Comment une fête avec des anneaux devient un mariage? Ce travail s'interroge plus largement sur notre quête de sens dans nos actions de tous les jours. Cet travail se situe dans un paysage australien qui nous est peu familier. On est loin de la lumière caractéristique violente du pays-continent, des plages sans fin véritables images d'Epinal. Et pourtant. L'Australie que nous montre Tamara Dean n'est pas sortie de son imagination. Elle ne crée que les mises en scène servant à expliquer son propos et à formaliser ses questionnements. Tamara Dean a choisi cet environnement sauvage comme cadre avec, en tête, l'idée d'exprimer la connexion directe entre la nature et les divinités, objet de nombreuses croyances. *Ritualisms* est un travail sur le désir partagé de comprendre notre existence et notre mortalité, les rituels tenant au fait qu'ils marquent des moments de la vie et les imprègnent de sens.

*Divine Rites / Rites divins* (2009) - Il s'agit d'images très personnelles : amies, sœurs, et moi-même. Des personnes que j'ai vu devenir femmes. Ces photographies représentent ce que j'ai perçu dans ce changement. De nouvelles expressions, la confiance qui émane des gestes mais aussi les hésitations qui y sont révélées, les pieds qui expriment la nervosité du corps tout entier. La nudité est sans importance, elle exprime la sensualité dépeinte des sentiments: comme le mouvement frêle d'un doigt, ou les volutes de l'air dessinées par la fumée d'une cigarette. La féminité est une certitude du temps, mais aujourd'hui elle est brisée par l'incertitude, le désespoir de l'impatience. Ces femmes tournent dans les ombres de l'adolescence, cette période investie par les non-dits. Un soap-opéra de ténèbres et de tribulations. Il s'agit de sexualité et non de sexe. Cette découverte est refoulée dans une zone de contact, dans les gestes, les mains et les pieds. Désir émergent. Irréalisé. Surveillé par ces femmes. Elles sont seules sur ces images, maîtrisant ce qu'elles sont en train de devenir, se donnant le temps de la réflexion avant d'émerger. *Divine Rites* est une exploration du rite de passage des jeunes femmes au statut divin de la féminité. Dans cette étape nouvellement définie de la divinité, on observe la reconnaissance calme de la confiance, de la sensualité, et de l'indépendance sexuelle.

Avec *This too Shall Pass* (2010) Tamara Dean crée une série onirique faite de réminiscences d'un passé oriental fantasmé. Installé dans une des dernières décharges de Sydney, le lieu n'a que peu d'importance pour le spectateur qui se voit transporté dans un rêve éveillé où la nature reprend peu à peu ses droits. Ses personnages, affublés de costumes qui sont à la fois un déguisement et une seconde peau, évoluent dans un lieu clos qui s'ouvre sur l'imaginaire de la photographe, transfigurant la nature et lui conférant un pouvoir mystique. Cette végétation, sauvage et luxuriante, abyme les acteurs de cette pièce qui ne choisit jamais vraiment entre la farce et le drame antique.

Source au 2012 10 09 : <http://www.agencevu.com/photographers/photographer.php?id=125>

## **Only Human**

Sharne Wolff chats with Tamara Dean about her new show, her influences and 'environmental composition'...

*Sharne Wolff: Your first show with Tim Olsen Gallery has recently opened in Sydney. Can you tell us a little about the photographs included in this exhibition?*

Tamara Dean: The photographs in this exhibition are from my most recent series 'Only Human'. This body of work explores the notion that we are indeed 'Only Human'. It depicts the human body in such a way as to reveal its fragility and vulnerability. I am also interested in the relationship between humans and nature, or more specifically the Australian bush. How we interact and engage with the natural world and with each other.

*SW. I'm interested in hearing about the human subjects (including the children) in your photographs...do you ask friends and family, or use paid models?*

TD: Usually my works feature my friends and family, the people closest to me. I have approached people I don't know in the street who have a particular look which struck me but this is more unusual. I find that by photographing the people closest to me there is already an understanding and a sense of intimacy that make the unguarded moments I am trying to capture more accessible.

*SW. Many of your portraits capture intimate and seemingly honest moments between your subjects. How do you manage to achieve this kind of reality?*

TD: I do this by bringing my subject/s to a location (which at times has significance to them). I give them a general idea about what I am trying to express conceptually through the image and the series, and then just spend time creating an intimate, comfortable space which allows the real relationships to bring the integrity to the construct. The reason it appears honest is that it is - the people in the photographs are interacting naturally. I give a certain amount of direction but encourage my subjects to bring their relationship into the narrative.

*SW. Landscape is obviously a very important element in your work. Do you have any favourite places to shoot? Is the way the landscape portrayed as important to you as the human element?*

TD: I love to photograph around Hill End. The landscape is critically important as I see it as another character in the relationships I am depicting. Whilst the people are interacting with each other they are also interacting with the landscape. I set them in the natural landscape to strip them of contemporary artifice and to bring a sense of universality to the narrative. The bush or wilderness represents the primal world. The posturing of the body, the power relationships depicted, the clothing and body markings are the signifiers of the contemporary world.

*SW. When on a shoot do you generally have a very specific idea of composition or is it more of a process led by environmental or other factors on the day?*

TD: I do both. At times I have a specific idea of the composition such as the more formal landscapes whereby the human figures form a small part but my favoured way of working is to keep it an intuitive process which is informed by environmental factors and emerging narratives through the process of the shoot. I do tend to work out the environmental part of the composition ahead of time but try to keep the human element remaining fluid.

*SW. As many readers would be aware, you have a 'day job' as a photographer with the Sydney Morning Herald. How do you think this affects your artistic practice - or do you see all your work as 'art'?*

TD: I do have a very clear separation between my artistic practice and my work as a photographer for the SMH although they certainly influence each other. When I work for the paper I have little control over who, when and where I am to photograph which keeps me alert to looking for interesting light and moments emerging from very new relationships and in a very short period of time. I have to be directive, attentive and incredibly alert to capturing an unguarded and spontaneous moment. This is great training of the eye but more importantly of timing, and without it I think it would be easy to miss important images. My SMH photographs can be artistic but I see them as different to my art practice as for the most part I am responding to what I have been assigned to and to what is happening in front of me rather than creating it. Within my artistic practice I bring all of this training but am in control of who, what, when and why. And certainly, my particular aesthetic imbues the photographs I take while working for the SMH.

SW. *Do you work in digital format? And, for all the photographers out there – do you have a favourite camera or generally use any particular lens?*

TD: I work with both a digital camera and medium format film camera.

SW. *Most of your work, including much of the recent Herald photography is very concerned with the dramatic entry of light into the photograph. Without giving away any secrets, could you tell us how you manage to achieve this?*

TD: I choose a particular time of day in which to shoot that gives the sense of luminescence to the human figure. I have a window of about 10 minutes of the 'perfect' light in which to attain my image/s. But I spend an hour or more setting people at ease and building up to that window of time.

SW. *Do you need to use any digital manipulation in your photographs? How involved are you in end result?*

TD: I do as little manipulation as possible these days, I have found over time that it is much easier to try and attain the perfect result in-camera.

SW. *Which artists have influenced your work?*

TD: The Pre-Raphaelites John William Waterhouse and Rembrandt heavily influence my work. I'm also influenced by photographers Desiree Dolron, Mary Ellen Mark and Eugene Richards.

SW. *Most of the human figures in your recent practice are women. You seem to be able to achieve a delicate balance that allows your subjects to be feminine and romantic, without letting them appear powerless or overly sexualised. Do you agree? And do you have any comments about the feminist side of your work?*

TD: I'm glad you read this from the images as I went into this particular series with the intention of creating works which depict intimacy between women without being sexualised. I wanted to show the strength women draw from one another, our ability to support and nurture. I am interested in the power and resilience of women.

SW. *You've been part of the Oculi photographic collective for around ten years now. Has being a part of that collective influenced your practice and/or assisted your work? If so, can you explain how?*

TD: Coming in to Oculi in 2002 was hugely influential in my development, which began in the realm of documentary photography. Oculi created an invaluable platform, which allowed (and continues to allow) us to show our personal work as we wish it to be seen. This played a huge part in building my confidence and my style.

SW. *Where to next for you?*

TD: I have embarked upon my Masters (in Fine Arts - Photography) this year at the 'National Art School' and am heading off on two artists residencies, at 'The Lock-up' in Newcastle and Hill End in the next 6 months.

Sharne Wolff, "Interview of Tamara Dean. Only Human", *The Art Life*, 2.5.2012  
Source au 2012 10 03: <http://theartlife.com.au/?p=6210>

### **Claude Cahun. Je est un Autre**

La photographie n'est-elle pas un médium de représentation absolument directe du réel ? la photographie n'est-elle pas, plus que toute autre, le fruit d'une indicialité, d'une référence à ce qui est là sous nos yeux ? Dès lors, faire son autoportrait en photographie serait le moyen de se représenter le plus directement possible, en tout cas de manière tellement plus parfaite que par la peinture par exemple : il suffirait d'appuyer sur le bouton et notre image serait là face à nous, dans toute sa vérité, son honnêteté, sa fidélité. Au contraire, l'autoportrait photographique, dans sa gestualité même, est toujours déjà le lieu d'un vide, d'un manque entre celui qui se représente et celui qui cherche à se représenter. Nous verrons comment on peut affirmer, en assumant le paradoxe, que la représentation de soi photographique est le lieu d'une *Infigurabilité*, d'une impossibilité de la représentation, d'une abstraction. En cela, peut-être que l'infigurable autoportrait photographique serait comme la métaphore de l'autoportrait littéraire dans son ensemble : "je m'écris", mais cela détermine un point obscur, un point de forage infini, "je me photographie" et cette image est infigurable, elle ne me représente pas. Dans une perspective proche de celle de *L'Expérience intérieure* de Georges Bataille, l'autoportrait n'est que la trace sauvée d'un chaos, n'est que le résidu d'une expérience intérieure, d'une expérience de la perte, d'une expérience poétique et nocturne qui n'a ni commencement ni fin.

[...]

Plus que jamais, Cahun révèle le principe rimbaldien : avec elle, "Je est définitivement un autre". Elle dira même, à la fin de sa vie, dans un écrit autobiographique très justement intitulé *Confidences au miroir* : "ce rôle que je m'étais tracé, qui dès lors m'incombait, n'était tenable qu'en été de transe. Je était autre car j'étais hors de moi"<sup>1</sup>. Il s'agit de jouer un rôle, de jouer tous les rôles et d'héberger en son sein sa propre altérité, sa propre multiplicité. Avec Cahun, tout comme chez Rimbaud, le "Je", éminent représentant d'une conscience qui n'est que de surface, se déplace, s'altère, se pervertit, s'encrapule, et s'éprouve dans un geste d'autonégation salvatrice et souveraine. Cahun ne devient pas seulement un "opéra fabuleux", mais un opéra monstrueux, comme en atteste le fait par exemple qu'elle se soit rasée le crâne...

Cet opéra monstrueux est le lieu de la création de soi dans et par la pratique de l'autoportrait ou de l'écriture de soi : il s'agit de désamorcer le lien abstrait et restrictif du Je = l'image que je renvoie, du Je = ce que je suis, du Je = le Je qui écrit. Il n'y a aucune identité entre l'artiste qui tente de se représenter et ce qui est représenté, de même qu'il n'y a pas d'identité entre l'auteur et le narrateur. Ce non-lieu est le lieu même de la création littéraire de soi. Cahun devient monstrueuse, se rase les cheveux, tente de s'indéfinir sexuellement, avançant de beaucoup les pratiques transgenres des années 1970-80. Cahun se crée un "corps sans organe", inverse le processus généalogique, renie la descendance, pour, comme elle le dit : "monter et descendre en ludion, en scaphandre, explorer notre part d'univers, ce bocal aux trésors"<sup>2</sup> : l'objet de l'autoportrait photographique est cette descente dans des profondeurs abyssales qui n'ont plus d'image, mais qui sont d'une richesse inouïe : la richesse de la nuit.

La quête abyssale de Cahun passe aussi par le paradigme spéculaire. Cahun revisite le mythe de Narcisse, mythe fondateur de la tradition autoportraitiste. Cependant, contre l'histoire et contre le mythe, elle montre en quoi Narcisse s'est trompé et revendique un narcissisme absolu : "La mort de Narcisse m'a toujours paru la plus incompréhensible. Une seule explication s'impose : Narcisse ne s'aimait pas. Il s'est laissé tromper par une image. Il n'a pas su traverser les apparences"<sup>3</sup>. Claude Cahun révolutionne la vision que l'on avait du mythe de Narcisse. Elle en fait une figure naïve, incapable de profiter de sa chance. Selon elle, si Narcisse était vraiment amoureux de sa propre image, il en aurait fait sa plus grande force, il aurait su en tirer toutes les beautés que l'amour de soi peut procurer : l'infini à portée de main. Cahun s'oppose au mythe du reflet : pour elle, le reflet n'existe pas, il est à dépasser pour entrer enfin en contact avec soi. Le problème est de rencontrer son reflet. Chose pour la plupart des hommes impossible, Narcisse n'a pas pu comprendre que se reconnaître est une façon de pouvoir s'aimer à travers tous les possibles, toutes les formes.

Avec Cahun, Narcisse n'est pas un personnage tragique : il n'est pas celui qui n'arrive pas à se séparer de lui-même pour aimer son propre "lui", mais il est celui qu'elle cherche à devenir. Cahun se penche au-dessus de la rivière, mais elle ne voit rien : la masse d'eau reste opaque. C'est elle la grande désespérée. Elle meurt de ne pouvoir être Narcisse, de ne pas avoir été condamnée à devenir à elle-même l'objet de son amour. Narcisse est son horizon : elle rêve d'un regard continu entre elle-même et son image, d'une véritable re-connaissance, c'est-à-dire d'une réciprocité de sa conscience. Elle rêve de se voir et de s'aimer au lieu de butter contre le miroir aveugle qui ne lui

renvoie rien, pas même son image. Elle qualifie Narcisse de "voyeur", de voyeur qui ne sait pas voir, alors qu'elle, elle n'aspire qu'à voir.

Cette posture d'une Narcisse impossible met justement en question la théorie du "stade du miroir" de Lacan : Le stade du miroir est passage du morcellement identitaire de l'*Innenwelt* (monde intérieur) à la totalité du monde, à l'*Umwelt*. Chez Cahun, il n'y a pas d'aliénation du Moi entre le monde intérieur et le monde extérieur : le Moi reste dans sa liberté brute. Cahun en reste au "Je spéculaire", sans accéder à l'identification à soi. Elle se voit dans le miroir et ne se reconnaît pas. L'appareil photographique permet, non un stade du miroir, mais un stade du photographique. Le miroir de l'autoportrait est inversé (comme il l'est dans l'appareil photo !) : le miroir n'est pas un moyen d'accéder au monde extérieur, mais le moyen de se perdre un peu plus dans le monde intérieur. Le stade du photographique ne permet pas la reconnaissance de soi et la construction identitaire, mais entérine le non savoir et donne accès à l'Infigurable. De même, la révélation photographique dans la chambre noire est le contraire de la révélation, de la reconnaissance de soi, de l'adéquation de son image avec l'image que l'on voit de soi dans le miroir : l'image se révèle de manière temporelle et pas de manière immédiate, l'image révélée est latente, elle flotte dans le monde et n'est pas effective. Si le stade du miroir avoue son impuissance vis-à-vis du stade du photographique, on passe du spéculaire au non-spéculaire, du visage dans le miroir au trou noir de la conscience, encore une fois à l'infigurable, à la non-figure, à ce qui n'a pas de visage. C'est la question du regard que nous invite à poser Lacan. Le regard de soi et la possibilité problématique de poser un regard à la fois sur soi et sur le monde. Il semble que l'autoportrait ne soit pas une image projetée de soi dans le monde, mais avant tout la quête d'un regard de soi par soi, d'un regard intérieur. Nous appelons regard en dedans, cette forme photographique d'intériorisation de sa propre image dans un rapport non spéculaire et par là non représentatif.

1 Claude Cahun, *Confidences au miroir, Ecrits*, Jean Michel Place, 2002, p. 574

2 Ibidem, p.573

3 *Aveux non avenues, Ecrits*, Jean Michel Place, 2002, p. 216

Léa Bismuth, "L'autoportrait photographique comme écriture de l'Infigurable : Claude Cahun, Antoine d'Agata, Arnulf Rainer", Journée d'étude "L'autoportrait littéraire", Université de Nantes, 11.12.2008  
Source au 2011 06 14 : [www.lettreslangages.univ-nantes.fr](http://www.lettreslangages.univ-nantes.fr)

## **Nan Goldin (1953 à Washington D.C, USA)**

[...] Quand Nan Goldin parle du miroir qu'elle est pour ses amis – *I'll be your mirror* est le titre de son premier livre, titre en référence à la chanson de Nico du groupe Velvet Underground, musique qu'elle a utilisée aussi lors de sa présentation de *The Ballad of Sexual Dependency* – elle évoque à la fois son dedans et son dehors, l'image extérieure de son entourage et l'image intérieure d'elle-même.

Entre 1971 et 1985, elle réalise un diaporama d'environ 700 diapositives prises dans la vie intime de ses amis et qu'elle projette dans des lieux branchés de New York et de Boston. Ce travail artistique d'enregistrement de moments particulièrement intimistes de son entourage mélangeant "portraits" isolés et scènes de groupes montrant des pratiques sexuelles homo et hétéro est né d'une profonde nécessité de pouvoir "re-garder" ces instants de désirs voire exorciser par la magie de la révélation photographique les moments de souffrances et de dépendances sexuelles.

Chez Nan Goldin, cette obsession de vouloir "immortaliser" sa vie et ses proches, de vouloir garder, des images qui dans leur "séquentialité" reproduisent des fragments du flux d'expériences vécues dans son milieu a commencé à 18 ans, l'âge qu'avait Barbara sa sœur aînée quand elle s'est suicidée. Ce drame familial, elle l'évoque souvent pour expliquer pourquoi elle s'est consacrée à la photographie. Habitée par une euphorie quotidienne, inspirée par Larry Clark-photographe américain parmi les premiers à explorer systématiquement des séquences biographiques- elle développe par la suite une démarche de journal intime photographique qui lui permet de conserver par l'image un grand nombre de moments de sa vie et de la vie de ses proches.

Quand Barthes parle du corpus que la photo ramène toujours au corps qu'on voit parce qu'elle "reproduit à l'infini ce qui n'a eu lieu qu'une fois : parce qu'elle répète mécaniquement ce qui ne pourra plus jamais se répéter existentiellement" on pense à la démarche de Goldin qui depuis *The ballad of sexual dependency* est fortement marquée par ce rituel de mise en boîte d'images témoins d'un présent déjà passé.

C'est surtout à travers cette structure de présentation (diaporama) qui semble mettre de l'ordre dans le chaos de la vie de Goldin qu'elle réussit à donner une force particulière à chaque image.

La cadence du défilement des images et l'accompagnement musical de cette projection participent à l'esthétisation de ces photographies qui, à l'époque", montrées de façon isolées n'auraient probablement pas toutes eu le statut d'œuvre d'art. Avec *The ballad of sexual dependency* titre en hommage à Kurt Weill, son projet est clair : elle met en œuvre ses photos ; elle les sort de son album de famille élargie pour leur donner une aura artistique. Elle provoque la confrontation, le choc entre images. Les images se succèdent dans une chronologie personnalisée faisant correspondre des détails d'objets, des regards, des ambiances. La répétition des visages de ses amis lors des projections nous rend complice et nous rapproche d'eux. Proche de la démarche du cinéaste quand elle procède au montage de ses séquences son travail est un véritable "work in progress" dans le sens où chaque projection est différente parce que de nouvelles images sont intégrées. C'est une œuvre ouverte qui se trace dans le temps, sans limite.

"I photograph directly from my life. These pictures came out of relationships not of observation." (je photographie directement de ma vie, les photos naissent de la relation non pas de l'observation). Pour faire partie des personnages projetés sur les murs des bars il fallait être proche de Nan Goldin. Lors d'une interview que j'ai pu faire avec elle en 1988 elle insistait sur l'importance relationnelle de la photographie.

"La photographie c'est ma vie du moins c'était ma vie... Mes photos parlent de sexualité, de relations entre hommes et femmes, de la recherche d'une identité, des homosexuels, et pourquoi il est si difficile d'établir une vraie intimité avec quelqu'un."

Pour Nan Goldin, la photographie devient un instrument important pour explorer de nouvelles intimités mais aussi, pour montrer, à travers ce microcosme de la bohème postmoderne new-yorkaise les changements de la société américaine dont le puritanisme avait fait naître des rébellions et des réactions extrêmes. Les révoltes, la liberté des mœurs, l'internement à la clinique psychiatrique et le suicide de sa sœur avaient déferlé la chronique locale dans les années 70 et déclenché sa passion pour la photo.

Ces changements dans les structures sociales, ces nouveaux comportements, ces nouvelles relations face à l'autorité, à la famille, à la nation elles ne les captent pas comme un photo-reporter. On ne peut pas dire qu'elle procède par conceptualisation ou démarche documentaire. Ce ne sont pas des reportages sur le milieu gay ou autres ethnies urbaines new-yorkaises. Toutes ses photographies sont marquées par son passage, la présence de son souffle, de son corps dans la vie des autres. Cette authenticité on la sent justement parce que chaque image de Nan Goldin est signée de sa propre vie. Aucune pudeur par rapport à sa propre image, aucune retenue face au mal-être des membres de sa "famille élargie". Il n'y a ni thèmes tabous, ni hiérarchie esthétique face aux motifs. Tout est fixé sur pellicule sans le moindre maquillage de la réalité. Il n'y a pas de situations qui ne puissent être photographiées : son autoportrait en femme battue, la masturbation de son ami, l'agonie de ses amis malades du sida...

Chez elle on ne peut pas parler comme l'affirme Michaël La Chance" d'aniconicité "de la douleur dans la détresse d'un monde devenu surface, livré aux flux d'images sans contenu ...où le sida serait l'effondrement de la surface. Nan Goldin ne renonce pas à inscrire la maladie de ses amis dans des images particulières qui semblent -du moins c'était la volonté de l'artiste- condenser la douleur, dans un dispositif artistique qui permet de la transcender".

Les photographies de Cookie défilent comme le film de sa vie : *Cookie with Max at my birthday party*, 1976, *Cookie and Sharon dancing in the back room*, 1976, *Cookie and Millie in the girl's room at the mudd club*, 1979, *Cookie at tin pan alley*, 1983, *Cookie laughing*, 1985, *Cookie and Vittorio's wedding*, 1986, *Cookie with me after I was punched*, 1986, *Cookie at Vittorio's casket*, September 1989, *Cookie being x-rayed*, October 1989, *Cookie at her casket*, November 1989. Encore une fois, Nan Goldin nous impose les personnages de son album, ils deviennent les membres de notre famille élargie. Cookie, c'est Cookie, c'est elle, c'est nous aussi. Les images semblent fixes, mais elles ne le sont pas. La multiplicité leur confère une fluidité, leur fragmentation un mouvement. Plutôt que de réussir à immortaliser des moments vécus elle fait revivre l'image.

Georges Didi-Huberman dans un autre contexte nous dit que "Devant une image – si récente, si contemporaine soit elle –, le passé en même temps ne cesse jamais de se reconfigurer, puisque cette image ne devient pensable que dans une construction de la mémoire."

Si c'est toujours vrai que l'œuvre et la vie de Nan Goldin sont profondément liées, depuis 1996 son style a changé quand elle a commencé à prendre un certain recul avec son auto-biographie. Dans ces photographies plus récentes le rapport à sa vie se traduit dans des photographies plastiquement évoluées mais qui par leur maniérisme perdent en authenticité biographiques. [...]

**David Nebreda** (Madrid, 1952)

### **Autoportraits**

Nous avons construit cette exposition autour du double et de son rapport avec le miroir. Si dans le livre *Autoportraits* nous avons décrit le développement ordonné et chronologique d'un processus schizophrénique, nous souhaitons montrer ici quelques nuances de ce procès. Le noir et blanc en sera toujours le point de départ, malgré moi. Les triptyques essaient de donner une vision de la relation entre la construction pathologique du mythe et une double réalité imposée et assumée. La série de dessins avec mon sang et la dernière série de photographies couleur, présentés ici sous la forme de deux polyptyques, sont la conséquence de notre contact avec le monde, l'effort pour maintenir un sens d'ordre et pour montrer la conclusion provisoire d'un mythe-double que nous pensons désormais plus accessible que par le passé et qui, en tout cas, n'admet pas d'autre possibilité biographique.

David Nebreda

Source : carton distribué dans l'exposition *Autoportraits*, Galerie Renn 14/16 Verneuil, Paris, 2.2.-1.4.2000

### **"Voyez, ceci est mon sang", la Passion selon David Nebreda**

Comment montrer un processus schizophrénique?

Si la littérature, sur son versant sublime, réussit parfois à l'écrire, comment la photographie saurait-elle restituer la dynamique de la "dégénération" où toute identité stable se dissout?

Car la folie est absence d'œuvre, œuvre étouffée, incapable de décoller du plan du fantasme et des marquages corporels pour se retranscrire sur celui des symboles. Comment réussir à transfigurer l'abjection sans jamais la dénier, sans la recouvrir des artifices de la composition, à déjouer les pièges du miroir sans perdre de vue son inquiétante puissance, sur la ligne de crête du sublime, sans perdre de leurs intensités? Comment traverser la mort, comment ressusciter et en témoigner? Comment venir au monde sans naître d'une mère? Comment parvenir à se voir sans se voir? Ces questions méritent de risquer sa peau, selon David Nebreda.

L'un des enjeux majeurs de son travail consiste à articuler les deux plans disjoints du fantasme et de l'œuvre par l'intégration de nombreuses références religieuses et picturales dans l'agencement des photos. Des pieds exhibent leurs blessures ou leur chair tuméfiée. Une silhouette blême et hâve se dresse, nue, squelette vivant à la peau lacérée. Comment soutenir ces photos sans céder au dégoût ou à une trouble fascination? Qu'est-ce qui les distingue de l'imagerie sado-masochiste ou des performances du body art?

A la lisière de l'insoutenable et de la folie l'œuvre de Nebreda explore ce que Kant nommait le sublime terrible. Ses photos respectent deux impératifs : ne pas laisser l'objectif apparaître dans le champ, et ne montrer que Nebreda.

Pourtant l'Autre est représenté dans une photo où, pour la première et dernière fois, sa mère paraît. Non seulement celle-ci transgresse ces interdits car elle est en train de photographier son fils, mais encore l'appareil est visible, devant son visage. Photo la plus risquée du livre, qui enfonce les principes de l'Ordre voulu par D.N.N., ou semble les enfreindre.

A première vue, la mère se contente de photographier le miroir où se reflète son image, tandis que l'auteur se tient de côté, échappant à la prise du miroir. Toutefois, puisqu'il figure sur la photo, on pourrait croire que sa mère parvint malgré tout à le prendre, qu'elle aurait réussi, en s'emparant de l'objectif, à retourner sa seule arme contre lui. Elle étendrait son emprise sur le double photographique, et rien ne saurait plus lui résister. En violant ainsi la Loi, elle s'apprête à absorber quasi incestueusement le corps du fils.

Mais ce n'est qu'un simulacre, comme l'atteste la légende de la photo : "Parabole de la mère et du fils". La mère simule la réalisation d'un portrait du fils et le fils fait son autoportrait aux trois mères. Ainsi, le fils réalise ce que la mère ne peut que simuler pendant qu'elle s'efforce en vain de le capturer dans la photo. Lui seul réussit à capter et son image et celle de sa mère. Pour cela, il installa sa mère derrière l'appareil, comme si elle prenait la photo, en fait déclenchée par lui, à distance et en différé.

Apparemment victorieuse, la mère se trouve en fait doublement captive et du miroir où elle se reflète et de la photo que le fils a prise d'elle. Vaincue sur son terrain - celui des doubles et des simulacres- par un redoublement de simulation qui semble être pour Nebreda la seule voie d'accès possible à la vérité de l'œuvre.

Plus rusé que la Mère, le fils parvient à fixer son regard de Méduse, et la légende prend acte de sa victoire en évoquant un autoportrait "aux trois mères".

Il s'agit sans doute de la mère "réelle" et des deux énormes mouches qu'il a disposées au premier plan. Lui qui était le déchet de la jouissance de sa mère, voici qu'il ravale sa mère au rang de déchet, qu'il l'emprisonne dans l'image, engluée dans son reflet comme ces mouches mortes collées sur le tissu... C'est en vain que la Mère s'efforçait de transgresser l'interdit. Le montage de cette photo s'emploie en fait à protéger le corps du fils, à le soustraire à sa prise, en rétablissant au moyen d'une métaphore l'autorité de la Loi. Sa légende nous invite en tous cas à y reconnaître une parabole de toute son œuvre.

Trois éléments constituent son système.

D'abord la procédure. Ce rituel d'auto-agression combine, selon un ordre nécessaire, les éléments et les actes de base : lames et fouet, incisions et brûlures interdits alimentaires et recueil des excréments.

Ce plan, avec les phantasmes qu'il met en acte et les agencements primaires d'éléments qui le constituent, trouve sa raison d'être et son sens dans sa relation à cette perte de soi qui l'a claustré pendant plusieurs années. A lui seul, ce plan manquera de l'appel à témoin, de cette exposition à l'Autre qui délivrera Nebreda de son écrasant face-à-face avec le miroir. Ce premier plan ne parvient guère à faire œuvre.

Pour assurer sa mission protectrice, la procédure devra être transposée de la surface charnelle du corps à celle glorieuse, désincarnée, des photographies ou des pages du livre. L'ordonnance primaire du rituel, avec ses marques à même la chair, s'insère alors dans un dispositif second incluant des chassés-croisés entre l'objectif et le miroir, des textes, et les éclairages, le décor, les effets de contraste ou de cadrage, tout ce qui participe de la composition de la photo.

Sur ce plan du montage s'opère ensuite la construction du mythe. Il s'agit de constituer le double photographique pour favoriser son identification à des figures majeures de la tradition, avant tout à celle du Crucifié. En conférant aux sécrétions du corps une dimension "iconique", comme autant de stigmates d'une Passion, elle s'efforce d'accomplir une sorte de catharsis\*. Identification construite ne supposant nulle adhésion à une Eglise, toute figure du Père étant irrémédiablement absente.

Enfin, du plan primaire des phantasmes psychotiques et des rituels, les stigmates de Nebreda s'élèvent au plan de l'œuvre, où ce qui est le plus proche de soi-même devient le plus universel. La difficulté consiste à sauver l'équilibre entre les deux lignes de force de l'œuvre, entre le plan de la procédure, où le phantasme se grave à fleur de peau, et celui des constructions esthétiques ou mythiques. Quand le souci formel domine, les traces sublimes de la folie sont ténues. Quand la violence du phantasme l'emporte, le sublime dérive alors vers l'horreur.

La singularité de son travail tient donc à l'entrelacs d'éléments hétérogènes, au croisement de deux plans qui se recoupent sans se confondre, et une contention constante entre ces deux plans dans chacun de ses portraits. Il se fonde sur un "compromis-limite" entre le clinique et l'esthétique.

Quelle est la portée de cette expérience limite de la dégénérescence et de la régénération, de la Passion et de la résurrection? L'expérience des limites rencontre sa dimension éthique. Car il s'agit bien d'une décision éthique -ce qu'il désigne comme "un arc bref de cri dans lequel nous devons décider si notre choix est celui de notre propre mort ou celui de la mort de l'autre".

Enfin, du plan primaire des phantasmes psychotiques et des rituels, les stigmates de Nebreda s'élèvent au plan de l'œuvre, où ce qui est le plus proche de soi-même devient le plus universel. La difficulté consiste à sauver l'équilibre entre les deux lignes de force de l'œuvre, entre le plan de la procédure, où le phantasme se grave à fleur de peau, et celui des constructions esthétiques ou mythiques. Quand le souci formel domine, les traces sublimes de la folie sont ténues. Quand la violence du phantasme l'emporte, le sublime dérive alors vers l'horreur. La singularité de son travail tient donc à l'entrelacs d'éléments hétérogènes, au croisement de deux plans qui se recoupent sans se confondre, et une contention constante entre ces deux plans dans chacun de ses portraits. Il se fonde sur un "compromis-limite" entre le clinique et l'esthétique.

\* catharsis : nom féminin (du grec *katharsis*, purification), 1. Purification produite chez les spectateurs face à une représentation dramatique (Aristote), sorte de décharge émotionnelle libératrice.

Jacob Rogozinsk, texte adapté par Christophe Genin, d'après le texte original de J. Rogozinski, paru dans *Sur David Nebreda* (éditions Léo Scheer 2001, Paris, sous la direction de JP Curnier et M. Surya), avec l'aimable autorisation de l'auteur. Source au 2007 09 22 : <http://imagesanalyses.univ-paris1.fr/voyez-cecisang-43.html#>

## **Milja Laurila** (1982, Helsinki, Finlande)

Suite à un traumatisme à l'âge de 11 ans lié à la perte de son père, Milja Laurila a subi une amnésie qui lui a fait oublier une grande partie de son enfance. Dans la série "to remember" [2004-2007] l'artiste mêle aux images d'un ancien album de famille d'autres plus récentes, créant et fixant ainsi une nouvelle histoire de sa vie.

Source au 08 03 29 : <http://www.ensba.fr/expositions/ExpoDetail.asp?ExpoID=90>

Plutôt que de faire appel au digital, travail avec la double exposition de photos d'album de famille et d'expérience personnelle actuelle : "Pour moi il est important que les deux éléments ne soient pas séparables, qu'ils constituent un tout, aussi physiquement. Je suppose que c'est pa tentative personnelle de me relier à un lieu permanent dans le temps, de lui appartenir et d'avoir une histoire qui ne disparaîtra pas."

Traduit librement du livre *The Helsinki School. Photography by TaiK*, 2007

### **To remember**

When my father died when I was 11, I wiped out my life up to that point from my mind. I did not want to remember. Still old photos, diaries and other objects remind me of the things I have forgotten and should remember. Forgotten things do not disappear in forgetting. They have a strong presence, but one that is difficult to seize.

My photos employ double exposure to merge the past and the present. I feel it is important that the elements of the picture fuse physically into one another on the surface of the film. The unpredictability of the method, the haziness of the pictures and the faded colours all reflect accurately my experience of forgetting. My photos are not recollections, but rather images of forgetting - memories I am unable to reach.

The work *355 Memories* is an attempt to reach the memories behind the photos. My idea was to write down everything I remember of my childhood. It proved to be a difficult task. Memories kept cropping up here and there, and many quite recent things appeared among the childhood memories. One of the themes in the work is actually the question whether memories can be controlled, and whether they have an order. What is the relationship between images and words? Can a memory be wrong? Can a lived life be articulated anew?

Milja Laurila

Source au 08 03 29 : <http://www.finnguide.fi/events/events.asp?c=3&p=2559&m=&y=&b=3>

## **Wei Li** (1970, Hubei, sud de la Chine)

[www.liweiart.com](http://www.liweiart.com)

### **Reflections**

[...] His mirror-performances are meant to be publicly entertaining but also to mirror the public literally. "What I experience during my performances," says Li Wei, "inspires me for my following projects." He thinks of his artistic work as a continual balancing act between his striving for freedom and his concern for preserving the little emotional security still available, – for instance within the family. [...] Li Wei began with the performance series *Mirroring* in 2000. In a mirror about a yard wide he cut a hole for his head. The mirror, propped by his hands, can be seen in many photos documenting the performances in private places but also in many public ones in China and abroad. Long shots show the observers as well as their surroundings mirrored round the performer's head. Close-ups are more striking in excluding the mirror's rim and the artist's body. Li's head seems to hover, be it in the midst of a crowd of observers, in a gully between buildings, in the sky or on glittering water. "The mirror turns concrete reality into an immaterial image by establishing new relationships between things. The process mirrors that of imagination, since we are always putting single impressions together to form an imaginary reality. Insofar as my head is stuck in the middle of this reflection one of the important functions of contemporary art becomes evident : it is unsettling – like this performance – and questions our everyday habits of perception. We see ourselves and also the surrounding reality anew." [...]

Ulrike Münter, from an interview with the author in April 2006

Source au 08 06 12 : <http://www.culturebase.net/artist.php?3777>

**Joan Fontcuberta** (1955, Barcelone, Espagne)  
www.fontcuberta.com

### **Miracles & Co**

Un journaliste d'investigation, Joan Fontcuberta, s'infiltré dans le monastère de Valhamönde, une communauté religieuse (orthodoxe, mais pas très catholique) installée depuis près de dix siècles dans une région reculée de la Finlande, au milieu d'un labyrinthe de lacs et d'îlots boisés. Notre reporter relate l'histoire du monastère, qui semble avoir depuis longtemps été une terre d'accueil pour tout ce que le monde compte d'étrange et d'ésotérique. Tous les plus grands manipulateurs mystiques sont passés par Valhamönde : le Comte Cagliostro, Raspoutine, Ron Hubbard (le fondateur de la dianétique et de l'Église de scientologie)... Paradoxalement, ce lieu difficile d'accès s'est avéré, durant plusieurs décennies, être un rouage essentiel dans la lutte pour le pouvoir à un niveau mondial. Pourquoi ? Parce qu'on y apprend à faire des miracles censés conférer à celui qui les réalise un grand pouvoir sur les masses. C'est peu dire qu'en ces temps difficiles où l'humanité cherche à nouveau l'espoir dans la spiritualité religieuse, Valhamönde forme des apprenti-messies. Fontcuberta révèle cependant que ces miracles ne sont pas authentiques, car les moines se sont assurés les services de prestidigitateurs et autres escamoteurs tout prêts à divulguer leurs " trucs " contre une rémunération conséquente. Parmi les miracles enseignés à Valhamönde, signalons par exemple celui du *dolphin-surfing*, conçu pour des *yuppies* stressés ; ou encore celui de la chair, au cours duquel le visage de Che Guevara apparaît dans une tranche de jambon. En faisant un hommage au langage caricatural de la bande dessinée et à celui de la vieille photographie d'esprits, cet essai photographique fait une référence critique à la foi religieuse mais aussi au fanatisme, à la superstition, à la magie, au paranormal et à la crédulité.

Source au 2008 03 12 : [http://www.rencontres-arles.com/pages/05festival/pages/05plan\\_fr.htm](http://www.rencontres-arles.com/pages/05festival/pages/05plan_fr.htm)

Images sur : <http://www.castalie.fr/album-9726.html>

<http://www.zabriskiegallery.com/Fontcuberta/2003%20Miracles%20&%20Co/Miracles%20Images.html>

" Dans les années 1950, un agent de Chicago appelé Ted Serious fut expulsé du corps de police pour alcoolisme. Plongé dans le désespoir le plus profond, c'est alors qu'il se découvrit une faculté surprenante : il pouvait impressionner des plaques photographiques conventionnelles grâce à la puissance de son esprit. Au début, ses pensées n'apparaissaient qu'en noir et blanc et leur mise au point laissait à désirer ; mais au fur et à mesure de la focalisation de sa concentration, les résultats s'améliorèrent considérablement. Ce cas révolutionna les milieux scientifiques et plusieurs universitaires étudièrent ce phénomène. Stressé par les épreuves auxquelles le soumettaient psychiatres et neurologues, Ted Serious vit disparaître ses facultés. On l'oublia.

En réalité, l'E.K.\* l'avait engagé en exclusivité pour qu'il transmette ses pouvoirs aux résidents de Valhamönde. De sa technique, peu nous a été révélé : un diaphragme moyen et une obturation lente sont conseillés ; pour les pensées profondes, la mise au point se fait sur l'infini. "

\* E.K. : Esoteteerisen Karjalaisseura (société ésotérique de Carélie)

" Carélie : une trouble affaire ni vrai ni faux ", Joan Fontcuberta, *Miracles et Cie*, Arles, Actes Sud, 2005, p.116

Source au 08 03 12 : <http://espace-holbein.over-blog.org/20-archiver-01-2007.html>

" [...] En associant et en confrontant des données documentaires et fictionnelles, l'œuvre *Karelia, Miracles Et Cie* (2001-2002) se présente comme un pseudo essai photographique : dans un monastère situé entre Finlande et Russie, la Carélie, une petite communauté de faux moines propose des cours de miracles, prétendant enseigner à exécuter des actes surnaturels prodigieux à quelques naïfs venus du monde entier. Après s'être infiltré entre les élèves, un reporter documente les pratiques de cette communauté monacale ésotérique afin de démasquer la supercherie. Ce dispositif se présente comme un catalogue des miracles que le monastère se propose d'enseigner. L'œuvre de Fontcuberta se propose " d'être un vaccin " contre toute forme de crédulité béate, contre toute soumission à une approche dogmatique du savoir. [...]"

Nathalie Pariente, à propos de Joan Fontcuberta, *Sciences-frictions*, 2005

Source au 2008 03 12 : [www.nathaliepariente.fr/pdf/projets\\_fontcuberta\\_fr.pdf](http://www.nathaliepariente.fr/pdf/projets_fontcuberta_fr.pdf)

Intrigué par la petite annonce d'une société ésotérique, Joan Fontcuberta, journaliste, décide d'enquêter sur les activités du Monastère de Valhamönde et se rend sur place. Curieux monastère, niché au cœur d'un labyrinthe d'îlots boisés dans une région lacustre de la Carélie finlandaise... L'hospitalité de la communauté orthodoxe transforme Valhamönde, dès le 19<sup>e</sup> siècle, en un lieu œcuménique où se succèdent théosophes, libres-penseurs, anachorètes, francs-maçons et autres initiés. Peu à peu à l'abri des remous du monde, le monastère se nimbe d'une réputation anticonformiste et mystérieuse propice à l'éclosion de l'"Esoteerisen Karjalaisseura" (E.K.). Joan Fontcuberta démontre comment l'échec du politique au profit d'une économie ultralibérale a ouvert la voie à l'internationalisation des conflits. Si la question de Dieu demeure, la confusion de l'époque apporte son lot de réponses occultes basées sur la crédulité et l'ignorance. Mêlant habilement faits historiques, photographies, humour pince-sans-rîre, lieux et personnages réels (on y croise Raspoutine, Ron Hubbard, Donald Rumsfeld), Joan Fontcuberta donne à voir la spécificité de Valhamönde : former les thaumaturges de demain. Pour preuves, on découvre le catalogue des reliques du Monastère (les clavicules de Salomon, la plume d'Icare...) et un répertoire des miracles enseignés (farfelus en diable !); connaissez-vous le miracle de la poldérisation subite ? On pense souvent à Poulard\*, autre établissement ésotérique célèbre. On sourit beaucoup mais le trouble s'insinue et les photomontages (Joan Fontcuberta se met en scène en plein travaux pratiques, déguisé en apprenti-moine) invitent à une réflexion sur la représentation du réel et la manipulation médiatique. Qu'y a-t-il de vrai dans cette farce grinçante ? Sans doute le propos de l'auteur qui met en garde contre la montée des fanatismes, la recrudescence des gourous de tout poil pour qui "la religion est une arme pointée vers le futur", et sur la nécessité d'aiguiser notre sens critique.

\* École de sorcellerie fréquentée par Harry Potter.

Esther Bendayan, *Miracles et Cie* de Joan Fontcuberta (Actes Sud, 2005)

Source au 08 03 12 : <http://www.garriguesetsentiers.org/article-3175761-6.html>

### **Le Baiser de Judas. Photographie et vérité**

"Toute photographie est une fiction qui se prétend véritable. En dépit de tout ce qui nous a été inculqué, et de ce que nous pensons, la photographie ment toujours, elle ment par instinct, elle ment parce que sa nature ne lui permet pas de faire autre chose. Mais ce mensonge inévitable n'est pas le problème essentiel. L'essentiel, c'est l'usage qu'en fait le photographe, les intentions qu'il sert. L'essentiel, en somme, c'est le contrôle exercé par le photographe pour infléchir son mensonge dans une direction donnée. Le bon photographe est celui qui sait bien mentir la vérité." [p.11]

"La volonté de contester ou de "contredire" le statu quo d'un certain ordre visuel basé sur l'évidence photographique m'a amené depuis longtemps à formuler la notion de *contrevision*. J'ai utilisé ce terme pour la première fois dans un essai publié dans la revue *The Village Cry* (Bâle, 1977) et, par la suite, je l'ai révisé pour des textes postérieurs. Il s'agissait d'une sorte de justification programmatique personnelle, sans aspirations théoriques, simplement comme une réflexion sur ma propre œuvre. Je disais que la *contrevision* devait s'entendre comme l'action de rupture avec les "routines" (selon l'acception de ce terme en informatique) à travers lesquelles défilent les "programmes" de la pensée visuelle : agir comme un *hacker* en attaquant les points vulnérables du système. La *contrevision* devait pervertir le principe de réalité assigné à la photographie et ne représentait pas tant une critique de la vision qu'une critique de l'intention visuelle. La photographie de la *contrevision* invoquait, en synthèse, une triple subversion : celle de "l'inconscient technologique" du système photographique, celle du statut ontologique de l'image photographique et de ses plates-formes de distribution, enfin, celle du signifié usuel d'un concept de liberté masqué par les mirages de la société technocratique. Considérant les nuances normales apportées par le temps et, si possible, une certaine maturité, ces idées me paraissent encore valables. Non seulement pour moi, mais aussi pour beaucoup de protagonistes qui, à mon modeste avis, présentent actuellement les propositions artistiques les plus radicales, et dont je suis très heureux d'avoir pu réunir certains des travaux dans ce livre.

A l'origine, la photographie a dû se rapprocher de la fiction pour démontrer sa nature artistique, et son objectif prioritaire a consisté à traduire les faits en souffles de l'imagination. En revanche, aujourd'hui, le réel se confond avec la fiction et la photographie peut refermer son cycle : rendre l'illusoire et le prodigieux aux trames du symbolique que finissent par devenir les vrais producteurs de la réalité." [p.206-207]

Joan Fontcuberta, *Le Baiser de Judas. Photographie et vérité*, Actes Sud, 2005 / 1996 [extraits]

**Edith Maybin** (1969, Canada; vit à Toronto, Canada)  
www.edithmaybin.com

Maybin's images – rich, dreamily lit, almost vintage in their feel – are deceptive. A beautiful girl stands in a room wearing old-fashioned underwear. Look a little longer and you realise that the girl's body is that of a slender woman, but her face is that of a six-year-old. It's very unsettling.

This chimera is created by Maybin using her own body and her daughter's face, to explore the subject of mother-daughter relationships. " We set up a little play act – she would mimic me and I would mimic her so that I could digitally put it together. "

The subject is one that Maybin feared at first might be clichéd, but her own experience of motherhood made her realise that there was still more to be said. " There's so much rubbish talked about that just isn't what mothers go through, " she says. " There are very strong structures still of what's expected of her, how she is to perform. I think there's still a strong Victorianism about how we approach family and work. " She deals with the taboos of motherhood, the fears involved for the child and for one's self; of the daughter growing up, of losing her and the difficulty of carving out an identity in the space between one's own mother and daughter.

It's cerebral stuff, but Maybin plays a subtle game and the viewer isn't bludgeoned into complicity. The images are undeniably and deliberately beautiful and you can choose to leave it at that. " But you might care to look further, " says Maybin, "and those are the people I want to have a conversation with. "

"Edith Maybin, photographer" in Nancy Durrant, "Meet the young at art", *The Times*, 26.05.2007

Source au 2008 06 14 : [http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts\\_and\\_entertainment/visual\\_arts/article1825471.ece](http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/visual_arts/article1825471.ece)

**Susanna Hesselber** (1967 à Uppsala, Suède ; vit à Malmö, Suède ; nationalité Norvégienne)

La frontalité du cadrage retient d'abord l'attention; tout semble simple ! Mais l'évidence se brouille et si les corps manipulés des photos de Susanna Hesselberg se donnent à voir, ils se cachent d'autant, derrière la première apparence. Travesti, amputé, l'être joue l'enfouissement, la disparition, le recouvrement, le flottement. L'artiste démiurge réinvente une espèce humaine affranchie des lois physiques les plus élémentaires. Pourtant qui conquiert l'autre ? Est ce le corps qui se cache dans l'espace, est ce l'espace qui, imperceptiblement, dévore ce corps avec une cruauté silencieuse ? Il n'y a pas de réponse. Le doute s'installe, lieu de malaise qui déséquilibre cette frontalité première de l'œuvre, par trop évidente. Le travail de Susanna Hesselberg ne fixe pas le réel ni ne saisit l'instant. A l'opposé du constat, les photos créent un réel même, celui de la limite autant que de l'au-delà. Par une mise en scène minutieuse dans laquelle le corps est exhibé ou contraint, elle tisse un décor qui deviendra, une fois le cliché réalisé, la toile où l'œil se piègera à refuser de comprendre ce qui n'est pourtant qu'évidence. Pour ces raisons, les photographies de Susanna sont rares. Rares car loin du monde qui joue la multiplicité et la surabondance, elle élabore son œuvre avec lenteur. Elle produit peu, offrant à chaque pièce un temps d'élaboration plus proche de la littérature que de la photographie. Rare enfin car son univers onirique façonne des images/miroirs révélatrices de nos propres contradictions qui mettent en valeur l'éternel question : ...ainsi ce que je vois ... qu'est ce que j'accepte de voir ?

François Bernard, " Le spectacle aveugle de Susanna Hesselberg "

Source au 2012 10 07 : <http://www.schoolgallery.fr/artists/susanna-hesselberg/au-coeur-de-linquieta-ete-etrangete-flora-katz-octobre-2008?t=1>

### **Inquiétante étrangeté**

Parcourir les photographies de l'artiste suédoise Susanna Hesselberg, c'est entrer dans un monde fait d'ambivalences et d'inquiétante étrangeté. A travers son œuvre, nous pénétrons un univers hybride, où l'être humain est au centre de l'épreuve pathétique de notre regard.

Toujours mis en scène dans des positions incongrues et étranges, l'être que nous présente S. Hesselberg semble toujours jouer sur la limite. Limite entre le naturel et le singulier, entre le poétique et le monstrueux, le miracle et la fatalité, ou encore la liberté et l'enfermement. Toutes ces thématiques révèlent la complexité de l'existence humaine, où, dans l'oscillation entre le noir et le blanc, nous sont dépeintes toutes les couleurs de l'intériorité humaine et ceci, à notre plus grand étonnement, dans l'absence récurrente de ce qui est le plus enclin à l'expressivité humaine, à savoir l'absence de visage.

En effet, si c'est bien un voyage au cœur de l'humain que nous faisons, c'est pour la plupart du temps un homme sans visage qui nous est exposé. Or un homme sans visage évoque généralement un être sans expression, ce sont ses traits du visage, le cri de sa bouche qui nous les montre. Pourtant, c'est tout le contraire que nous ressentons : les mises en scène de l'être que nous offrent S. Hesselberg sont justement méticuleusement calculées pour dépendre l'intériorité de l'être. Son visage, c'est alors la totalité de la photographie exposée. C'est ainsi que la complexité du sentiment humain est exprimée.

Tout se joue alors dans l'épreuve du sentiment : sentiment de repli sur soi et de solitude vis-à-vis de cet homme nu assis et caché sous une table de métal froid. Sentiment de flottement au-dessus du réel devant cette femme en lévitation au dessus d'un sol recouvert d'un sac et son contenu éparpillé au sol, signe évident de la matérialité du réel qui nous échappe. Sentiment de perte de soi, d'objectification face à une femme dont le visage est absorbé par un miroir, à cet homme nu qui s'enfonce dans son lit, ou à cet homme d'affaire perdu dans un nuage de fumée. Sentiment de crise devant cet homme mouvementé dont le visage est caché pour une forme rouge criante qui envahit l'espace de la photographie. Sentiment d'emprisonnement enfin, face à ce visage recouvert d'un tricot surmonté de ses aiguilles qui referme l'ouvrage et recouvre à tout jamais le lieu de l'individualité. Ainsi l'artiste nous demande non pas d'analyser mais de sentir, de nous laisser envahir par les impressions qu'elle met savamment en images.

En plus de cette épreuve pathétique du regard, le talent de S. Hesselberg réside dans sa capacité à mettre le spectateur dans une position double, jouant sur le rassemblement de thématiques contradictoires qui nous placent dans l'univers du paradoxe, image même de la richesse humaine. Dans la série *Human in the Forest*, série de 6 photographies montrant des hommes au milieu d'espaces naturels, l'artiste joue sur l'oscillation entre le naturel et l'incongru, l'artificiel. Dans chacune des photographies, l'espace naturel du paysage se met en conflit avec les positions étranges des hommes qui envahissent et tuent la paisibilité du lieu. Si l'homme porte des vêtements, ceux-ci semblent soit se fondre dans le paysage, soit appeler au contraste, comme dans la photographie où une femme assise au milieu d'un espace verdoyant est vêtue de bas blancs et d'une jupe blanche soulevée qui cache tout le haut de son corps et de sa tête. Positions étranges, d'une femme faisant le poirier au milieu d'une forêt, ou de ces hommes nus accrochés aux arbres. Ambivalence, étrangeté de ces corps que la culture et la conscience ont séparés ; la nudité ou les positions statuaires de ces hommes n'y feront rien, leur divorce semble pour l'artiste pleinement consommé. Tout l'artifice et la folie humaine ressortent dans ces étranges mises en scènes où l'intrus est inlassablement l'homme et son étrange esprit.

L'ambivalence entre le poétique et le monstrueux se retrouve à plusieurs reprises dans les *Couples series*. Dans cette série, on aperçoit des couples dont le lien intime est mis en valeur par leur enlacement, leur proximité physique. Pourtant, cette poétique du couple est mise en suspend par un élément perturbateur qui transforme la scène d'amour en scène monstrueuse : les cheveux de la femme recouvrent et étouffent l'autre être, ou les deux visages ne forment plus qu'un et donnent lieu à un visage déformé, sorti tout droit d'un cauchemar, ou encore leur buste est coupé par une table sur lesquels ils reposent, à l'effigie d'une statue, comme celle posée sur un autre meuble à l'extrémité gauche de la photographie. De plus, l'artiste a l'habileté d'exacerber le contraste en nommant à chaque fois les deux partenaires pris en photo, alors que leur identité d'être humain vivant même se trouve en péril par la mise en scène cauchemardesque.

De la même manière fonctionnent les ambivalences miracle / fatalité, dans l'œuvre *Everyday Jesus* où la magie de la mise en image d'un homme marchant sur l'eau péri dans la crudité de l'environnement quotidien aseptisé d'un homme dans une baignoire. Puis l'ambivalence liberté / enfermement où un homme pourtant entouré de ce qui symbolise la liberté intellectuelle, à savoir une bibliothèque, s'y retrouve enfermé dans une des étagères, les mains recouvrant la tête, dans la plus grande désolation. D'autres photographies parcourront d'autres thématiques, et ceci toujours avec cet invariant structural du jeu de la limite, qui plonge le spectateur dans ce fragile équilibre de la dualité humaine.

Pas d'horreur donc, dans la photographie de cette artiste suédoise, mais un cri silencieux, une folie douce qui forme l'inquiétante étrangeté de l'être humain pris au plus fort de ses contradictions, habile image de la société actuelle où les progrès technologiques de l'esprit avancent au même rythme que les dérèglements de notre planète.

Flora Katz, " Au cœur de l'inquiétante étrangeté ", octobre 2008

Source au 2012 10 07 : <http://www.schoolgallery.fr/artists/susanna-hesselberg/au-coeur-de-linquietaete-etrangete-flora-katz-octobre-2008?t=0>

**Alain Fleischer** (1944, Paris, France ; vit à Paris, Rome, IT et Tourcoing, FR)

Plasticien, cinéaste, écrivain et photographe, Alain Fleischer poursuit une quête unique et singulière, passant d'une discipline à l'autre pour en expérimenter les limites, en faire éclater les frontières. Dans la profusion des œuvres photographiques se dessine une constante interrogation sur le médium, sur la consistance matérielle d'un univers convoqué et construit. L'essentiel du travail du photographe consiste à concevoir et fabriquer des fictions, des mises en scène, des dispositifs complexes où se télescopent des fragments d'images, d'œuvres picturales projetés dans un espace où se côtoient des objets de l'enfance, des accessoires de son univers quotidien dont la fonction est de mettre en abyme la photographie, d'explorer la figuration de la durée, l'écoulement du temps, la matérialisation du mouvement.

"Chaque image est le résultat d'un processus lent et compliqué, chaque œuvre représente plusieurs journées de travail : rassembler les images qui seront réutilisées par projection, installer le dispositif, les objets, régler les lumières, faire les essais, réaliser la prise de vue puis faire faire des tirages au laboratoire, c'est un processus analogue à la réalisation d'une mise en scène". Photographe mais aussi cinéaste, Alain Fleischer manipule l'espace, les plans, faisant apparaître sur une même image (sans opérer de superposition de négatifs) le champ, le contre champ et le hors champ. Dans *Cadre-miroir I et II*, il détourne la notion de cadre, en joue pour multiplier les plans et repousser les limites de la technique photographique et de ses effets perceptifs. Dans *Miroirs-tiroirs*, une série réalisée entre 1981 et 1982, il expérimente "le bougé". Il capte le mouvement à partir d'un dispositif simple mais efficace : un miroir placé au fond d'un tiroir. Le système n'est pas sans rappeler celui de la chambre noire. Une main, devant l'objectif de l'appareil photographique, ouvre et ferme le tiroir. S'impriment simultanément sur la photographie ce que l'œil ne peut voir : la traînée du tiroir qu'on ouvre et la fixité du reflet dans le miroir.

Dans des installations plus complexes : *L'embarquement pour Cythère*, 1982, *Le voyage du brise-glace*, 1984, Alain Fleischer projette sur un mur une reproduction de l'œuvre de Watteau qui se reflète sur des fragments de miroirs flottants dont la disposition est perturbée par le passage d'un petit bateau à moteur. Dans nombre de ses travaux, miroirs, surfaces réfléchissantes, eaux et reflets, dans leur éphémère présence, dans la multiplicité des variantes qu'ils déclinent, organisent la déconstruction de l'effet de réel.

Dans la série *Les voyages parallèles*, 1990, il met en scène une photographie à partir d'images projetées, de reflets et d'objets réels. Maquette de l'Orient-express, couverture de *l'Intrépide* où figure le dessin d'un tigre attaquant un homme, projection d'un tigre photographié dans un zoo, d'un lecteur dans un train, d'un reflet dans la vitre d'un autre train. Les éléments empiriques de messages visuels renvoient non à l'image comme icône mais à ce que [Philippe Dubois] nomme une "image-acte".

Les derniers travaux d'Alain Fleischer, à partir de *Lions de Rome*, 1991-1992, s'orientent vers la trace, l'empreinte. A partir de papier d'argent, il capte le volume des sculptures que le papier argentique de la photographie restitue. Ainsi sont confrontées l'empreinte de la lumière et celle des formes, travail sur la mémoire qu'il traque dans ses retranchements en moulant son propre visage pour une série d'autoportraits (1993). Réel, reflets, trace, empreinte, c'est toujours la même quête d'une potentialité démultipliée, d'une même interrogation. Tout cela peut paraître bien théorique. Ne nous y trompons pas il y a dans les dispositifs d'Alain Fleischer une présence forte du jeu, de la vie quotidienne, des fantasmes, des souvenirs qui nous dispensent des images froides et absconses. Comme Man Ray, comme Marcel Duchamp, Alain Fleischer n'est jamais pédant, démonstratif. C'est un bricoleur de lumières, un joueur d'espace, qui apprivoise le mouvement et la durée, le rêve et la réalité avec un fer à repasser, un train électrique, une reproduction de Bouguereau, une raquette de ping-pong.

DENOYELLE, Françoise, *Alain Fleischer* (introduction de Alain Sayag, in *Réseaux*, 1995, volume 13, n°74, p. 222-223). Compte rendu du livre paru dans la collection Photo Poche, Centre national de la photographie, Paris, 1995

Source au 2012 10 16 : [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reso\\_0751-7971\\_1995\\_num\\_13\\_74\\_2798](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reso_0751-7971_1995_num_13_74_2798)

**Barbora Bálková** (1978, Ceske Budejovice, République Tchèque)

[www.barborabalkova.cz](http://www.barborabalkova.cz)

Born 4th March 1978 in Ceske Budejovice, the Czech Republic. After finishing her secondary school she studied the education of visual arts at Teachers College at the University of South Bohemia. Simultaneously with her ongoing teacher training, she enrolled at the Academy of Fine Arts in Prague where she studied under tuition of Jiri David in the studio of Visual Communication in 2001 and from then until her graduation in 2006 she studied under Veronika Bromova at her studio of the new media. In January 2004 Barbora together with her two colleagues, the painter Radka Valentikova and sculptor Katerina Kocianova, founded the BaRaKa group, in which they have been organising their common exhibitions. As an artist Barbara has been mainly involved in photography and oil painting, she is though no stranger to the new media techniques, too. In 2009 Barbara completed the two years course in arttherapy and artphiletic approach by VVAA Institute under the leadership of Miroslav Huptych.

### **Day and night phantoms**

Day and Night Phantoms are an imaginary photographic probe into the memories of my early childhood /the time when I believed that the sun was an animal, mushrooms were a meat, that strange beings were moving around in the dark or that I could fly or, better still, that sitting on the rock it would lay a gnome.../ But this list would not be complete without later inspiration I took from horror films and knowledge I gained on psychopathology as related to hallucinogenic experience. The project as described here ventures beyond the boundaries of photography into the domain of psychology, specifically in visual terms it maps potential tendencies of infant magical thinking and perceptions of the environment depending on a given moment in the flow of time.

The photographs from the Night Phantoms series depict situations and activities, which wouldn't be usual for the people if captured in these late hours and they do not correspond with the physical age of their protagonists either. However these limitations doesn't count for the phantoms living in their own world that in spite of being all around us extends itself beyond the observatory capacity of everyday human beings.

The scenes on the photographs are as if frozen in time, in the moment of surprise, as if the headlights of a car catch a passing animal and what remains after the mutual surprise is just a memory – a sensation which can be doubted and replaced by an illusionary image as seen in the microsleap, or be taken for a fancy altogether.

In the Day Phantoms the question of realness is furthermore blurred by the fact that the things are not happening "directly", but are reflected on the traffic mirrors. Even though the mirrors are real and as such they should reflect the reality entirely, the object and events, as reflected on it, hint to the reality of a dream, mirage or child's imagination. Only in the mirrors it is possible to see the phantoms in the daylight.

What is perhaps discomfoting is some kind of an existentialistic loneliness of those "phantom individuals" who busy themselves by their peculiar activity somewhat too evidently. They are completely absorbed in themselves, in their parallel reality, up to the moment when we light that reality up with torchlight and as a spectator we penetrate it with the reality of ours.

The series contains thirteen couples of "phantoms" pictured first at night and then as caught during daylight. The format of prints is 75x75 cm, they were made using a high quality technology of lambda print, adjusted on forex and clear Perspex.

Barbora Bálková

Source au 2012 10 12 : <http://www.barborabalkova.cz/prizraky.html>

**Anish Kapoor** (1954 Bombay, Inde ; vit à Londres, GB)

Anish Kapoor : En 1987, dans mon atelier, j'ai construit un grand bol, je l'ai entièrement peint en bleu très sombre, puis je l'ai accroché au mur. Et là, je me suis rendu compte et ce fut une véritable révélation que ce n'était pas tant sur le vide que je travaillais mais sur l'obscurité, la pénombre. C'est à ce moment que j'ai vraiment saisi l'impact de mon travail nous connaissons tous l'obscurité, pas seulement comme événement quotidiennement répété la nuit , mais aussi comme une réalité intérieure. Lorsqu'on regarde vers l'intérieur, c'est l'une des choses que l'on voit. Voilà le genre de réalités phénoménologiques très simples avec lesquelles je travaille. Et bien évidemment, c'est lié à la beauté, qui demeure une condition très fragile. Cette absorption par la pénombre est belle, en même temps qu'elle est effrayante. C'est une sensation de vertige, l'impression de tomber. La puissance de l'œuvre ne s'affirme qu'à travers l'alliance de ces deux dimensions, la beauté et la peur. Sinon, c'est juste joli. Dans la Chapelle de la Salpêtrière, j'ai installé deux miroirs concaves blancs et un miroir rouge. J'ai voulu atteindre une certaine qualité de rouge, une rougeur liquide, même si physiquement ce ne sera pas du liquide, quelque chose qui ressemble à du sang. Lorsqu'on se regarde dans ce miroir rouge, on se voit à l'envers dans une sorte d'étrange liquide sanguin. L'idée est simplement de parvenir à un état émotionnel.

Sylvain Boumant : Vous parlez du sombre, de qualité de rouge : au fond, n'est-ce pas la lumière, votre matériau privilégié ?

AK : Oui, les conditions de lumière. Limage platonicienne est très répandue : nous sommes tous dans une grotte, dans l'obscurité regardant vers l'extérieur, vers la lumière. Mais il y a aussi l'autre point de vue nous sommes toujours dans la grotte mais nous regardons vers le fond, le sombre. Et ce qui s'y passe dépasse les films d'horreur. C'est l'Enfer de Dante, un autre modèle du monde, de l'univers. Celui qui m'intéresse. Alors la lumière, oui, son absence ou sa quasi-absence surtout. Ce qui m'intéresse, c'est un peu l'inverse de Brancusi : l'obscurité et la féminité. Les formes phalliques de Brancusi se dressent vers le ciel, je préfère les formes qui se retournent vers l'intérieur, plongent vers le bas...

" Anish Kapoor ", *Les Inrockuptibles*, n°165, supplément, septembre 1998

Source au 2012 10 14 : [http://www.festival-automne.com/Publish/archive\\_pdf/FAP\\_1998\\_AP\\_01\\_PRGS.pdf](http://www.festival-automne.com/Publish/archive_pdf/FAP_1998_AP_01_PRGS.pdf)

**Valérie Belin** (1964, Boulogne-Billancourt, France ; vit à Paris)

[www.valeriebelin.com](http://www.valeriebelin.com)

La série des miroirs vénitiens conclut mon travail sur les objets décoratifs, d'apparat, d'exhibition : des objets destinés par nature à être regardés. Le phénomène de réflexion à l'infini des miroirs les uns dans les autres m'a beaucoup intéressée dans ces objets photographiés dans le showroom du dernier miroitier à Murano. Face à ce phénomène d'un miroir reflétant une multitude d'autres miroirs, j'y percevais une forme de métaphore : un miroir qui ne reflète personne, que lui-même, à l'infini, jusqu'à une forme d'absurdité. L'objet était également dématérialisé, car la qualité du verre faisait que, grâce au passage en noir et blanc de la photographie, on ne percevait plus que sa luminescence, son spectre lumineux. Le format de ces photographies (1 m x 80 cm) permet de voir l'importance du traitement de la surface, ce qui est d'ailleurs récurrent dans mon travail. L'objet et le reflet dans l'objet se situent sur un même niveau de netteté. J'ai réussi à obtenir cette équivalence entre le contour de l'objet et son reflet, grâce à la profondeur de champ, qui est un outil très important car il permet de rattraper l'écart provoqué par l'espace.

Valérie Belin

Ce travail m'intéressait à l'époque car il portait une sorte de baroquisme de surface, dans cette profusion d'objets lumineux qui renvoyaient des reflets. J'avais le sentiment qu'au-delà du style baroque repéré, elle s'intéressait plus à la lumière qu'aux objets eux-mêmes, à ce qui se passait lorsque ces objets, mis ensemble, produisaient le contraire de leur caractère d'objet : l'immatérialité. On comprenait immédiatement qu'il s'agissait de vanités. Le miroir est effectivement important dans l'iconographie de la vanité. Cette dimension de l'absence était déjà là.

Régis Durand

" La photographie ou la peau des choses ", Entretien sur l'art, Fondation d'Entreprise Ricard, 14.12.2006

Source au 2008 05 25 : <http://www.fondation-entreprise-ricard.com/conferences/entretiens/art/valerie-belin/>

Voir aussi : DURAND, Régis, "Valérie Belin : Illusions du vivant et légitimités techniques", in *L'Excès et le reste. Essais sur l'expérience photographique 3*, Paris, La Différence, coll. Les Essais, 2006, p.139-146

**Patrick Bailly-Maître-Grand** (1945, Paris ; vit Strasbourg, France)

Les Gémelles, 1997

Ayant abordé, dans les années 1980 la difficile technique du Daguerrotypage, et bien trop préoccupé alors à obtenir une image sur le miroir d'une plaque d'argent polie, il me fallut bien quatre ou cinq années avant que je m'aperçoive, stupéfait, que cette petite plaque sur laquelle je travaillais tous les jours me renvoyais... le reflet de mon visage !

Curieux effet de l'attention vers une chose qui rend aveugle pour une autre. Les illusionnistes savent cela.

Je pense que ce phénomène est à l'origine de la création de ces " Gémelles ", quinze années plus tard.

J'avais choisi de photographier des vieux miroirs avec une très grosse chambre noire (100 x 80 cm.) pour enregistrer directement leur image, à l'échelle 1, sur du papier photographique placé dans le fond de la chambre. Une fois révélée, l'image " mère ", directe, unique, négative, servait ensuite, par contact, à obtenir son double positif de façon à créer une paire symétrique, ensemble qui constitue l'œuvre proprement dite.

Cette dualité Yin-Yang est un écho à la formation même de l'image photographique et à l'inversion de sens que réalise également le miroir. La troublante équivalence de réalité du reflet du miroir, vu en négatif comme en positif, nous interdit de savoir quel monde ou anti-monde de lumière nous observons sur ces tains usés.

Durant la prise de vue, la grande difficulté technique fut d'obtenir l'image de ces miroirs sans faire apparaître l'incontournable reflet de l'imposante optique qui enregistrerait, de face, la surface réfléchissante...

Comment j'ai fait ? Permettez moi ici de tirer ma révérence et de vous abandonner sans réponses. Je garde mon petit secret, garanti pur analogique, sans ordinateur.

En contradiction avec ma manie de déballer ma caisse à outil, j'éprouve ici le besoin du mystère. L'expérience m'a cruellement démontré que le public, si avide de savoir " comment c'est fait ", une fois informé, en arrive à mépriser ce qu'il ne lui apparaît plus que comme de la cuisine...

Combien de fois me suis-je retrouvé ainsi, stupidement humilié, mes casseroles explicatives à la main !

Peut-être un jour comprendrais-je enfin ce paradoxe de Voltaire : " Le secret d'ennuyer c'est le tout dire ".

Dois-je avouer qu'une fois toutes mes " Gémelles " achevées et rassemblées dans mon atelier, j'ai eu peur ?.. Peur d'avoir touché à quelque chose d'ultime. Peur de ne plus pouvoir aller plus loin. Peur aussi de tous ces miroirs qui s'obstinent à fuir mon visage.

Vous avez dit Narcisse ?

Patrick Bailly-Maître-Grand

Source au 2015 05 04 : <http://www.baillymaitregrand.com/gemelles-1997/>

### **Autoportrait de l'artiste en vampire**

La mélancolie des miroirs anciens est insondable. Elle est à la mesure de l'infinité des images qui, pour s'y être fugacement inscrites, s'y sont perdues comme en un " puits voleur ". Espace originnaire de l'*imago*, l'eau gelée des miroirs est plus encore, pour l'œil qui s'y attarde un instant et s'avise de leur abîme, le lieu de la disparition des images. Sous son apparence hétéroclite, l'œuvre photographique de Bailly-Maître-Grand engage un processus constant de réduction iconique. L'étrangeté et la force d'imposition des miroirs photographiques qui constituent la série des *Gémelles* procèdent d'abord de cette conjonction entre une réversion de la puissance imageante du miroir et la condensation de l'image photographique en empreinte visuelle compacte. Les miroirs doubles de BMG engagent un déni paradoxal de la transparence spéculaire – historiquement érigée en norme représentative – pour promouvoir des objets d'énigme, simultanément aveugles et éblouis, des blocs d'opacité ou d'irradiation lumineuse.

Les *Gémelles* découragent toute anecdote. Rien qui se prête à la description sinon le dessin du cadre – dont la fonction est d'abord sémiotique et dont la charge décorative redouble la vacuité de l'image spéculaire qu'il paraît exhausser –, sinon la texture proprement photographique du tain corrodé, même si les effets en paraissent parfois picturaux, sinon l'ambivalence redoublée de l'ombre et de la lumière. Le miroir est dénué d'image ; il ne reflète rien, aucune scène ou décor, aucun visage surtout, aucun simulacre, aucun entour. Rien, sinon un phénomène lumineux et le mode apparitionnel du photographique lui-même. Miroirs vides, tout entiers voués à leur vertige. Leur étrangeté est absolue, inquiétante évidemment, à l'aune de cet évidemment. Mais c'est précisément parce qu'il se trouve ainsi, pris dans sa réalité la plus frontale et en *suspens* de sa capacité imageante, figé dans cet état pré-spéculaire (où s'entend aussi crépusculaire), que l'objet miroir fait montre de sa coalescence native avec l'image photographique.

Nous ne pouvons que rappeler, en passant, les occurrences mythologiques (Narcisse, la Méduse) ou historiques (le " miroir de Claude ", la surface argentique et vitrée du daguerréotype) de cette parenté, prégnantes au point d'être reconnues comme prototypes de l'invention du médium photographique. Le miroir et la photographie partagent une même réalité en tant que surface cadrée de focalisation imageante – où les choses du monde recomposé et condensé apparaissent plus intenses, plus fermes et contractées –, mais d'une focalisation double, oscillant sans cesse entre les modalités de la contiguïté physique, indicielle (projection ou empreinte lumineuse) et de la discontinuité iconique. La soudure des images spéculaire et photographique n'est donc pas métaphorique mais sémiotique. Leur commune singularité tient à ce statut hybride et ambigu d' " icône indicielle " et à une " subtile interférence entre la contiguïté indicielle propre au rayonnement lumineux et l'intervalle représentatif propre à l'image " (Michel Thévoz, *Le Miroir infidèle*). Les miroirs photographiques de BMG travaillent à sceller cette coalescence en neutralisant la césure temporelle qui disjoint la photographie et le miroir. La vacuité de l'image spéculaire et paradoxalement le temps sédimenté de ces glaces, blocs d'une densité mémoriale, abolissent l'écart entre la co-présence du miroir et la temporalité toujours différée de l'image photographique. Les *Gémelles* éludent l'image en tant qu'elle est vouée à une réflexion sur le regard et à une mise en œuvre noématique (pour parler comme Barthes) de la photographie ou, mieux, du photographique.

Le tain du miroir a été répandu en couche mince ; il forme une pellicule, à présent altérée, sous le verre. Il est déployé comme une nappe en papier photographique glacé. La photographie du miroir est la photographie d'une surface photographique. Cet abîme – dont le cadre du miroir forme surtout l'indice – se prolonge d'un recouvrement bord à bord, pli sur pli, de l'incidence du travail photographique et de l'incidence de l'objet (le miroir-photographie) imposant sa présence immédiate. Cette construction multiplie et affole la tension interne, constitutive de la photographie, entre l'effet indiciel de traces matérielles (comme prélevées d'un espace physique source qui se trouve ici réfléchi par le miroir, c'est-à-dire quelque chose comme l'empreinte d'un reflet) et leur identification à un effet d'imitation (l'image d'une trace). L'insistance de cette tension, à travers une construction à la fois forclosée, autarcique et redoublée d'abîmes, est portée jusqu'à un point d'inquiétude. Car de cet abîme, de cette construction vertigineuse dénuée de toute image, c'est-à-dire de tout substitut, comment ne ferions-nous pas l'expérience humaine concrète et, si l'on ose dire, l'épreuve ?

Une lacune, une absence creuse chacune de ces images gémelles. Les miroirs y réfléchissent une double absence, celle du photographe – ou de l'œil cyclopéen de son appareil optique – qui les fixe, tout comme celle du regardeur que je suis et auquel le miroir à présent fait face. Et il fait face à tous les sens du terme lorsque je m'envisage en lui ou que, par réversion, le miroir lui-même s'apparente à un visage ou à l'orbite d'un œil cave qui à son tour me fixe et me glace. Qu'est-ce alors que ce face à face de deux aveuglements, cette taie que cerne le cadre du miroir, offerte sans interposition au regard englouti de l'appareil photographique, cette image de rien, d'une relation spéculaire sans sujet et comme affrontée à sa propre béance ?

[On voit à présent apparaître le motif réel de la configuration gémellaire de ce diptyque dont l'inversion positif/négatif, parfaitement ambivalente, fait plus que prolonger l'instabilité visuelle du daguerréotype ou un principe essentiel à la photographie. La duplication par contact photographique direct de chacun des miroirs et leur retournement reproduit la symétrie sagittale du corps (double) et singulièrement du regard binoculaire. Mais encore, " le redoublement de l'image (...) redouble ce double premier qu'est toute image au regard de son extérieur " (Marc Le Bot, " Le corps double " in *Revue d'Esthétique* n° 1/2). Or cet extérieur qui est ici l'instance même du regard, oblitérée dans l'image, engage le processus de duplication dans une économie autarcique. Le dédoublement que le miroir induit ne concerne plus le sujet mais l'objet miroir et la photographie qui, en photographiant la nappe et le grain du tain, reproduit son propre procès de représentation ainsi que sa nature indicielle d'empreinte. Le pli instauré par le miroir entre le sujet et son double spéculaire se trouve dès lors comme rabattu dans l'espace propre de l'image, miroir contre miroir.]

Le trouble puissant que produit l'absence du sujet, ou de son reflet, se comprend aisément dès lors qu'on envisage à la suite de Lacan le miroir en tant qu'instrument, dans l'imaginaire, de l'identification narcissique et de la constitution de l'image du corps propre saisi dans son unité, et que l'on sait le caractère constitutif et prévalent de l'expérience de l'autoscopie spéculaire.

L'effacement du sujet (photographe ou regardeur) dans le miroir détermine une expérience de dérégulation mortifère. Pourtant, si toute figure humaine se trouve ici oblitérée, si " l'homme ne vient pas même se loger dans un reflet, il n'est pourtant question que de lui. De lui ou de son absence, de lui ou de l'absence, du vide qui creuse son être de l'intérieur " (Pierre Wat), mais encore de la part d'absence qui creuse toute image. La forme même du miroir qui fait face et la beauté tragique qui l'avive disent cette troublante équivoque d'une présence absente. Comme en écho aux visages spectraux des *Véroniques*, le miroir des *Gémelles* paraît tendre un linceul. Le tain est un voile. Ou peut-être une haleine embuée à la surface du miroir. Le miroir est un vide que l'image paraît combler. Il est le miroir du vide en nous. Une image de sidération dont le dénuement glacé exalte le *memento mori* que dit toute photographie.

Il faut souligner encore l'étrangeté dont procèdent les *Gémelles* dans le champ photographique. La figure d'absence qu'elles imposent et qui simultanément les creuse de pleine face tient à l'absence de visage qu'accusent, en regard, les innombrables portraits rapprochés, de face, qui traversent l'histoire de la photographie depuis son origine jusqu'à Avedon, Thomas Ruff et tant d'autres aujourd'hui. Semblablement, la fascination du miroir esquivé ici le *topos* d'une mise en abîme de l'acte photographique – ce que l'on pourrait caractériser comme le stade du miroir de la photographie –, performance auto-référentielle dont Michael Snow a donné le prototype le plus achevé (*Authorization*, 1969). À l'encontre d'une mise en perspective critique de l'acte photographique, répétant les preuves de la dimension pragmatique ou performative de toute photographie – " Ce qu'on photographie, c'est le fait qu'on prend une photo ", insiste Denis Roche – les *Gémelles* trouvent une part de leur étrangeté dans la puissance auto-énonciative que semble revendiquer le miroir/photographie. En ne réfléchissant rien d'autre qu'une coagulation de la lumière, les miroirs de BMG reconduisent la photographie à son altérité massive.

Cette figure d'absence est encore une figure d'aporie, celle-là même que révèle Hubert Damisch à propos du dispositif perspectif et que reconduit BMG : " comment, faisant face à un miroir, étant pris dans son champ, y regarder sans s'y voir, (...) ? " Or ce n'est pas seulement l'appareillage, qui peut être aisément masqué, mais de façon plus troublante l'œil (photographique), c'est-à-dire l'instance du regard, qui se trouve absorbé dans le trouble de l'image spéculaire et sous le travail de corrosion ou d'aveuglement opéré par la lumière. Cet effacement est d'autant plus stupéfiant que le miroir se dispose à une vision frontale (excluant un effet de décentrement) et que son image photographique en prise directe (c'est-à-dire sans négatif intermédiaire) et à l'échelle 1 offre une définition et une lisibilité parfaites. La prouesse technologique, pour intrigante qu'elle soit, proche des magies qui traversent les mythologies de la photographie et du miroir, engage quelque chose d'une autre gravité. L'oblitération de l'optique photographique procède du mouvement délibérément régressif, souterrainement à l'œuvre dans toutes les recherches de BMG, d'une photographie hantée par le photogramme, que Moholy-Nagy caractérisait déjà comme " l'essence de la photographie ", c'est-à-dire par sa définition native d'empreinte par contact direct (que réalisent les séries des *Mains* ou des *Astéroïdes*) et dont les *Véroniques* livraient sous une même tonalité spectrale la métaphore mythique. C'est de ce même mouvement que procède le travail photographique de BMG lorsqu'il se rêve en tant que sculpture (les *Phidias*) ou gravure monotype, cherchant une consistance tactile et une épaisseur qui offrirait sa planéité mince et sa réalité optique au regard aveugle d'une saisie tactile.

L'oblitération de l'œil photographique opérée par les *Gémelles* entraîne la forclusion du sujet regardant et, indivisiblement, de l'appareillage photographique. Elle promeut le paradoxe d'un regard sans œil ou à l'inverse, si l'on admet que c'est le miroir ébloui qui est l'instance réelle du regard, un œil sans regard, pour s'en référer à la schizophrénie lacanienne qui pourrait bien être le sujet réel de ces photographies au miroir. Sauf à admettre de façon plus romanesque – mais est-ce si différent ? – que Bailly-Maître-Grand ait découvert, face aux masques d'effroi que lui opposaient ces miroirs vides, la nature vampirique\* de son être photographique.

\*Chacun sait que les vampires, par extraordinaire, n'ont pas d'image dans le miroir. La naissance de Dracula, en 1816, est exactement contemporaine de la première invention de la photographie, ainsi que l'a remarqué Charles Grivel. Coïncidence que celui-ci ne veut pas croire fortuite et qui nous invite à voir dans le vampire l'un des nombreux avatars mythiques de la photographie considérée comme thanatographie.

Jean-Pierre Greff, " Patrick Bailly-Maître-Grand. Autoportrait de l'artiste en vampire ", Musée critique de la photographie de la Sorbonne, MUCRI

Source au 2012 10 16 : <http://mucri-photographie.univ-paris1.fr/article.php?id=13>

**Catherine Yass** (1963, Londres, GB, où elle vit)

**Corridors, 1994**

Elizabeth Manchester, Tate Modern, March 2002

*Corridors* is a series of eight photographic transparencies displayed in light boxes. Featuring mainly luminous blues, greens and yellows as a result of the artist's manipulation of photographic film, they depict interior spaces in a hospital. The photographs are in sharp focus only in the foreground of the image, at the level of the corridor walls, and have been taken with a shallow depth of field. This results in dissolution into more abstracted forms in the areas further away from the camera. In most images this is in the centre, which dissolves into an intense blue glow. Blue light, similar in shade to that of 'Chartres blue', a long-lasting blue stained glass developed in the twelfth century in France for church windows, has become a signature element to Yass's work. Her technique for making images involves taking two photographs of her subject and superimposing them. One is a 'positive' image, the normal form of a photographic image, and the other is a 'negative' image, where light and dark are inverted as on the negative of a photographic print. The photographs are taken within a few seconds of each other. Yass has explained: 'The negative image makes bright areas blue, so bright or transparent areas get blocked by the blue. The final picture is produced by overlaying the positive and blue negative images and printing from that. I think of the space between positive and negative images as a gap.' (Quoted in Adams, p.81.) She has described this gap as 'an empty space left for the viewer to fall into ... [resulting in] no limit to prevent the viewer from being pulled right in and being pushed out again.' (Quoted in Adams, p.84.)

Yass's first publicly exhibited works, in the early 1990s, were portraits exploring the relationship between the personalities projected and the environments against which they were set. In 1994 she was one of three British artists commissioned by the Public Art Development Trust (a London based charity aiming to promote art and education about art in public spaces) to make a series of images for Springfield Hospital in south west London, a psychiatric institution built in the nineteenth century. She began by looking at photographic research into mental health undertaken at the hospital in the mid-nineteenth century by a local doctor, a Dr Diamond. At that time medical practitioners in the field of mental health were using photography as a tool to classify mental illness according to its physical manifestations. Diamond's portraits of his patients, like those of the famous French neuropathologist and doctor of hysteria, Dr Jean Martin Charcot (1825-93), labelled them under headings of their perceived disability. To subvert this, Yass made six portraits of anonymous hospital inmates and staff without visible indication of their status (whether they were working in the hospital or suffering from 'mental illness'). The photographs used in *Corridors* were intended as backgrounds to these portraits. Yass became interested in the empty spaces as images in and of themselves, perceiving them as even more disorientating to the viewer without their intended subjects. She uses light boxes to enhance this effect. She has stated: 'The work is not only about the image but also about the light boxes in a physical space. This produces another doubling or turning as the viewer switches between the space of the image and the space they're in. There is a disorientation as they are caught in the gap between them.' (Quoted in Adams, p.87.)

British Art Show 4, exhibition catalogue, South Bank Centre, London 1995

Parveen Adams, Greg Hilty, Catherine Yass: Works 1994-2000, London 2000

Hospital Projects: Zarina Bhimji, Tania Kovats, Catherine Yass, Public Art Development Trust, London 1995

Source au 2014 11 25: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/yass-corridors-t07069/text-summary>

**Catherine Yass: Dream Shifts**

Alistair Hicks, db-art.info, 2002

"I've been working with a sleep scientist (sleep doctor) to learn more about the structures of sleep," says Catherine Yass, who is well known for her luminous photographs and light boxes. These are characterised by an interplay between negative and positive images, and the resulting duality is reflected in the world she portrays, which hovers between dream and harsh reality.

Yet there is always a down-to-earth element in her work. She started working with the sleep doctor shortly after completing the eight-minute film *Descent*, which is a vital part of her contribution to the Turner Prize exhibition currently on at Tate Britain (London). The film beautifully disorients the viewer. On a foggy day, she and her camera were lowered slowly from an 800-ft. tower block in Canary Wharf still under construction. She shows the film upside down, leading the viewers to feel as though they were slowly falling through this no-man's land. "I was fascinated to learn from the sleep doctor that dreams about falling can be triggered by what you've eaten – that what you digest apparently helps form your dreams – as much as anything psychological."

Yet speaking of Yass' work in terms of dreams could be misleading, for, as she says, "I have quite vivid dreams, but I'm not interested in projecting these. I'm more interested in how the imagination works – in the waking imagination." In this, she unconsciously shares concerns with an earlier generation of Slade pupils, such as Victor Willing (1928–1988) and Michael Andrews (1928–1995), who were interested in the French philosopher Gaston Bachelard's ideas on reverie and architecture. From the beginning, Yass has chosen simple, strong architecture for her compositions. There is often a strong hint that the corridors she photographs mirror a mental architecture – an architecture of the human mind. "Of course, photography has to have a subject – one has to take pictures of something," she says, "– and this subject holds the attention. But those corridors ... maybe they do reflect the way the mind works – going off down corridors – dreams do have a certain space."

In British art schools, and in particular the Slade, there used to be an edict against action in pictures. It was considered taboo to show someone doing something to someone. Art was meant to be above mere story telling. Yass managed to avoid this straightjacket teaching at the Slade (she was not in the painting schools), yet many of her images have the intensity fostered by this tradition. From the beginning, she was interested in making portraits. These were invariably of single figures: framed, isolated, and contained by their environment.

The exceptions seem to prove the rule, for when she had more than one subject, as in *Portrait: Chairpersons of the Council of the City of Salford*, 1994, the individual figures are still in splendid isolation, almost wrapped up like individual bubbles by the artist's technique. Yet it was the same year that she achieved recognition for her Corridor series, and she became famous for her bleak architectural compositions, hospital corridors, and other institutional settings. "That was an accident," she maintains.

"The Corridor series started out as backgrounds for the portraits," Yass explains. "They were always backgrounds for portraits. I got a commission to work in a hospital. I had been doing portraits until that time. My main intention was to make portraits of the patients in the psychiatric hospital, but before I ever got to do the portraits, I was introduced to the archive of Dr. Diamond, a nineteenth-century doctor who'd done research at the hospital on mental health. There were photographs of individual people, and each photograph was accompanied by the single bald statement of their disease; these people were characterised forever more by their illness – mania, hysteria, and melancholia. Before I did the portraits of the patients, I did the pictures of the corridors. I installed the portraits in niches in the corridors of the hospital itself, but I didn't feel happy about removing them from their context." [...]

Blue is particularly important to Yass. "Blue, unlike other colours, does seem to have this quality of floating in front of and behind a plane, so you can never quite locate it. It makes you look at the image from a fragmented and unfamiliar viewpoint. With the portraits, the effect of the blue is to destabilise the sense of space and the position of the person in it, and this can have a disorientating effect on the viewer, too. In the images such as the Corridor series, where there are no people, there is an empty space left for the viewer to fall into." Do we "fall into" these pictures? My instinct is a desire to break out from the limitations of these prison and hospital walls, to force my way out of my own imprisoning mental walls. Yass has pushed us in there; we did not just fall. It is the blurring between the mental architecture and the rudimentary structures she depicts that dumps us there. She works further on us with the viral infection, the anxiety she injects into the image.

[...]

"I am interested in light boxes as a form of sculpture, as well as photography and films. Film seduces and draws you into images. Light boxes also have an internal space, like the space inside us."

Further reading: Greg Hilty, Parveen Adams, "Catherine Yass," *aspreyjacques*, London, 2000  
Vikram Chandra, "Star," *British Council*, London, 2001

Source au 2014 11 25: <http://www.db-artmag.com/archiv/04/e/thema-london-yass.html>

**Rachel Harrison. *Untitled (Perth Amboy)*, 2001**

Rachel Harrison was born in 1966 in New York. She received a BA in fine art from Wesleyan University in 1989. During the 1990s, she developed an eclectic sculptural language in which abstract forms are juxtaposed with seemingly ignoble materials (jars of honey, aluminum cans) and peppered with pop-cultural references. [...] She has frequently made reference to systems of belief—both religion and consumer culture—in her selection of images; for *Perth Amboy* (2001), for example, she took photographs of a New Jersey home where an image of the Virgin Mary had been spotted in condensation on a window.

It's part of a series captured by the artist over two weeks in Perth Amboy, New Jersey, in the wake of a report that an image resembling the Virgin Mary had appeared on that very window. The abstract mass of smudges came from the hands of thousands of pilgrims who felt compelled to make physical contact with, what was for them, a holy surface. The elegant simplicity of Harrison's frame and the dreamlike quality of the accumulated handprints can perhaps be understood, not as representations of a religious miracle, but rather of the fervent desire people have for miracles, a phenomenon which is itself imbued with mystery.

Sources au 2014 11 25: <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artists/bios/4218>  
<http://whitney.org/Education/EducationBlog/OnViewRachelHarrison>