



HAL
open science

Photographie & extériorité : une épreuve de l'autre

Gilles Picarel

► **To cite this version:**

Gilles Picarel. Photographie & extériorité : une épreuve de l'autre. Art et histoire de l'art. UNIVERSITÉ PARIS 8 - VINCENNES-SAINT-DENIS, 2021. Français. NNT : . tel-04020707

HAL Id: tel-04020707

<https://theses.hal.science/tel-04020707>

Submitted on 9 Mar 2023

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

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

Copyright

UNIVERSITÉ PARIS 8 - VINCENNES-SAINT-DENIS

École Doctorale Esthétique, Sciences et Technologies des Arts

Thèse pour obtenir le grade de docteur de l'Université Paris 8

Discipline : Esthétique, Sciences et Technologies des Arts

Spécialité Arts plastiques et photographie

Présentée et soutenue publiquement le 9 Janvier 2021

Gilles Picarel

Photographie & extériorité: une épreuve de l'*autre*

Sous la direction de Monsieur François Soulages,
Professeur des universités à l'Université Paris 8

Jury

Anikó Ádám, Maître de conférences HDR, Université catholique Pázmány, Budapest, Hongrie

Nathalie Delbard, Professeure des universités, Université de Lille

Christine Delory-Momberger, Professeure des universités, Université Sorbonne Paris Nord, prérapporteur

Jacinto Lageira, Professeur des universités, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Pascal Martin, Professeur des universités, École Nationale Supérieure Louis Lumière, prérapporteur

Patrick Nardin, Professeur des universités, Université Paris 8

François Soulages, Professeur des universités, Université Paris 8

Suzette Venturelli, Professora doutora Titular, Université de Brasília, Brésil



Remerciements

Cette thèse trouve son origine et sa possibilité dans la rencontre avec François Soulages. Avec lui, la réflexion s'est nourrie d'entretiens réguliers. Ils furent un laboratoire d'idées et d'expérimentations nécessaire à l'émergence d'une problématique originale et au foisonnement de la recherche. Durant toutes ces années, en tant que directeur de recherche, François Soulages a alimenté la réflexion, a ouvert de nombreuses pistes et a établi une relation humaine donnant confiance tout en maintenant une forte exigence. Je voudrais également lui manifester toute ma gratitude pour m'avoir, peut-être sans le savoir, permis de relever un défi que j'ai pu, à un certain moment, décider d'abandonner. Sans lui, la construction de ce territoire de recherche fait de rencontres internationales, d'expositions et de publications, cette construction n'aurait pas été possible.

La réflexion a aussi pu s'épaissir grâce à un réseau de chercheurs et d'artistes qui se sont emparés du rapport complexe entre art et extériorité, et qui ont organisé des rencontres internationales autour de cette problématique. Je voudrais remercier Rodrigo Zúñiga, Professeur des universités à l'Université du Chili ; Thierry Tremblay, Professeur associé à l'Université de Malte et Richard Spiteri, Professeur des universités à l'Université de Malte. La confiance qu'ils m'ont accordé, leur générosité et leur accueil ont été une source de motivation et de persévérance tout au long de cette thèse. D'autres rencontres ont également constitué un terrain favorable pour réaliser des expositions ou élargir la recherche. Sur ce point je suis reconnaissant à Anikó Ádám de m'avoir invité à plusieurs colloques qu'elle a organisés à Budapest. Dans ce réseau international, Biagio D'Angello, Professeur des universités à l'Université de Brasília occupe une place particulière. Je le remercie pour son amitié, ses conseils précieux et les échanges que nous avons pu avoir autour d'une pizza sicilienne.

En dialogue avec la recherche, la création artistique s'est principalement développée autour du projet *Résidant* qui a été mené en accord avec Raphaël Dutriaux, responsable du Centre Thérapeutique Résidentiel du Cèdre Bleu (CTR), association CedrAgir. Je tiens à le remercier ainsi que les résidents qui ont participé à ce projet artistique : Sabine, Benoît, Jean-François, Vincent, Pierre-Joseph, Michel, Christophe, Allan, Sabrina, Paul et Jason. Je suis également très reconnaissant envers tous les membres de l'équipe du CTR, Marie Delobeau, Fabrice Martin, Anne Bourgois, Brandon Dutilleul, Claire Guzik, Patrick Calvet, José Leroy, Marie-Pierre Chauderlier et Philippe Dumoulin, pour leur accueil et pour avoir, d'une manière ou d'une autre, accompagné ce projet. Je voudrais aussi manifester ma gratitude à Alain Bernardini, artiste et Professeur associé à l'Université Paris 8 pour nos échanges et ses conseils durant la réalisation de ce projet.

Je souhaite également remercier les membres de l'association *Coopérative de l'image*, l'artiste et théoricienne Mireille Besnard ainsi que mes collègues doctorants Raphaël Young Mariano et Carolina Herrera Z. Leur écoute, leur regard extérieur et leur collaboration ont été précieux à l'émulation nécessaire à cette recherche.

Enfin, cette thèse a aussi été une aventure personnelle. Tout au long de ces années, à certains moments ou en fil rouge, des proches auprès desquels j'ai pu reprendre courage m'ont témoigné de leur soutien. Je remercie Maxime Boh-Masson, pour sa patience, ses relectures et pour avoir cru en moi. J'exprime également toute ma reconnaissance à Patrick Ourgaud qui, dans des moments difficiles m'a rappelé la douceur des calanques de

Marseille et de Cassis. Mes remerciements à S. que, cependant, je veux laisser dans l'ombre. Enfin, j'exprime toute ma reconnaissance à Maxime Dumay pour sa présence, son aide, sa patience, ses lectures critiques et ses rêves.

Au moment d'écrire les dernières lignes de cette thèse, je pense tout particulièrement à mon père, pour sa présence et son encouragement. Je pense à ma mère dont la mémoire traverse ces pages.

Résumé

Photographie & extériorité : une épreuve de l'autre / Gilles Picarel

Cette thèse mixte de recherche-crédation interroge le rapport de la photographie à l'extériorité comme une épreuve de *l'autre*, à partir de ma pratique artistique et de travaux d'artistes contemporains (comme par exemple Antoine d'Agata, J. H. Engström, Marc Pataut et Philippe Bazin). Le sujet invite à traiter un rapport complexe dans la mesure où la photographie se tient dans le sillage de l'extériorité et qu'elle est embarquée dans la poursuite de l'impossible. Mes travaux se confrontent à cette difficulté, car l'extériorité se niche dans la part manquante de l'objet désiré ; dans le retrait qui excède la visée photographique ; et dans la profondeur ou l'épaisseur qui échappe à la surface. La photographie se heurte à une absence qui dans son surplus confronte le médium à un nécessaire mouvement de *bors de*.

C'est la raison pour laquelle l'interrogation du couple photographie/extériorité se fonde sur une épreuve. Elle ne part pas à la recherche d'un donné, mais se focalise sur l'expérimentation, la tentative et les essais. C'est également ce qui fonde le problème directeur de cette thèse, la possibilité d'une extériorité à l'œuvre dans la photographie, c'est-à-dire l'éventualité d'un mouvement du *même* vers *l'autre* – une sortie de l'être vers un *autre* dont la signification est celle d'une altérité absolue. Dans le rapport que la photographie entretient avec l'étrangeté du dehors, cette réflexion met en jeu l'affranchissement du médium photographique à l'égard du risque de réduction du différent au *même*. C'est aussi la possibilité de libérer la photographie de toute tentative de totalité dont la conséquence serait un enfermement du médium sur lui-même. Au contraire, l'extériorité ouvre la photographie à l'infini dont l'acception levinassienne induit l'idée de *sortie hors d'elle-même*. De ce fait, l'extériorité permet au médium de dépasser la seule dimension ontologique de son objet et de l'illusion de dévoilement qui lui est corrélative. Enfin, cette réflexion permet d'envisager l'écart qui sépare la photographie de son objet non plus seulement comme une condition nécessaire à la phénoménalité de ce dernier, mais comme une possibilité du surgissement de *l'autre*.

Certes, dans sa consubstantialité au médium photographique, l'extériorité est aporétique, car toute tentative de définition à son égard est illusoire. Cependant, afin de répondre méthodologiquement à cette problématique, notre recherche-crédation met en œuvre une esthétique fondée sur une *poétique* généralisée. Les travaux photographiques interrogés ainsi que ma pratique personnelle privilégient le prisme de l'œuvre en train de se faire et du rapport que l'artiste entretient avec sa création au cours de son élaboration, plutôt que de s'attacher au résultat. De plus, la problématique de l'extériorité a orienté la recherche-crédation à travailler à partir des concepts philosophiques de *l'articulaire*, du *dialogue* et de *l'écart*, ce qui, dans ma pratique artistique se traduit par une conception en collaboration et en refaire.

La réflexion amène alors à penser que l'extériorité spatiale n'est pas seulement celle qu'il est possible de franchir grâce à la lumière ; elle n'est pas non plus un moyen au service du désir photographique afin d'atteindre son objet. Au contraire, l'extériorité spatiale pourrait devenir la condition nécessaire à une possible sortie de la photographie hors d'elle-même ; un *entre* exposant le désir à un inachèvement infini. En outre, il est

probable que dans la perspective de cette extériorité spatiale, la proximité à autrui ouvre le faire photographique à une extériorité éthique révélant l'altérité dans sa dimension plurielle. Mais la réflexion semble véritablement approcher l'extériorité dans sa dimension temporelle. Dans cette perspective, l'extériorité engage l'instant photographique dans un temps ouvert à l'épaisseur, à la variation d'intensité et à l'inattendu. En ce qu'elle met en rapport la photographie à un temps inmaîtrisable, la mort permet d'ailleurs de faire de cet instant photographique un temps ouvert à l'imprévisible – à l'espérance. Pour ma pratique artistique, l'acceptation du mystère en rapport avec l'idée d'extériorité temporelle conduit à une esthétique de l'affleurement qui met en œuvre à la fois un infini et une fragilité. Face à autrui, en impliquant de n'en avoir jamais fini avec lui, l'extériorité appelle à une humilité et à un refaire joué indéfiniment. Dans sa dimension transcendante, l'extériorité engage la photographie à un dépassement de l'objet extérieur vers un *autre*, mouvement qui ouvre le médium non plus seulement à une apparition de son objet, mais à une véritable révélation.

Mots clés : Affleurement - Artiste - Autrui - Art - Altérité - Désir -
Écrit d'artiste - Empathie - Épreuve - Esthétique - Existence - Extériorité -
Hors De - Infini - Intériorité - Même - Mort - Philosophie - Photographie -
Poïétique - Recherche-crédation - Temps - Tentative - Texte/image -
Totalité -Transcendance

Photography & exteriority: une épreuve de l'autre / Gilles Picarel

This mixed research-creation thesis questions the relationship of photography and exteriority as *a trial of the other*, from my own artistic practice and the work of contemporary artists. This subject invites us to deal with a complex relationship insofar as photography is in the wake of exteriority and is embarked in the pursuit of the impossible.

Therefore, the questioning of the photography/externality couple is based on *a trial*. It does not go in search of a given, but focuses on experimentation, attempt, and testing. This is also the guiding problem of this thesis, the possibility of an exteriority at work in photography, that is, the possibility of a movement of the *same* towards the *other*. This reflection makes it possible to consider the gap between photography and its object not only as a necessary condition for the object's phenomenality, but as a possibility of the emergence of the *other*.

Since the exteriority is aporetic, in its consubstantiality to the photographic medium, any attempt to define it is illusory. However, to respond methodologically to this problem, this work implements an aesthetic based on a generalized poietic. The photographic works interviewed as well as my personal practice focus on the prism of the work being done and the relationship that the artist maintains with his creation during its development, rather than focusing on the result. Moreover, the problem of exteriority has led research and creation to work from the philosophical concepts of articulatory, dialogue and *gap*, which in my artistic practice are translated into a collaborative and redoing design.

Keywords :

Aesthetic - Art - Artist - Artist's writing - Attempt - Death - Desire - Empathy - Exteriority - Outcrop - Out of - Others - Inferiority - Infinity - Philosophy - Photography - Poietic - Research-creation - Same - Text/image - Time - Totality - Transcendence - Trial

Introduction

*Éblouissante clarté au cœur de l'étoile,
qui s'y recueille et qui, en guise d'obscurité, se cache,
pour ne pas offenser nos regards ou pour ne pas être offensé par eux [...].
Ce scintillement – cet Autre dans le Même –
cette transcendance –
cet éveil du Même par l'Autre –
ce pointillisme de la lumière, aiguë par ce scintillement –
n'est-il pas l'ineffable
où une parole déchirant les oreilles se tait
au sein même du propos qu'on entend ?*

Emmanuel Levinas¹

I

La résistance que la photographie m'oppose trouve sa source dans l'extériorité. En effet, avant la recherche, ma pratique photographique se traduit souvent par un sentiment d'échec que procure le médium, car il semble incapable à pouvoir exprimer quelque chose de la singularité d'une personne, à révéler l'atmosphère d'une ville ou à dépasser les apparences d'un objet. Pourtant, face à cette difficulté, j'ai pu être tenté de croire en la possibilité de la photographie de combler un désir de connaissance. Mais à travers le prisme de l'extériorité, cette tentative s'avère inopérante, car que dire de ce dehors si la photographie pouvait entretenir avec lui un

1 Emmanuel Levinas, *Hors sujet*, [1987], Paris, Le livre de Poche, coll. Biblio essais, 2006, pp. 111-112.

rapport de prise ? Que penser de ce qui est photographié, dans sa différence, si la photographie le ramenait au *même*, c'est-à-dire à soi et à l'identique ? Qu'advierait-il enfin de l'extérieur si ce dernier n'était qu'un prétexte à la réalisation d'une photographie de soi-même ? Autrement formulé, que dire de l'extériorité si l'objet ou le sujet visé par la photographie n'était pas impossible à photographier ? Dans ma pratique, ces questions entrent en résonance avec la problématique de l'extériorité, car, d'un côté, la photographie pourrait se heurter à une extériorité infranchissable et, d'un autre côté, elle permettrait de s'affranchir de la distance qui la sépare de son dehors. Elles posent également le problème d'une possible instrumentalisation de celui ou de celle qui est photographié, fermant définitivement le médium à toute possibilité de surprise. Mais ces interrogations révèlent-elles véritablement le problème de l'extériorité ou ne sont-elles que la trace de la relation univoque que la photographie entretient avec son objet ?

Dans ma pratique, le problème de l'extériorité ne se pose pas tant par rapport à ce qui est photographié qu'à travers la question de son dépassement. Si au départ de cette thèse, mon travail se confrontait à la question « que photographier ? », il s'est vite défait de cette dimension ontologique en lien à l'objet pour aborder le rapport extériorité/photographie dans sa dimension métaphysique², c'est-à-dire dans un dépassement de l'objet photographique. Cette problématique est au cœur de mon travail photographique : photographier un jeune que sa famille a mis à la porte en raison de son homosexualité relève moins d'une photographie d'une personne homosexuelle que d'une photographie dans laquelle le rapport à l'*autre* déchire toute possibilité de *même* – une photographie dans laquelle ce rapport photographique produit de l'*autre*. L'extériorité a donc confronté ma pratique photographique à la possibilité d'une photographie comme principe d'action, c'est-à-dire une photographie ouverte au surgissement de la nouveauté, et au mystère de l'*autre*. Ainsi, différemment d'une photographie en tension entre deux termes et poursuivant un objectif, mes travaux se confrontent à la dimension productive de l'extériorité. Pour ce faire, ma pratique se heurte à l'impossible et au revers d'une volonté, à l'espace du rien entre elle et son dehors, c'est-à-dire au vide comme possibilité d'un avènement.

2 Métaphysique est à entendre dans l'acception qu'en donne Levinas, elle fait référence à l'autre. Pour Levinas la métaphysique « est tournée vers l'« ailleurs », et l'« autrement », et l'« autre ». Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, [1971], Paris, Le Livre de Poche, coll. Biblio essais, 2012, p. 21.

Mais ma photographie pose aussi problème du fait que mes travaux se nourrissent de situations dans lesquelles chaque individu est concerné par l'extériorité. Que ce soit avec des jeunes rejetés par leur famille, auprès de personnes ayant un problème d'addiction ou avec moi-même dans le cadre d'une pratique d'autoportrait qui entre en rapport avec un *autre*, les personnes que je photographie sont dans une forme de séparation vis-à-vis de l'extérieur. Les lieux dans lesquels je travaille sont d'ailleurs souvent des espaces clos, séparés de leur environnement. Alors, pourquoi penser l'extériorité à partir de sujets marqués par l'extériorité ? N'y-a-t-il pas un risque de confondre extériorité et différence ou de réduire l'extériorité à la différence ? À partir de cette approche de l'extériorité comme différence se pose le problème du risque photographique en rapport avec les idées de rangement, de classement, de comparaison et d'intégration, idées qui renvoient toutes potentiellement à une approche autocentrée et fermée à l'inattendue. L'extériorité comme différence n'implique-t-elle pas un risque de tout ramener à soi, alors que l'extériorité semble au contraire ouverte à un débordement du *même* ? Il apparaît donc que, dans mon travail, l'extériorité pose problème. Mais les difficultés ne s'arrêtent pas là. Les problèmes que l'extériorité pose à mon travail peuvent également être interrogés d'un point de vue théorique.

II

Outre ma pratique photographique, la problématique de l'extériorité est travaillée dans la recherche. En effet, dans cette perspective théorique, le rapport de la photographie à l'extériorité est source d'embarras. Tout d'abord, cela s'explique du fait que la photographie est dans le sillage d'un dehors ; elle est en quête ou à la poursuite d'un extérieur qu'elle ne semble jamais pouvoir atteindre. Au premier abord, cette affirmation peut sembler paradoxale, car la relation de la photographie à son objet³ extérieur semble à la fois évidente et ne poser aucun problème. Sans ce dehors, il n'y a tout simplement pas d'image possible, comme le rappelle François Soulages, : « toute photo est photo de quelque chose⁴ ». Pourtant, par son

3 *Objet* est ici à entendre dans le sens de « corrélat », il désigne ce qui est visé par la photographie, que ce soit une chose, une personne, un lieu, etc.

4 François Soulages, « Les frontières géoesthétiques », in *Géoartistique & géopolitique. Frontières*, sous la dir. de F. Soulages, Paris, L'Harmattan, coll. Local & global, 2013, p. 96.

caractère extrinsèque, externe ou étranger, le *hors de* attaché à l'objet photographique pourrait confronter la photographie à l'insaisissable. C'est ce qui expliquerait le possible surgissement de l'« inquiétante étrangeté⁵ » freudienne au cœur de la relation familière que la photographie entretient avec son dehors, étrangeté annonciatrice d'un rapport complexe et peut-être empêché entre la photographie et son objet. Le caractère visible de l'objet ne faciliterait apparemment pas la réalisation d'une photographie, au contraire il serait à l'origine d'un embarras. Pour Merleau-Ponty cet obstacle du visible s'explique en raison de sa « prégnance⁶ » et au fait que ce dernier puisse se définir comme « la surface d'une profondeur⁷ ». De ce point de vue, la photographie serait marquée par une absence, une échappée ou une retenue qui interrogerait tout particulièrement la relation que la photographie entretient avec son objet et, plus largement, qui questionnerait le médium photographique dans son rapport au monde. Alors, face à son objet, la photographie pourrait être impuissante puisqu'en rapport avec la dimension problématique de ce dernier, à savoir sa visibilité, telle que Merleau-Ponty la caractérise : « le visible total est toujours derrière, ou après, ou entre les aspects qu'on en voit, il n'y a accès vers lui que par une expérience qui, comme lui, soit toute hors d'elle-même⁸ ».

À ce visible en excès qui définit l'objet photographique se greffe, ensuite, une autre problématique afférente à l'opérateur qui réalise la photographie. Dans cette nouvelle perspective le *hors de* relatif à l'objet se transformerait en hors d'atteinte. Cela s'explique à partir de l'approche phénoménologique de la transcendance du perçu telle qu'avancée par Husserl :

Quant à la perception elle-même, elle est ce qu'elle est, entraînée dans le flux incessant de la conscience et elle-même sans cesse fluante : le maintenant de la perception ne cesse de se convertir en une nouvelle conscience qui s'enchaîne à la précédente, la conscience du vient-justement-de-passer (Soeben-Vergangenen) ; en même temps s'allume un nouveau maintenant. Non seulement la chose perçue en général, mais toute partie, toute phase, tout moment survenant à la chose, sont, pour des raisons chaque fois identiques, nécessairement transcendants à la perception.⁹

5 Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté », [1919], in *Essais de psychanalyse appliquée*, trad. M. Bonaparte et E. Marty, Paris, Gallimard, 1933.

6 Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, [1964], Paris, Gallimard, coll. *Tel*, 2013, p. 177.

7 *Idem.*

8 *Ibid.*, p. 178.

9 Edmond Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures. Tome premier, Introduction générale à la phénoménologie pure*, [1950], trad. Paul Ricœur, Paris, Gallimard, Coll. *Tel*, 2013, §41, pp. 131-132.

Dans le rapport de la photographie à son objet, cette conception implique une grande difficulté, car, en instillant un changement continu et une diversité dans la succession des points de vue, la subjectivité de l'opérateur expose le médium photographique à un dépassement infini de son objet. Ainsi, un glissement s'opère de l'objet à ses « esquisses¹⁰ » et du *même* à l'*autre* de sorte qu'avec l'extériorité il est à nouveau possible d'avancer que quelque chose est toujours en excès. Suivant cette logique, le rapport de la photographie à l'extériorité pourrait alors se caractériser par sa transcendance¹¹, c'est-à-dire par une incapacité à embrasser d'un seul coup d'œil la multiplicité des apparitions de l'objet. Ainsi, dans l'hypothèse où la photographie devrait faire face à un objet qui toujours la dépasse, ne serait-elle pas condamnée à manquer ce qui précisément lui est nécessaire ? Par ailleurs, si l'empêchement est une structure fondamentale du médium photographique, est-il possible de penser qu'il soit une condition de possibilité d'un rapport nouveau à l'extériorité ? Toujours est-il que la transcendance dont il vient d'être question interroge le photographe et l'artiste dans sa relation au monde et vis-à-vis de l'extériorité dont il apparaît qu'il ne faut pas être dupe. Ainsi, en particulier pour le photographe qui pourrait-être tenté de saisir l'extériorité des êtres et des choses et pour l'artiste en général dans sa relation au monde, l'extériorité implique de ne plus être l'« homme naïf¹² » auquel fait référence Husserl : elle nécessite d'en prendre toute sa mesure, dans son excès et sa transcendance.

En outre, la transcendance dont il vient d'être question peut confronter la photographie à une nouvelle difficulté qui relève de l'idée d'éclatement. En effet, à partir du « toute photo est photo de quelque chose » de François Soulages et en mettant en avant l'articulation inhérente au *de*, il est possible de penser le couple photographie/extériorité à partir de l'intentionnalité husserlienne. Pour le philosophe, elle caractérise la conscience. Dans cette perspective, la nécessité pour la conscience d'exister comme conscience d'un *bors de* permet de penser la photographie à partir

10 *Idem.*

11 La transcendance est à entendre dans le sens husserlien, elle fait référence à la transcendance de l'objet à l'égard de la perception qu'on en a : « la chose physique [...] est totalement transcendante, transcendante à l'ensemble du « monde des apparences ». Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures. Tome premier, Introduction générale à la phénoménologie pure*, [1950], *op. cit.*, §41, p. 130.

12 *Ibid.*, § 40, p. 128.

de ce que Sartre appelle un « glissement hors de soi¹³ ». L'intentionnalité interrogerait alors la photographie à partir de l'idée de mouvement ou de ce que Sartre qualifie de « fuite absolu¹⁴ », c'est-à-dire un mouvement permettant d'aller au plus près de l'objet sans toutefois pouvoir se perdre en lui ou alors l'intégrer à soi. « Hors de lui hors de moi¹⁵ » écrit Sartre, dans ce mouvement de *hors de* qui pourrait être celui de l'extériorité. Mais en quoi le médium photographique pourrait-il se détourner de la question de l'« Être » de son objet, pour penser une photographie de l'« entre¹⁶ » cher à François Jullien, c'est-à-dire de ce qui pourrait être sans détermination, toujours *hors de* ? La photographie porte-t-elle l'obligation de viser toujours « quelque chose » ou est-il possible de concevoir une photographie sans finalité, c'est-à-dire, à partir d'Emmanuel Levinas, une photographie « sans prise sur le fini¹⁷ » ?

III

Mais si l'extériorité pose problème, tant à mon travail plastique que dans la recherche à travers un problème conceptuel, l'extériorité en tant qu'objet d'étude n'en est pas moins problématique. En effet, en quoi est-il possible de poser la question de l'extériorité sans l'assigner à un territoire délimité – sans appauvrir cette idée ? En quoi est-il possible de situer l'extériorité, de la définir, alors qu'elle déborde continuellement toute définition et qu'elle s'extrait de toute tentative visant à s'en emparer ? Si l'extériorité fait problème à notre recherche cela s'explique du fait qu'elle ne fait pas référence à un donné, tel que Maurice Blanchot l'avance :

En ce rapport avec l'homme, j'ai rapport avec ce qui est radicalement hors de ma portée, et cette relation mesure l'événement même du Dehors. Cela nous annonce

13 Jean-Paul Sartre, « Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité », [1947], in *Situations philosophiques*, Paris, Gallimard, coll. *Tel*, 1990, p.10.

14 *Idem.*

15 *Idem.*

16 Pour François Jullien, le concept d'*entre* ouvre à une pensée de l'*autre* : « L'*entre* renvoie toujours à de l'autre que soit. Ainsi le propre de l'« entre » est-il d'exister, non pas en plein, mais en creux, d'être sans détermination qui lui revienne, donc de ne pouvoir posséder d'essence ». François Jullien, *L'écart et l'entre. Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité*, Paris, Galilée, 2012, p. 50.

17 Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, [1971], Paris, Le Livre de Poche, coll. Biblio essais, 2012, p. 131.

que la véritable extériorité n'est pas celle de l'objet ou de l'indifférente nature ou de l'immense univers.¹⁸

Dans ce contexte, il est à craindre qu'établir un lien entre art et extériorité puisse confronter l'artiste-chercheur à un territoire aporétique. L'irréductibilité de l'extériorité à un donné et l'impossibilité qui la fonde place donc la photographie face à l'épreuve de l'extériorité. L'irréductibilité de l'extériorité à l'objet photographique pousse alors à interroger la photographie comme le lieu de ce qu'Alain David désigne sous le terme d'« extériorité à l'œuvre¹⁹ » : « ce qu'il est seulement peut-être licite de faire, écrit le philosophe, c'est de montrer l'extériorité à l'œuvre, comme on prouve le mouvement, en marchant²⁰ ». Dans cette perspective, il s'agirait alors de débusquer l'extériorité telle qu'elle pourrait être au travail dans la photographie. Mais qu'entend-on par « au travail » ; qu'implique cet « à l'œuvre » ? Pour Alain David, cette idée d'une extériorité à l'œuvre doit être appréhendée dans l'acception qu'en donne Levinas :

L'Œuvre pensée radicalement est [...] un mouvement du Même vers l'Autre qui ne retourne jamais au Même. Au mythe d'Ulysse retournant à Ithaque, nous voudrions opposer l'histoire d'Abraham quittant à jamais sa patrie pour une terre inconnue et interdisant à son serviteur de ramener son fils à ce point de départ.²¹

C'est pourquoi le médium photographique peut être interrogé dans sa relation à un *autre* qui est « absolument autre²² », impossible à intégrer dans l'immanence de l'être et du soi. Ainsi, dans l'hypothèse où la photographie serait dans le « sillage des choses²³ », serait-il possible d'interroger cette trace, loin d'un attachement à la chose en soi ? Éloignée, donc, comme l'envisage Levinas, de toute réduction à un signe – différente du geste du chasseur qui « marche sur la trace du gibier, laquelle

18 Maurice Blanchot, *L'Entretien Infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 98.

19 Alain David, « S'orienter dans la pensée. Notes sur l'extériorité », In *Emmanuel Levinas*, sous la dir. de Catherine Chalié et Miguel Abensur, Paris, Editions de l'Herne, 1991, p. 226.

20 *Idem*.

21 Emmanuel Levinas, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, [1949], Paris, Vrin, 1967, p. 191.

22 Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, *op. cit.*, p. 21.

23 Rodrigo Zuniga, Argumentaire du colloque *Le sillage des choses. Images et extériorité*, Santiago du Chili, novembre 2018.

reflète l'activité et la marche de la bête que le chasseur veut atteindre²⁴ ». Dans ce contexte, la photographie peut-elle se détacher de toute dialectique du visible et de l'invisible ou du dévoilement et de la dissimulation aux accents ontologiques trop forts²⁵ ? Pourrait-elle penser l'objet ou le sujet photographié dans un ailleurs, une transcendance ou une absence qui ne révélerait aucun absent : dans son extériorité ? De tout cela, il découle que le problème directeur de notre recherche peut se formuler de la manière suivante : en quoi, dans son rapport à l'extériorité, la photographie permettrait-elle de faire l'épreuve de l'*autre* ?

IV

Le rapport problématique de la photographie à l'extériorité soulève des enjeux majeurs qui relèvent des domaines artistique, philosophique et existentiel.

Tout d'abord, l'extériorité révèle des enjeux artistiques, car ce que l'extériorité pourrait mettre en jeu ce serait probablement l'art lui-même – la possibilité de l'art. Cela s'explique en raison de l'impossibilité inhérente à l'extériorité, une impossibilité qui se révèle être une condition de possibilité d'un faire artistique. C'est ce qu'il semble possible d'avancer avec le psychanalyste Michel de M'Uzan, pour lequel les difficultés rencontrés par un artiste durant le processus de création seraient « l'âme même du travail authentique²⁶ ». Pour lui, le processus de création relève en effet d'« une entreprise aléatoire, toujours menacée, à tel point qu'elle peut tirer de ses risques même une part de dignité²⁷ ». L'impossibilité de photographier fonderait alors la marque non pas tant de ce que serait un véritable créateur que celle de l'origine du processus de création lui-même.

Dans mon travail, cette problématique a pris corps avec le rapport que la photographie entretient avec l'idée de tentative, d'échec ou de relation conflictuelle avec l'œuvre en train de se faire. Ici, faire l'épreuve de l'extériorité pourrait alors être synonyme d'apprentissage de l'adversité et de l'*autre*. Elle serait surtout la condition de l'avènement de l'œuvre dans le sens où elle traduirait la présence, dans le pro-

24 Emmanuel Levinas, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, op.cit., p. 199.

25 Levinas avance que « l'ordre de l'être [...] ne comporte d'autre statut que celui du révélé et du dissimulé ». Emmanuel Levinas, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, op. cit., p. 198.

26 Michel de M'Uzan, *De l'art à la mort. Itinéraire psychanalytique*, [1977], Paris, Gallimard, coll. *Tel*, 2015, p. 4.

27 *Idem*.

cessus photographique, de ce que Murielle Gagnebin désigne sous le terme d'« Ego alter²⁸ », c'est-à-dire la puissance d'un *autre* qui se révèle dans l'œuvre. Cette récalcitrance de l'œuvre ou de l'image, sa résistance ou l'impossibilité qui lui serait attachée, son extériorité, donc, serait une condition même de l'œuvre. C'est pourquoi, avec Christine Savinel il est possible d'avancer que « l'important c'est l'infaisable, et l'on pourrait presque dire l'important c'est qu'il y ait de l'infaisable, du rebelle, de l'irréremédiablement rétif²⁹ ».

En outre, en permettant de dépasser l'idée de finalité, l'extériorité délivre la création du *diktat* du résultat ou de l'œuvre. Elle permet d'ouvrir l'art à une *poïétique*, dans le sens où, comme l'avance Paul Valéry « le travail est essentiel ; le résultat secondaire ; l'œuvre un sous produit³⁰ ». En ce sens la problématique de l'extériorité conditionne en l'art ce qui relève du possible, de l'indéterminé, de l'imprévu, etc.

En prolongeant ce raisonnement, si l'extériorité met en jeu la possibilité de l'art lui-même, c'est peut être aussi par ce qu'elle implique de retrait ou d'humilité et non d'un déploiement ou d'une puissance. Si Maurice Blanchot fait de ce « retraitement et non pas développement³¹ » la singularité de l'art – l'écrivain avance : « tel serait l'art, à la manière du Dieu d'Isaac Louria qui ne crée qu'en s'excluant³² » – il est possible de voir dans ce retrait une extériorité à l'œuvre telle qu'elle ouvre l'art à l'*autre* – de l'art comme possibilité de l'*autre*.

Ensuite, cette réflexion amène à des enjeux philosophiques sur lesquels il n'est pas possible de faire l'impasse, même si ce n'est pas l'objet de la thèse. Ce rapport de l'extériorité à l'*autre* permet d'avancer des enjeux philosophiques tout aussi importants que les enjeux artistiques. Tout d'abord, dans son rapport à l'*autre*, l'extériorité pose l'enjeu de la liberté telle qu'elle est définie par Jean-Luc Nancy dans *Que faire ?* : « La liberté est d'accéder à une hétéronomie du sens : d'être délivré de soi pour entrer dans l'intelligence et dans la sensibilité de l'inconnaissable, de

28 Murielle Gagnebin, *En deçà de la sublimation. L'Ego alter*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, p. 17.

29 Christine Savinel, « De la résistance comme un visage », in *L'image récalcitrante*, sous la dir. de M. Gagnebin et C. Savinel, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 14.

30 Paul Valéry, *Cahiers*, [1974], in *Paul Valéry, Cahiers*, II, éd. et annoté par Judith Robinson-Valéry, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2010, p. 1001.

31 Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 27.

Le rabin Issac Louria (1534-1572) est considéré comme un des plus grands penseurs du mysticisme juif.

32 *Idem.*

l'indéterminable, de l'innommable même³³ ». Cette liberté est alors conditionnée par la présence de l'*autre* dans le rapport que la photographie entretient avec son objet. Ainsi l'extériorité ouvre la photographie à une dimension heuristique – à une photographie exploratoire dans son rapport au monde.

Surtout, en ouvrant de l'*autre* dans le *même*, et dans le mouvement de sortie de soi qu'elle implique, l'extériorité permet de penser la question de la subjectivité et de l'être. Avec Levinas, l'extériorité permettrait de penser l'être non plus à partir d'une multiplicité, mais d'une pluralité ouvrant alors la photographie à l'*autre*. Pour le photographe et l'artiste désirant entrer en rapport avec l'*autre*, cela impliquerait une dé-coïncidence, c'est-à-dire une désadhérence à soi-même. L'extériorité met alors en jeu le rapport de la photographie à l'être *autre*, c'est-à-dire à la possibilité de ne pas rester enfermé dans une totalité, et donc de faire advenir de l'*autre* par la déchirure de l'être. Ainsi, pour la photographie, l'extériorité risque une évasion de l'être qu'avec Levinas il est possible de désigner par l'idée d'« excendance³⁴ ». Selon l'acception qu'en donne le philosophe, cette idée implique un *sortir de* qui ne vaut que pour lui-même, sans destination précise, sans que cette sortie puisse être synonyme de refuge : « dans l'évasion, écrit Levinas, nous n'aspérons qu'à sortir³⁵ », à sortir d'un enfermement qui est un véritable « emprisonnement³⁶ ». La force des mots employés par Levinas trahissent l'importance de ce que l'extériorité met ici en jeu : la possibilité pour la photographie de se libérer d'elle-même et de l'être même de son objet – l'extériorité place la photographie face à la question philosophique de l'être.

Mais encore, à partir de cette problématique en rapport avec l'être, l'extériorité pourrait également porter un enjeu lié à l'existence dans sa dimension temporelle. Plus précisément, si le temps est la condition de l'existence, il est surtout, rappelle Levinas la condition de l'irréparable :

Le fait accompli, emporté par un présent qui fuit, échappe à jamais à l'emprise de l'homme, mais pèse sur son destin. Derrière la mélancolie de l'éternel écoulement des choses, de l'illusoire présent d'Héraclite, il y a la tragédie de l'inamovibilité d'un

33 Jean-Luc Nancy, *Que faire ?*, Paris, Galilée, 2016, p. 51.

34 Emmanuel Levinas, *De l'évasion*, [1935], Paris, Le Livre de Poche, coll. Biblio essais, 2011, p. 98.

35 *Ibid.*, p. 97.

36 *Ibid.*, p. 98.

passé ineffaçable qui condamne l'initiative d'être qu'une continuation. La vraie liberté, le vrai commencement exigerait un vrai présent qui, toujours à l'apogée d'une destinée, la recommence éternellement.³⁷

Dans ce rapport que le photographe et l'artiste entretiennent avec le temps, que ce soit vis-à-vis d'eux-mêmes, du monde ou de leur œuvre, l'extériorité pourrait être une condition nécessaire et indispensable au surgissement de l'existence. Cela s'explique en raison de ce que, en se nichant ou en œuvrant dans l'intervalle du temps, en écartant cet intervalle, l'extériorité ouvrirait le temps à un ailleurs ; elle empêcherait le présent ou l'instant d'être une répétition du *même*. En conséquence, elle serait une possibilité pour l'identité de se construire en rapport à l'*autre*. C'est pourquoi il est fort probable que l'extériorité confronte le photographe et l'artiste à la possibilité d'une existence comme *autre*.

V

Les problèmes posés par l'extériorité à la photographie et ce qu'ils mettent en jeu seront travaillés et interrogés à partir de trois catégories de travaux : des œuvres d'artistes ; mes propres travaux ; un travail qu'il est possible, avec François Soulages, de qualifier de « sans-art³⁸ », c'est-à-dire sans intention artistique qui, de ce fait, permet de penser différemment le médium photographique. Avant tout, il est important de préciser que la plupart des artistes présents dans cette thèse, le sont en raison d'une proximité entre leur travail et le mien. Pour certains, il est même possible d'avancer une filiation. À cet égard, les rencontres et dialogues avec Marc Pataut et Antoine d'Agata ont été cruciaux. Cependant, outre cette particularité, le choix des différentes œuvres se fonde globalement sur leur capacité à éclairer la problématique de l'extériorité. Il est donc possible de regrouper les artistes selon des critères différents.

Pour le travail d'Hervé Guibert, deux caractéristiques ont été déterminantes : l'importance du désir dans sa photographie, d'une part, et l'idée que l'écrivain-pho-

37 Emmanuel Levinas, *Quelques réflexions sur la philosophie de l'hilérisme*, in *Les imprévus de l'histoire*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1994, p. 29.

38 François Soulages, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, [1998], Paris, Armand Colin, 2005, p. 139.

tographe avance, celle d'une photographie comme moyen de s'affranchir de la distance qui le sépare d'autrui, d'autre part. Son travail permet d'interroger le rapport de la photographie à l'extériorité à travers le prisme de l'extériorité spatiale.

Marc Pataut et Philippe Bazin étant liés au mouvement dialogique leur travail est en prise avec la question de l'autre. En rupture par rapport à une photographie faite à distance de la personne photographiée, l'intérêt de cette approche est de mettre en avant l'interaction avec autrui. Ces deux artistes ouvrent la réflexion à une dimension temporelle et éthique de l'extériorité. La proximité qui caractérise leur travaux photographique, explique également que notre recherche s'appuie périphériquement sur les travaux de Danny Lyon, photographe américain dont l'approche en empathie a permis la réalisation d'une œuvre en extrême proximité à autrui ; en opposition et afin de nourrir la réflexion, une photographie du reporter-photographe Christian Hartmann est également interrogée.

Un autre ensemble d'artistes regroupe les travaux de Joseph Sudek, d'Aaron Siskind et de J. H. Engström. Si la distance entre ces artistes peut sembler importante, leur mise en dialogue est possible sur la base du rapport difficile que ces artistes entretiennent avec le monde. Elle est également fondée à partir de la fermeture de l'espace de travail que chacun d'eux met en œuvre dans leur travail et à partir du dépassement que leur photographie pourrait mettre en œuvre. C'est la raison pour laquelle ces trois artistes permettent d'orienter la réflexion vers une extériorité transcendante.

Une dimension existentielle de l'extériorité est également travaillée à partir d'Antoine d'Agata et de Jean-Christian Bourcart. Leurs travaux éclairent leur plongée dans le monde à travers le prisme du couple totalité/extériorité.

Mes projets personnels entrent en dialogue avec l'ensemble des ces œuvres. La réflexion s'est construite autour de trois créations réalisées durant la recherche :

- *Refuge*. Ce travail reprend le projet réalisé à Montpellier entre 2011 et 2013 auprès de jeunes rejetés par leur parents.
- *Affleurement*. Réalisé en 2016, ce travail est constitué de photographies faites à Valparaiso et d'anciennes photographies.
- *Résidant*. Projet réalisé entre 2014 et 2017 au Centre Thérapeutique Résidentiel (CTR) Cèdre Bleu de l'association CedrAgir, à Deûlémont, près de Lille.

La réflexion s'est également nourrie des livres réalisés à partir de ces créations :

- *Les frontières de l'extériorité. Journal de recherche*, 2015, Paris, L'Harmattan, coll. RETINA.CRÉATION, 2015.
- *Affleurement*, Paris, L'Harmattan, coll. RETINA.CRÉATION, 2016.
- *Résidant*, Paris, L'Harmattan, coll. RETINA.CRÉATION, 2019.

VI

Pour travailler le rapport problématique de l'extériorité et de la photographie, et avant de s'engager dans une recherche théorique liée à l'extériorité, le premier chapitre posera les problématiques méthodologiques et formelles que l'extériorité implique à la fois à cette thèse et à la recherche-crédation.

Le deuxième chapitre mérite une explication particulière. Il provient d'un choix assumé de produire une réflexion uniquement à partir d'images, et plus particulièrement de photographies issues de mon propre travail. Certes, en raison de sa dimension plus personnelle et sensible et du fait qu'il ne prend ancrage sur aucun texte ou concept théorique, il est possible de qualifier ce chapitre de fragile, mais il permet d'avoir une vision différente de la problématique de l'extériorité.

Dans le chapitre suivant s'amorcera plus concrètement la recherche à partir d'œuvres d'artistes et de mes propres œuvres. Par-delà la simple satisfaction d'un désir, dont le risque est de ramener le différent à l'identique, il s'agira d'étudier le rapport de ce désir et de la proximité comme condition de possibilité d'un mouvement du *même* vers l'*autre*.

Le quatrième chapitre interrogera ensuite le problème que pose la présence d'autrui au faire photographique.

La réflexion se poursuivra dans le cinquième chapitre à partir de la nécessité de dépasser la seule extériorité spatiale, car la photographie pourrait s'en affranchir au moyen de la lumière.

Le sixième chapitre se construira à partir de mon travail *Affleurement* et interrogera différemment le mystère de l'extériorité temporelle qui trouve son paroxysme dans le phénomène de la mort.

À ce stade de la réflexion le septième chapitre s'arrêtera sur la spécificité du rapport de l'extériorité à la photographie, telle qu'elle apparaît en filigrane dans les chapitres précédent. Elle sera interrogée à partir des idées de dépassement et de transcendance.

En écho avec le deuxième chapitre, le dernier chapitre proposera une réflexion à partir uniquement de mes propres images, celles qui sont tirées du livre *Résidant*.

Chapitre - 1
L'extériorité & la recherche-crédation



Fig. 1. Gilles Picarel, *Autoportrait*, 2010.

*Il y a des blancs dans cette vie,
des blancs que l'on devine si l'on ouvre le « dossier » :
une simple fiche dans une chemise
à la couleur bleu ciel qui a pâli avec le temps.
Presque blanc, lui aussi, cet ancien bleu ciel.
Et le mot « dossier » écrit au milieu de la chemise.
À l'encre noire.*

Patrick Modiano¹

Les « blancs » qui, pour Patrick Modiano, jonchent une vie, posent le problème de l'extériorité.

Probablement en rapport à ce « pâle », à ce « presque », à cet « il y a » sans que l'on sache de quoi il retourne véritablement, sans avoir, vis-à-vis de lui, la moindre certitude, à ces « vagues » – à ce qui échappe ; à une image appartenant au passé, dont on tente de percer le secret, mais qui se dérobe dans le flou [Fig. 1]. Dans un travail de recherche, il y a aussi, dans son surplus ou son excès, quelque chose qui est toujours en échappé. Ici, cet insaisissable, c'est l'extériorité. Pour cette recherche, cela a nécessité d'adopter la forme d'une enquête dont l'intérêt est d'intégrer un principe de recherche en mouvement qui aide à s'approcher de l'extériorité, à moins que ce ne soit une possibilité de l'éprouver. Mais, tout en sachant que cette enquête buterait sur des difficultés, car, comme l'écrit Maurice Olender : « c'est en empruntant les voies incertaines de ce qu'on ne comprend pas qu'on tente de dire des choses. Ce qui s'exprime alors nous demeure longtemps obscur, incompréhensible, impossible à assimiler² ». En sachant également à l'avance que les réponses appellent d'autres questions et que le fossé est creusé par la réponse même. L'extériorité incarne cet écart impossible à combler ou cet *entre* alimenté indéfiniment. C'est la raison pour laquelle l'extériorité entraîne la nécessité d'adopter un principe de création et de recherche continuée. C'est aussi ce qui explique qu'à la fin du livre *Dora Bruder*, alors que des réponses sont formées et des hypothèses avancées, Patrick Modiano

¹ Patrick Modiano, *Encre sympathique*, Paris, Gallimard, 2019, p. 11.

² Maurice Olender, *Un fantôme dans la bibliothèque*, Paris, Éditions du Seuil, 2017, p. 93.

est peut être conduit à écrire un autre livre qui s'avérera être le même ; à la fin de l'enquête, il faudra recommencer :

J'ignorerai toujours à quoi elle passait ses journées, où elle se cachait, en compagnie de qui elle se trouvait pendant les mois d'hiver de sa première fugue et au cours des quelques semaines de printemps où elle s'est échappée à nouveau.³

Mais alors, à partir de son rapport probable avec l'idée d'impossibilité, l'extériorité ne pose-t-elle pas un problème à la conception même de cette thèse et à sa construction ? Face à l'aporie de l'extériorité qu'est-ce que faire une image, un livre et une thèse de recherche-crédation ? En quoi cette thèse, dans sa fabrication, pourrait-elle répondre aux problèmes posés par l'extériorité ? Autant de questions qui permettent d'établir un rapport entre la problématique de l'extériorité et celle de la présentation, que ce soit la problématique de la présentation des photographies dans la thèse, la problématique relative à la fabrication des différents chapitres, ou la problématique en lien avec la présentation de photographies et de textes dans un livre de création traitant de l'extériorité.

L'extériorité a donc amené à devoir repenser la manière de présenter des photographies dans un livre et dans une thèse, *a fortiori* dans cette thèse de recherche-crédation.

En cela, le problème de l'extériorité semble d'abord engager un problème de méthode relatif au rapport problématique de l'extériorité à l'idée de présentation ; il oblige ensuite à réfléchir sur la particularité du rapport de l'extériorité à la recherche-crédation en cours.

1. **Problématique de la présentation : photographies & textes**

Les problèmes posés par l'extériorité ont engendré des questions de méthode quant à la fabrication de cette thèse et des livres publiés issus de projets photographiques que j'ai réalisés. Les questions respectivement posées sont les suivantes :

3 Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, 1997, p. 147.

- en quoi la conception de cette thèse pourrait-elle répondre à ce que l'extériorité semble imposer, à savoir un *imprésentable* ?
- de quelle manière les livres de création, composés de mes textes et de mes photographies, apportent-ils des réponses aux problèmes posés par l'extériorité à travers le rapport texte/image ou image/image ?

1.1. Conception problématique de la thèse

L'imbrication de l'extériorité à ce qui toujours excède et se trouve indéfiniment *bors de*, soit à l'insaisissable, se heurte au problème de la présentation de photographies dans un thèse de recherche-crédation. Dans une thèse interrogeant le rapport ontologique de la photographie à l'extériorité qui implique nécessairement du métaphysique, ou ce qu'il serait possible de nommer, avec François Soulages, du « métaphotographique⁴ », la difficulté consiste en un douloureux et problématique passage au sensible, et donc au physique. C'est la raison pour laquelle, à travers les chapitres qui la composent, la conception de cette thèse repose sur une *expérimentation plurielle à partir du problème de l'extériorité* ; expérimentation qui confronte la conception de cette thèse à l'impossibilité de présentation, telle qu'elle est attachée à l'idée d'extériorité, ou tout du moins, dans ce qui déborde et pousse hors d'elle-même cette présentation. Ainsi, cette thèse a été construite à partir de trois composantes différentes :

- des chapitres qui travaillent la problématique de l'extériorité à partir uniquement de mes propres photographies, sans qu'aucun texte ne soit présent,
- des chapitres qui engagent la réflexion autour et à partir d'œuvres d'artistes dont le travail pourrait éclairer le problème de l'extériorité, œuvres avec lesquelles mes travaux personnels entrent en rapport,
- un chapitre interrogeant le projet photographique *Affleurement*⁵ que j'ai réalisé en 2016.

4 François Soulages, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, [1998], Paris, Armand Colin, 2005, p. 5.

5 Gilles Picarel, *Affleurement*, Paris, L'Harmattan, coll. RETINA.CRÉATION, 2016.

1.1.1. Cahiers de photographies

Sur les chemins de cette recherche, l'extériorité fait surgir des obstacles, elle oppose à la clarté des sentiers empruntés des massifs en broussailles. Souvent, l'extériorité forme des impasses impliquant de devoir surmonter les difficultés afin de poursuivre le chemin. C'est ce qui explique que l'extériorité a eu pour conséquence d'ouvrir cette thèse à la reconfiguration et à la reprise permanente. Ces processus révèlent une *poiétique* telle que la conçoit Paul Valéry, c'est-à-dire qu'ils désignent une « manière de regarder les choses[...] sous l'espèce du travail, des actes, des conditions de fabrication⁶ ». À l'œuvre dans cette recherche, la *poiétique* s'est traduite par une interrogation permanente tout au long de sa fabrication. Comme le confirme Murielle Gagnebin, la *poiétique* implique de s'intéresser à « l'instauration de l'œuvre⁷ », c'est-à-dire, ici, en l'occurrence, à la construction de cette thèse. Elle implique également, avec René Passeron, de mettre en œuvre un principe d'allers-retours comme une condition nécessaire à la « rectification », dont Passeron explique qu'elle « n'est autre que la raison elle-même, dans son activité de recherche⁸ ».

Pour répondre à ces problématiques en lien avec l'extériorité, cette recherche a été amenée à fabriquer certains chapitres uniquement à partir de mes propres photographies : les *cahiers de photographies*. De manière générale, le choix de construire ces chapitres qu'avec des images traduit la possibilité, pour le lecteur, de penser le problème de l'extériorité à partir d'elles. Cela permet également de placer le lecteur au plus près de ce qui, dans le faire photographique, au moment de photographier autrui, relève d'une épreuve de l'extériorité. Parallèlement à ce principe de fabrication, répondre à la problématique de la reconfiguration posée par l'extériorité a consisté à extraire certaines images des projets artistiques réalisés durant la thèse, et à les retravailler. Cela a consisté, tout d'abord, à modifier leur taille, leur positionnement et l'association des images entre elles ; ensuite, elles ont été sorties de leur contexte notamment du fait de l'absence de texte qui caractérise ces chapitres, contrairement aux livres dont elles sont issues. Par ailleurs, en imprimant sur une double page, à la fin de ces chapitres, le livre dont ces photographies sont issues, un

6 Paul Valéry, *Cahiers*, [1974], in *Paul Valéry, Cahiers, II*, éd. et annoté par Judith Robinson-Valéry, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2010, p. 999.

7 Murielle Gagnebin, *En deçà de la sublimation. L'Ego alter*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, p. 4.

8 René Passeron, « Poiétique et rectification », in *Ratures et repentirs*, sous la dir. De Bertrand Rougé, Paris, Vrin, 1994, p. 189.

dialogue vif entre les images du chapitre et du livre se crée ; cela offre également au lecteur la possibilité d'un rapport différent aux photographies. De son côté, la réponse à la dimension *poétique* de la recherche se traduit ici par un positionnement des chapitres au début et à la fin de la thèse impliquant l'idée d'un chemin parcouru et éprouvé. Ces chapitres sont respectivement le chapitre 2, intitulé *Extériorité 2015* et le chapitre 9, *Extériorité 2019*.

1.1.2. Réflexion théorique à partir d'œuvres photographiques

En ce qu'elle traduit une impossibilité de contourner l'idée d'extériorité ou de la circonscrire dans des limites et des frontières, la problématique de l'extériorité impose un déplacement continu. C'est le mouvement de l'enquête qui tente d'éclairer cette extériorité à partir des œuvres qui peuvent potentiellement la révéler. L'extériorité n'y est pas manifeste, mais uniquement à l'œuvre. C'est pourquoi, afin de pouvoir entrer et demeurer dans le sillage de l'extériorité, cette recherche a engagé une réflexion qui travaille les rapports entre les œuvres, que ce soient celles relatives à des artistes différents, celles d'un même artiste, ou les miennes avec d'autres artistes. La méthode employée pour mener cette réflexion a été relative à une pensée du *à partir de* cher à François Soulages, c'est-à-dire une pensée qui ne se plaque pas sur les œuvres, mais qui part d'elles, ou alors une pensée qui ne se développe pas *sur* tel ou tel artiste, mais *à partir de* son travail et *avec lui*. En ce sens, les œuvres sont ce par quoi la réflexion démarre. Conformément à la problématique posée par l'extériorité qui est en lien avec l'idée de déplacement, penser *à partir de* est alors une condition strictement nécessaire afin d'enclencher un mouvement et un déplacement ; car penser *à partir de* c'est avant tout quitter un lieu de départ pour aller ailleurs, c'est faire un beau voyage vers l'*autre*, l'inquiétant et l'étranger, en s'éloignant des rivages du *même*.

En cohérence avec cette méthode, les chapitres 3, 4, 5, et 7, ont été conçus en partant d'une photographie d'un artiste. En plaçant cette photographie sur la première page du chapitre, juste en dessous du titre et à l'exclusion de tout autre élément, cette conception permet, tout d'abord, de centrer la réflexion à partir de photographies clés qui portent la problématique du chapitre concerné. Pour le lecteur, un rapport peut être immédiatement activé entre le titre du chapitre et l'image, et dans leur écart réside la possibilité d'une ouverture, comme un *sortir de* indéfiniment jouable. Ensuite, comme le rappelle Alain Bernardini dans la préface de

Photographie & altérité, c'est une façon de « s'accompagner d'autres auteurs⁹ », de faire entrer cette recherche, avec d'autres artistes, dans le partage et l'inquiétude de l'extériorité. C'est pourquoi, mes photographies sont également présentes : comme l'écrit Alain Bernardini, c'est un moyen de « s'y coller » et d'avancer avec les autres en confrontant pratique et théorie, plutôt que de réfléchir de manière séparée en étant isolé dans le monde de la pensée. Quelquefois, la présence de mes œuvres dans ces chapitres peut se faire discrète, comme par exemple dans le chapitre 4. C'est compréhensible, car d'autres travaux sont déjà-là et, sur certains points, sont plus pertinents que les miens pour nourrir la réflexion ; il n'est pas nécessaire de répéter, avec mes œuvres, ce que le travail d'un autre artiste permet d'avancer.

1.1.3. Réflexion à partir d'un travail réalisé durant la thèse

Pour un photographe et plus généralement pour un artiste, l'œuvre, à un moment ou à un autre, constitue une pure extériorité : « au moment où vous écrivez les derniers paragraphes, écrit Modiano, le livre vous témoigne une certaine hostilité dans sa hâte de se libérer de vous¹⁰ ». Cette hostilité est sans doute une manifestation de l'extériorité à l'œuvre dans le travail artistique. Cette caractéristique de l'extériorité est d'ailleurs soulignée par Dominique Demange lorsqu'il écrit que l'extériorité est « hostile – une « effroyable énigme »¹¹ ». Pour la photographie, cela pourrait se traduire par un rapport d'extériorité de l'auteur à son œuvre, car l'œuvre, pour Murielle Gagnebin, est un « *Ego alter*¹² », c'est-à-dire, qu'en tant qu'œuvre, elle a une autonomie – dans cette extériorité se trouve la possibilité pour l'œuvre de résister à l'artiste. D'où peut-être aussi les déceptions, où le sentiment d'échec qu'il est possible de ressentir lors de la découverte de son propre travail, ou de la confrontation à ses propres photographies. Car l'image, pour reprendre une autre expression de Murielle Gagnebin, est « récalcitrante¹³ », et cette dernière pourrait-être la marque de son extériorité. L'extériorité de l'œuvre appellerait donc

9 Alain Bernardini, in *Photographie & altérité. Interrogations à partir de Marc Pataut*, Paris, L'Harmattan, coll. *Eidos*, 2016, p. 10.

10 Patrick Modiano, *Discours à l'Académie suédoise*, Paris, Gallimard, 2015, p. 10.

11 Dominique Demange, *Les formes de l'extériorité dans la philosophie de Husserl*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 11.

12 Murielle Gagnebin, *En deçà de la sublimation. L'Ego alter*, op. cit, p. 17.

13 Murielle Gagnebin, « Une secrète agressivité », in *L'image récalcitrante*, sous la dir. de M. Gagnebin et C. Savinel, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 34.

à de multiples face-à-face entre le photographe et son travail, que ce soit durant la réalisation de ce dernier ou alors après-coup, dans un geste de refaire. L'extériorité semble alors concentrer en elle la possibilité de l'œuvre, qu'avec François Soulages il serait possible de désigner comme la possibilité de « fulgurants éblouissements¹⁴ ».

Comme l'extériorité semble déclencher la nécessité d'un *faire à nouveau*, cela explique que le chapitre 6 a été consacré à un travail que j'ai réalisé en 2016, *Affleurement*, afin de pouvoir réinvestir ce dernier et rejouer, à rebours, un face-à-face théorique avec lui. Pour cette thèse, cette esthétique *a posteriori* a consisté à pouvoir réinterroger la même image dans plusieurs chapitres. C'est ce qui, entre autre, est fait dans ce chapitre 6 : il interroge une image déjà questionnée dans le chapitre 3. Ainsi, la fouille et les agrandissements successifs de l'image, réalisés par le chapitre 3, à la recherche d'un détail insaisissable, s'éclairent avec le chapitre 6, et ce tout particulièrement à partir du rapprochement avec d'autres photographies, qui donne à cette image une nouvelle perspective.

1.2. Retour sur les livres de création publiés

Différemment de la conception de la thèse, la problématique de l'extériorité a aussi travaillé la conception des livres de création publiés durant la thèse. Les livres qui ont expérimenté cette problématique sont *Les frontières de l'extériorité. Journal de recherche, 2015*¹⁵, *Affleurement*¹⁶ et *Résidant. Deûlémont, 2015-2017*¹⁷. Pour ces derniers, l'extériorité a nécessité de mener la recherche dans deux directions : l'extériorité en tant qu'elle bouscule la présentation des photographies dans un livre et notamment à travers le rapport texte/image ; l'extériorité dans son rapport au type d'écriture à adopter.

1.2.1. L'extériorité & le rapport texte/image

Tel qu'appréhendé à travers le prisme de l'extériorité, le rapport texte/image oblige à aller plus loin qu'un simple et réducteur rapport de soumission de l'un à

14 François Soulages, « Photographie & psychanalyse », in *L'image récalcitrante*, *op. cit.*, p. 207.

15 Gilles Picarel, *Les frontières de l'extériorité. Journal de recherche, 2015*, Paris, L'Harmattan, coll. RETINA.CRÉATION, 2015.

16 Gilles Picarel, *Affleurement*, *op. cit.*.

17 Gilles Picarel, *Résidant. Deûlémont, 2015-2017*, Paris, L'Harmattan, coll. RETINA.CRÉATION, 2019.

l'autre ; car l'extériorité impose de maintenir un écart infranchissable entre les deux ; elle forme en chacun l'impossibilité de toute unité avec l'autre. Dans leur relation, tour à tour, le texte ou l'image vient fracturer toute évidence ou rapport univoque entre eux. En cela, l'extériorité est une condition nécessaire à la dimension créatrice du rapport texte/image débouchant sur l'avènement d'un sens. Ainsi, dans la thèse, le livre a été un laboratoire d'expérimentation et de création en mettant en œuvre, tout d'abord, différents types de rapport de présentation ou de forme entre le texte et l'image, ensuite, en pensant différemment l'image, dans son utilisation en tant que couverture, pour des livres traitant du problème de l'extériorité.

a. Présentation problématique du rapport texte/image

Avec *Les frontières de l'extériorité*, ce rapport se caractérise, tout d'abord, par un vis-à-vis du texte et de l'image révélant à la fois leur lieu et leur séparation, en maintenant, au sein du vis-à-vis, une distance de l'un à l'égard de l'autre. Pour sa part – en empêchant tout vis-à-vis entre le texte et l'image, les pages ne faisant, en effet, qu'apparaître soit que du texte ou des mots, soit que des photographies – *Affleurement* crée une rupture par rapport au livre précédent. L'extériorité semble alors absolue et la séparation consommée. Pourtant, une hybridation discrète est à l'œuvre, chaque médium essayant de revêtir ce que recèle l'autre : des mots sont isolés et présentés au milieu de la page comme pourrait l'être une image, et, de son côté l'image est envisagée en suite, dans une construction similaire à celle d'une phrase. *Résidant* adopte, au contraire, une autre forme en insérant du texte sur fond gris à l'intérieur d'une suite d'images. De la même manière, la séparation équivoque entre texte et image est expérimentée par l'insertion d'une traduction du texte français en espagnol¹⁸ en miroir, mais dans une police de caractère, dans une couleur de texte et dans un style de bloc différents. Alors, le texte apparaît possiblement comme une image pour le lecteur. Dans cette confusion entre texte et image, la forme joue une tension permanente entre les deux faisant qu'aucun des deux ne prend l'ascendant sur l'autre ; au contraire, en raison de leur rapport dialectique, ce sont les deux ensemble qui projettent, au devant d'eux, un monde texte/image nouveau qui est

18 Au départ, le choix de la langue s'est justifié dans la perspective d'un colloque sur l'extériorité qui devait se tenir dans la ville de Santiago du Chili, et le fait que le livre devait y être présenté. Étonnamment il est apparu, lors de la conception du livre, que ce positionnement en miroir des textes en deux langues permettait également de brouiller les frontières entre texte et image.

ouvert à la reconfiguration ou à la réactivation par le lecteur.

b. Photographies de couverture & livres théoriques

Le problème de l'extériorité amène à réexaminer la question de l'image et tout particulièrement celle de la couverture, pour des livres théoriques issues de colloques traitant du problème de l'extériorité en photographie et en art. Le rappel du contexte permet de mieux comprendre ce qui est en jeu. Le problème ici posé s'inscrit dans une recherche initiée par François Soulages et moi-même. Menée internationalement, cette recherche a fait l'objet d'une Journée d'étude, *Photographie & extériorité*, dirigée par nous à l'Université Paris 8 en 2016 ; d'un Colloque international, *Art & extériorité*, dirigé par Richard Spiteri et nous-mêmes à l'Université de La Valette à Malte en 2017 ; d'un Colloque international, *Image & extériorité*, dirigé par Rodrigo Zúñiga à Santiago du Chili en 2018 ; d'un Colloque international, *Interprétation & extériorité*, dirigé par Thierry Tremblay et François Soulages à l'Université de La Valette à Malte en 2019. Les chercheurs participants à cette recherche qui interrogent les rapports de l'art avec l'extériorité sont des philosophes, des esthéticiens, des théoriciens et des artistes. Enfin, cette recherche a été publiée, quatre livres collectifs sont à son actif : *Photographie & extériorité*¹⁹, *Art & extériorité*²⁰, *La estela de las cosas. Imágenes y Exterioridad*²¹ et *Interprétation & extériorité*²². Dans cette logique de publication en lien avec les Colloques et Journées d'étude, il est compréhensible que les photographies utilisées pour la couverture de ces livres soient également pensées.

Chacun des trois livres propose un fragment différent d'une même image, à travers un cadrage, une inclinaison, une focalisation ou une défocalisation de l'image ayant tous été modifiés, sans jamais révéler l'image dans son entier. La première à avoir été publiée est un gros plan sur l'œil d'un serpent ; ensuite l'image a été traitée dans un cadrage plus large, révélant davantage un sol que l'animal lui-même ; la dernière image publiée reprend le principe de la précédente, mais en dévoilant de

19 François Soulages & Gilles Picarel, (codir.), *Photographie & extériorité*, Paris, L'Harmattan, coll. *Eidos*, 2017.

20 François Soulages & Gilles Picarel, (codir.), *Art & extériorité*, Paris, L'Harmattan, coll. *Eidos*, 2017.

21 Rodrigo Zúñiga (codir.), *La estela de las cosas. Imágenes y Exterioridad*, Santiago du Chili, Université des arts du Chili, 2019.

22 François Soulages, Thierry Tremblay, (codir.), *Interprétation & extériorité*, Paris, L'Harmattan, coll. *Eidos*, 2019.

l'herbe. L'extériorité est travaillée à la fois par l'équivoque et l'absence de totalité. La première est issue d'un traitement paradoxal entre, d'une part, le choix du serpent qui peut attirer l'attention du lecteur et, d'autre part, son traitement décadré qui perturbe le regard du lecteur sur lui. Par ailleurs, l'absence de totalité est travaillée par le choix d'une forme fragmentaire de l'image dans son acception blanchotienne, c'est-à-dire un fragment qui « n'a pas de limite externe (ce n'est pas le hérisson, fermé sur soi)²³ ». C'est aussi « le peu à peu du soudainement²⁴ », c'est-à-dire le fragment qui entre en dialogue avec l'extériorité dans ce que l'image pourrait être à la fois une répétition et un *autre*, un *même* toujours *autre*.

1.2.2. Expérimentation de différents registres d'écriture

Juxtaposé à ce rapport texte/image un autre rapport se crée, tout particulièrement à partir des différents styles d'écriture adoptés. La question posée est la suivante : en quoi l'extériorité pousserait-elle à trouver une écriture qui sorte à la fois du seul prisme de la recherche ou de celui de la création ? Par conséquent, trois expérimentations ont été menées :

- une séparation radicale entre textes théoriques et sensibles,
- une hybridation,
- l'adoption d'un registre d'écriture propre.

a. *Séparation des textes théoriques et des textes faisant plus appel à la sensibilité*

Avec le livre *Les frontières de l'extériorité*, le texte prend soit la forme universitaire, celle d'un texte théorique indiquant ses sources et posant le problème de l'extériorité ; soit une forme d'« instantané » de journal, dont le caractère « sur le vif » entre en rapport avec la photographie. Ainsi, à travers la question du registre d'écriture, la réponse que ce livre apporte au problème de l'extériorité peut s'apparenter à une absence de réponse. Tout au moins, par cette séparation, il acte de la dimension radicale de l'extériorité ; les registres employés, intelligible pour l'un et sensible pour l'autre creusent l'écart entre eux. D'ailleurs, leur positionnement dans le livre souligne ce qui les éloigne : les textes théoriques sont positionnés au début et

23 Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, [1980], Paris, Gallimard, 2011, p. 78.

24 *Ibid.*, p. 58.

à la fin du livre, dans des chapitres physiquement distants, alors que les extraits issus du journal de création sont présentés avec les photos. Les textes sont alors doublement séparés, par leur style et leur place ; l'extériorité c'est l'autre texte à distance et sans rapport – le texte est comme une monade, autonome et isolée de l'extérieur.

b. Hybridation de styles

En réponse à ce qui pourrait être une impasse, *Affleurement* expérimente une possible hybridation entre les deux styles de texte. Le livre ne fait aucune utilisation de texte théorique, mais, que ce soit dans les textes issus d'un cahier de création écrit durant le projet artistique, ou dans les mots isolés sur des pages blanches, chacun d'eux intègre une dimension théorique qui permet de créer un réseau de sens à la fois entre eux et avec l'ensemble des photographies. Isolés et imprimés sur une page blanche, sans vis-à-vis, les mots relèvent soit de couples relationnels : étrangeté/familier, obstacle/immédiateté, séparation/relation, etc. ; soit d'idée comme invisible ou violence ; soit de concepts comme affleurement ou empathie, tels qu'ils sont tous travaillés théoriquement dans la thèse. De leur côté, dans leur dimension sensible, les textes contiennent des mots en rapport avec des concepts. Ainsi, un texte de forme poétique reprend le mot « extériorité », ou alors, un extrait d'un carnet de création reprend le mot « invisible ».

c. Adoption d'un style propre

Le livre *Résidant* pousse plus avant cette hybridation en adoptant un style propre, à la fois théorique et sensible. Cela est possible en menant préalablement une première opération consistant à s'affranchir du problème des citations. Pour ce faire, les citations-sources tirées de l'œuvre philosophique de Gaston Bachelard sont transformées en images, revêtant au passage une forme d'immédiateté, alors même que leur dimension philosophique pourrait leur donner une forme d'extériorité. Ensuite, l'adoption d'un nouveau style d'écriture a été possible en intégrant un principe de *bors de*, tentative de libérer le texte de toute possibilité de rangement. Ainsi, en contenant six textes qui chacun font bloc, le livre débute par quelques mots, imprimés en police capitale, qui introduisent l'immédiateté d'une idée. Le contenu de chaque texte est également inspiré de la pensée philosophique de Gaston Bachelard, mais dans un style différent d'un texte philosophique, entre carnet de projet artistique et texte universitaire.

Ainsi, dans cette partie traitant de la présentation problématique des photographies et des textes, les problématiques multiples posées par l'extériorité ont impacté la conception de la thèse. En lien avec l'extériorité, celle de l'impasse, du déplacement continu et de la résistance de l'image, les problématiques ont engagé la thèse dans l'adoption de conceptions de chapitre originales. Certains d'entre-eux ont expérimenté la possibilité d'un déplacement en partant uniquement de photographies ; d'autres ont basé la réflexion sur l'établissement d'un rapport entre des œuvres d'artistes ; enfin, un autre a enclenché la possibilité d'un refaire à partir d'un travail photographique. Que ce soit un terreau fertile animé de relations dialectiques duquel la réflexion s'élance, ou que ce soit à partir d'un refaire, la photographie a été pensée différemment afin de répondre à la problématique de présentation engendrée par l'extériorité. En cela, la construction de cette thèse s'est inspirée des expérimentations réalisées tout au long de la recherche avec les livres de création. Dans cette suite logique, à partir du livre comme véritable laboratoire d'expérimentation, les rapports du texte à l'image et des images entre-elles ont ensuite permis d'apporter des réponses à la problématique de l'extériorité. Le livre a surtout été le lieu de multiples déplacements que ce soit celui du texte théorique comme du texte sensible et réciproquement, du texte en tant qu'image ou de l'image en tant que texte. Au cours de ce mouvement d'expérimentation, dans son rapport à l'extériorité et dans l'environnement d'une couverture de livre, l'image a aussi été travaillée à partir d'une exigence en lien avec la problématique de l'extériorité, celle du fragmentaire.

2. La recherche-crédation & la création : processus en dialogue

De la même façon que les aspects formels et méthodologiques de cette thèse ont été interrogés dans leur rapport à l'extériorité, ce chemin d'expérimentation fait maintenant apparaître la nécessité de poser le problème de ce que serait une recherche-crédation à travers le prisme de l'extériorité. En quoi l'extériorité donnerait-elle une impulsion particulière à la recherche-crédation et à la création elle-même ? Dans cette nouvelle perspective, l'extériorité semble irriguée d'écarts, impliquant de mettre en œuvre différents types de processus articulatoires. Deux directions sont prises, tout d'abord, celle concernant le dialogue de la recherche-crédation avec elle-même et, ensuite, l'ouverture du dialogue de la création à l'*autre*.

2.1. Le dialogue de la recherche-crédation avec elle-même

Le problème de l'extériorité engage une réflexion en rapport à ce que serait un travail de recherche à la fois théorique et plastique. Pour le travail de recherche-crédation, cela implique de le concevoir comme un mouvement de pensée à partir d'un principe de dialogue. Pour Platon, dans le *Théétète*, penser est un « discours que l'âme se tient tout au long à elle-même sur les objets qu'elle examine²⁵ ». Sur ce chemin emprunté durant six années, ont sans cesse dialogué la recherche théorique, les créations plastiques, les Journées d'études, les Colloques internationaux et, deux fois par mois, des dialogues avec François Soulages. Pour revenir à Platon, le dialogue est celui d'un passage de « l'affirmation à la négation²⁶ », de l'hypothèse à la thèse ; il se singularise par le surgissement de l'extériorité dans les surprises, les découvertes, mais aussi les doutes, les incohérences, les paradoxes et les impasses. L'extériorité a fait de ce dialogue un principe d'écart entre le *même* et l'*autre*, alimentant davantage l'écart qu'elle ne le réduisait, nourrissant ainsi la recherche-crédation de cet écart productif et fécond. L'écart reprend ici l'acception que François Jullien donne à ce terme, c'est-à-dire un principe de mise en tension entre les éléments qu'il sépare et dont la particularité est de produire de l'*autre* que soi ; un *autre* libéré du même et donc ouvert à l'altérité et au possible face-à-face avec autrui. La rencontre de l'extériorité conditionne cet écart, car, comme l'écrit le philosophe, s'écarter c'est, « en frayant ailleurs, se risquer là où la voie n'est plus balisée, où le terrain est devenu incertain, là où la lumière égale, étale, la lumière connue de tous, ne pénètre plus comme avant²⁷ ».

L'extériorité conduit alors la recherche-crédation à aller dans le frayer. Pour Martin Heidegger, il existe des *Chemins qui ne mènent nulle part*, c'est-à-dire des « chemins qui, le plus souvent encombrés de broussailles, s'arrêtent dans le non-frayé²⁸ ». Le dialogue de la recherche-crédation se confronte ainsi à ces frontières de l'extériorité comme *Holzwege*, non pas à la séparation absolue que pourrait former l'impasse, mais à une frontière entendue comme possibilité de rencontrer du différent, dans la

25 Platon, *Théétète*, 189e-190a, Paris, Les Belles Lettres, éd. et trad. Auguste Diès, 1955, p. 229-230.

26 *Idem.*

27 François Jullien, *De Être au Vivre. Lexique euro-chinois de la pensée*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des Idées, 2015, p. 267.

28 Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, [1949], trad. Brokmeier, Paris, Gallimard, 2014, p. 7.

mesure où, par ce dialogue, la recherche-crédation s'élancerait vers l'inconnu. C'est la raison pour laquelle cette dernière est envisagée comme une épreuve de l'extériorité. Épreuve dans son acception plurielle : expérience tendant vers une plus grande clarté, apprentissage de l'adversité, référence à l'image photographique et, enfin, mise à l'épreuve. Au niveau de la recherche-crédation, le problème de l'extériorité débouche également sur une modalité d'une recherche *articulatoire* entre théorie et pratique. Cela, d'abord dans le sens où la recherche-crédation s'organiserait à partir d'éléments distincts et extérieurs les uns par rapport aux autres, impliquant un rapport dialectique entre-eux, mais participants ensemble au dialogue et au fonctionnement de l'ensemble. *Articulatoire*, ensuite, dans le sens où le dialogue serait également considéré comme la jointure, condition essentielle et nécessaire au mouvement de la pensée et à l'avancée de la recherche. Cette modalité d'une recherche *articulatoire* est exigeante. Pour cette thèse, elle confronte la recherche-crédation à un faire qui nécessite une confrontation, à la fois à un problème et à une réalité, dans le cadre d'un processus de dialogue entre des questions théoriques et le parcours de création.

L'extériorité a donc amené la recherche-crédation à adopter un processus *articulatoire* qui peut être interrogé à partir de mon projet photographique *Résidant*. Ce dernier s'origine dans une rencontre organisée à l'Université des Arts de Santiago du Chili sur la recherche-crédation, rencontre initiée en mai 2015 à partir de mon travail photographique et de ma recherche. Une question a été posée par un chercheur lors de cette rencontre – « pourquoi penser l'extériorité à partir de sujets marqués par l'extériorité ? » ; elle a déclenché la réalisation d'un autoportrait, à Valparaiso. De retour en France, les photographies faites au Chili ont donné un sens nouveau ou une clarté nouvelle à un ensemble de photographies déjà réalisées. Lors de la conception du livre, plusieurs entretiens avec François Soulages ont fait surgir le titre *Affleurement*, qui a été repris et travaillé comme concept dans la recherche. Enfin, quant au rapport texte/image, la réflexion menée dans ce livre a engagé une participation au Colloque international *La lecture comme expérience de vie*, Colloque organisé par l'Université catholique Pázmány Péter, à Budapest, en mai 2016 et dans lequel j'ai développé une réflexion à partir de la transmédiabilité texte/image, en rapport avec la problématique de l'extériorité. Dans cette logique, c'est toute la recherche-crédation de cette thèse qui s'est construite selon cette modalité *articulatoire*, tel que le problème de l'extériorité l'exigeait.

Il découle de ce qui vient d'être évoqué un enjeu pour la recherche-crédation qui serait celui de l'esthétique. L'extériorité permet en effet de poser la question d'une esthétique *a priori* et *a posteriori*, dans la logique de la philosophie kantienne de l'esthétique transcendantale. En effet, telle qu'elle est le point de départ de la *Critique de la raison pure*²⁹, l'esthétique transcendantale est envisagée comme une connaissance sensible, qui prendrait sa source dans l'expérience, elle serait *a posteriori*, tout en étant la condition de possibilité d'une connaissance *a priori*, car prenant sa source dans la raison. Si l'approche kantienne peut paraître paradoxale, elle fait surtout la part belle à l'abstrait et à l'universalité dans ce qu'elle pourrait relever d'une extériorité absolue, car vide de contenu. L'extériorité complexifie alors le rapport recherche-crédation en ce que ce dernier serait le lieu de tensions dialectiques entre raison et expérience, universel et particulier ou nécessaire et contingent. C'est pourquoi, loin d'une forme d'universalité dans son abstraction – dont François Soulages avance qu'elle serait « le tableau excel³⁰ », c'est-à-dire une universalité désincarnée et basée sur la dictature des nombres – l'extériorité semble donc faire de la recherche-crédation une possibilité de connaissance concrète. En effet, en ce qu'elle impliquerait un rapport articulatoire du fait de son *bors de*, l'extériorité ouvre la recherche-crédation à une universalité concrète.

2.2. L'ouverture de la création au dialogue avec l'autre

Comme pour la recherche-crédation, l'extériorité implique la mise en œuvre d'un processus articulatoire qui prend ici la caractéristique d'une ouverture à l'autre. Concernant ce qui relève proprement de la création, deux aspects significatifs sont relevés, la manière dont la thèse est entrée dans une démarche de collaboration et dans un processus de *refaire* des images.

2.2.1. Collaboration à l'œuvre : livre *Résidant*

Le problème engendré par l'extériorité sur la création, est celui de la collaboration dans la réalisation du livre *Résidant*. Par rapport à mon propre travail,

29 Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, in *Œuvres philosophiques, Tome I. Des premiers écrits à la Critique de la raison pure*, sous la dir. de Ferdinand Alquié, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1980.

30 François Soulages, Séminaire, *Esthétique & philosophie à partir de l'art-contemporain*, Paris, INHA, 2 décembre 2019.

expérimenter l'extériorité m'a conduit à diriger la recherche dans la direction d'une collaboration, autour de la conception de ce livre, avec la graphiste et chercheuse Carolina Herrera Z et l'association *Coopérative de l'image*. Plusieurs domaines ont été impactés par cette collaboration : la phase d'*editing* au sens large, comprenant la sélection des images, leur association, la mise en page et en rythme du livre, ensuite le domaine du graphisme, et enfin la traduction. Cette collaboration a eu pour conséquence d'envisager le livre, non comme un espace de diffusion, mais comme une mise en livre, véritable espace de création. Si l'extériorité questionne le livre dans son incapacité à montrer des photographies et lui permet de se concentrer sur les échecs, les expérimentations non abouties et le chemin parcouru, à mon niveau, la collaboration a aussi impliqué une nécessaire prise en compte de la nécessité de l'inmaîtrisable. Car elle introduit de la vivacité dans le travail, de la nouveauté et elle forme des nouvelles pistes. En tant que matériau, la photographie, se prête à ce jeu des associations multiples ; à tel point que plus que le livre, cette phase d'agencement et de configuration/reconfiguration des images et des textes entre eux paraît être une des singularités de la photographie. En impliquant de la pluralité et du multiple, l'extériorité trouverait une réponse dans l'ouverture de la création à l'*autre*, que la mise en livre en collaboration permettrait. En outre, si l'extériorité semble incompatible avec l'idée de *mise en* du fait qu'elle implique une délimitation ou un enfermement, de ce point de vue, dans son ouverture et sa pluralité, le choix de la collaboration aiderait justement à fracturer et à déborder toute velléité d'unité que la construction d'un livre de photographie pourrait poursuivre.

2.2.2. Images d'images

En rapport avec le problème engendré par l'extériorité sur la création, le dernier point qu'il s'agit de relever est celui du processus de *refaire* des images. À partir du travail d'un autre artiste, croisé dans le cadre de la recherche, à l'occasion d'un séminaire, puis d'une Journée d'étude et d'un Colloque, le problème de l'extériorité a entraîné la question de la fabrication d'images à partir d'autres images. L'origine de ce travail se trouve dans le livre *J'aurais temps aimé ! Aux frontières d'Argenton*³¹, de Bernard Kœst, lorsque l'artiste écrit ne pas avoir eu assez d'énergie pour oser

31 Bernard Kœst, *J'aurais temps aimé ! Aux frontières d'Argenton*, Paris, L'Harmattan, coll. RETINA.CRÉATION, 2015, p. 65.

négoier une visite de son ancien lycée. Dans le livre, cette révélation est placée en vis-à-vis d'une image dans laquelle l'artiste apparaît à côté de sa mère. C'est à partir de ce contexte que, confronté à la difficulté d'écrire une communication pour le colloque dirigé par François Soulages, *Temps & photographie. À partir de Bernard Kœst*, en novembre 2018, j'ai soudainement décidé de percer moi-même l'enceinte du lycée devant laquelle Bernard Kœst était resté. En allant dans les recoins perdus ou les arrières plans délaissés des images de l'artiste, j'en ai fabriqué d'autres. Dans le même mouvement, ces nouvelles images réalisées à partir de celles de Bernard Kœst ont eu pour conséquence de faire ressortir de mes propres archives d'anciennes photographies que j'avais réalisées quelques années auparavant dans une école, et que j'ai décidé d'inclure dans ce nouveau travail³². Ainsi, face à l'extériorité radicale des images, à la fois vis-à-vis de celles de Kœst, mais aussi des miennes, un refaire s'est imposé dans la recherche, posant l'extériorité comme condition nécessaire à ce refaire. En lien avec l'idée d'insaisissabilité inhérente à celle d'extériorité, l'impossibilité de l'image impliquait alors, pour la recherche et tout particulièrement pour la création, d'interroger cette impossibilité à travers une forme esthétique, celle consistant à réaliser des images d'images. Dans cette séparation vis-à-vis des images de Kœst et aussi en grande partie face aux miennes se nichait une exigence, qu'avec Murielle Gagnebin il est possible de fonder sur « un exercice de décentrement³³ », celui qui fracturerait le *même* pour ouvrir à l'*autre*.

Ainsi, le problème de l'extériorité a donc orienté la recherche-crédation vers un dialogue continu à travers un principe articulatoire entre la recherche et la création ; pour la recherche-crédation et la création, c'est peut-être ce qui explique la possibilité de dépasser un rapport à son objet et à la réalité reposant uniquement sur le nombre, et de passer d'une universalité abstraite, pourtant insaisissable, à sa dimension concrète.

Cette réflexion sur l'extériorité se construit autour des conceptions suivantes :

- esthétique,

32 Ce travail a été publié dans le livre *Temps & photographie. À partir de Bernard Kœst*, sous la dir. de François Soulages, Paris, L'Harmattan, coll. *Eidos*, 2019, pp. 84-86.

33 Murielle Gagnebin, *En deçà de la sublimation. L'Ego Alter, op. cit.*, p. 3.

- esthétique fondée sur une poétique,
- poétique pensée dans un processus d'*à partir de*,
- philosophique avec les concepts d'articulatoire, de dialogue et d'*écart*,
- collaboration et *refaire*.

En posant quelques pistes relatives aux problèmes posés par l'extériorité, les conséquences de cette dernière sur les problématiques formelles et méthodologiques impliquant cette thèse ont été mises en perspectives. Ainsi, en raison de l'impossibilité qui lui est attachée, l'extériorité a confronté cette thèse à une présentation problématique des photographies et des textes, l'engageant dans une conception originale de ses chapitres. Une construction reposant sur un principe d'*à partir de*, d'*avec* et de reprise a donc été mise en œuvre. Concernant les livres de création, fabriqués et publiés durant la thèse, l'extériorité a impliqué de penser le couple texte/image différemment d'un rapport de soumission de l'un à l'égard de l'autre ; elle a impliqué d'appréhender leur relation à partir d'un *traverser* de chacun dans l'autre – d'une possible transmédialité à l'œuvre. Au niveau des textes, l'extériorité a poussé cette thèse à expérimenter différents registres d'écritures aboutissant à la proposition d'un registre propre, traversé à la fois par une écriture « philosophique » et une écriture « artistique » plongeant dans les carnets de création réalisés lors des différents projets. Concernant la recherche-crédation et la création, la problématique de l'extériorité, de part les impasses et les obstacles qu'elle pose à la recherche a conduit cette thèse à une articulation de la théorie et de la pratique, articulation basée sur un principe d'*écart* à l'œuvre entre le *même* et l'*autre* – un principe d'ouverture de la recherche à l'*autre*. Si, dans la conception de la thèse, l'extériorité a introduit la nécessité d'une expérimentation permanente afin de répondre aux problèmes qu'elle engendrait, en retour, l'extériorité s'est nourrie de la problématique méthodologique posée à cette thèse.

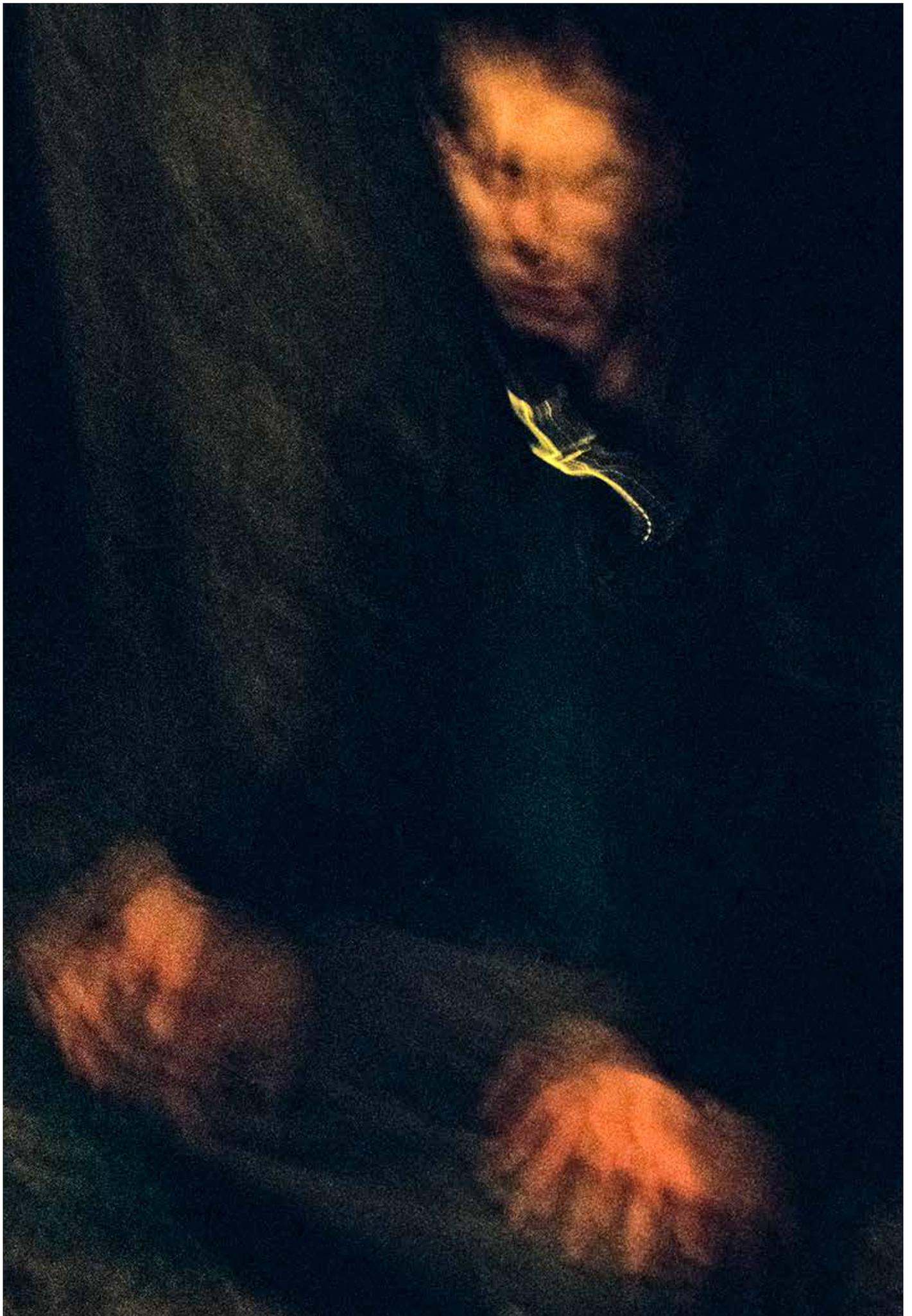
Maintenant que les problématiques formelles et méthodologiques liées à l'extériorité ont été identifiées et éclairées, il est possible d'entrer dans les aspects plus théoriques liés à l'extériorité, tout en gardant à l'esprit ces problématiques formelles et méthodologiques.

Chapitre - 2

Extériorité 2015

Les frontières de l'extériorité, Gilles Picarel





Auteur

Gilles Picarel

Titre

Les frontières de l'extériorité / Refuge

Période de travail

2011-2015

Partenaire

Association *Le Refuge*, Montpellier et Paris

Exposition

Les Boutographies, Pavillon Populaire, Montpellier

Publication

Les frontières de l'extériorité, *Journal de recherche*, 2015,
Paris, L'Harmattan, coll. RETINA.CRÉATION, 2015





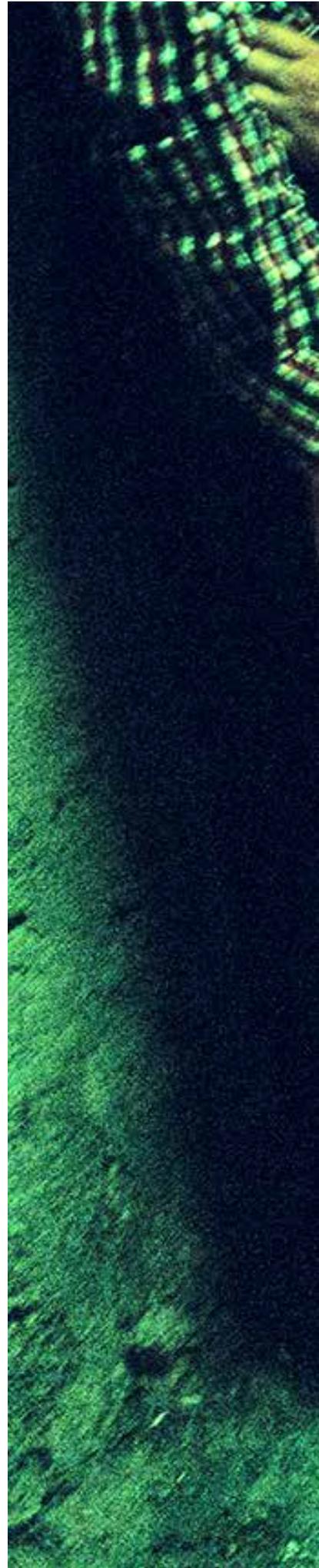












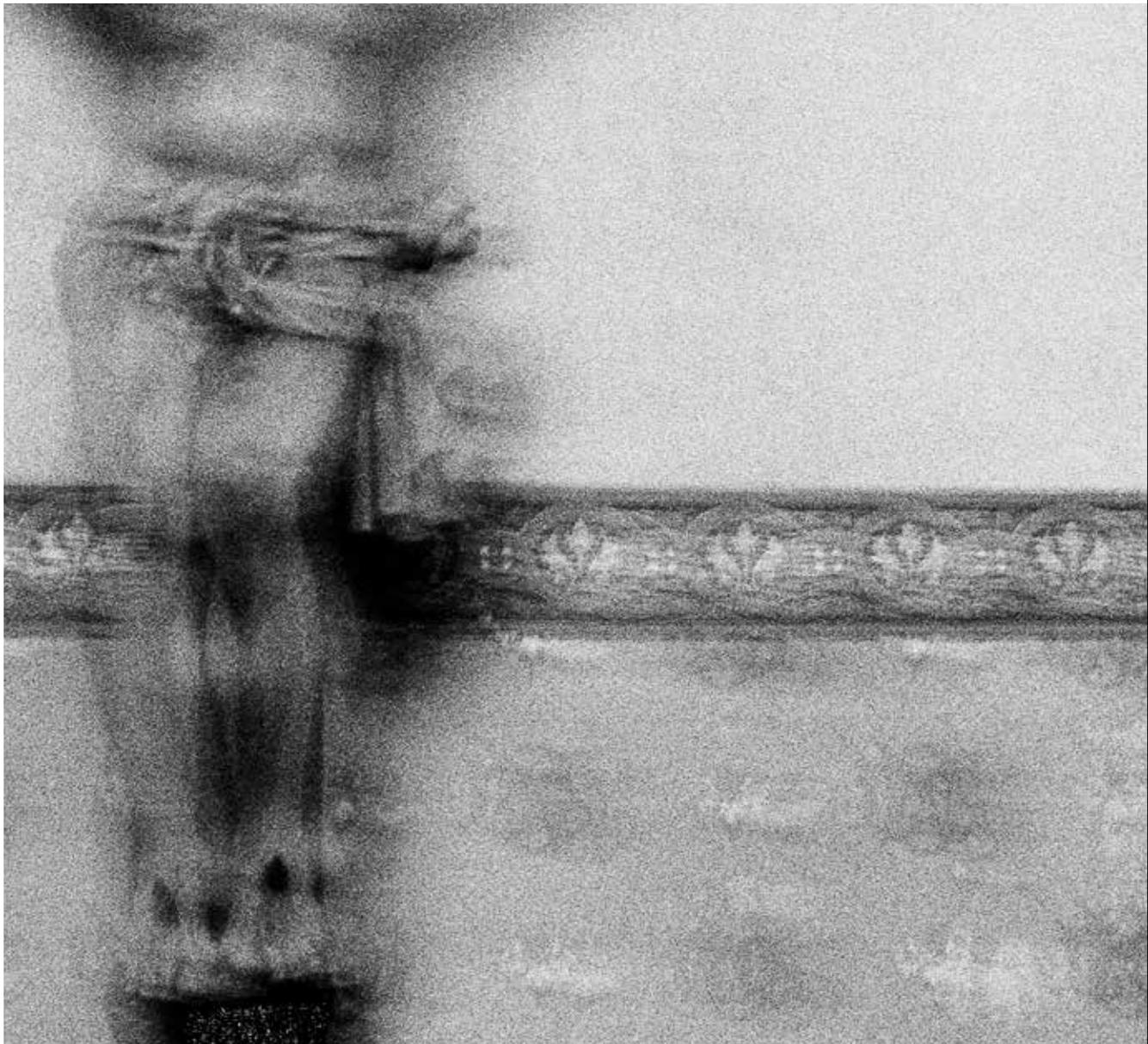




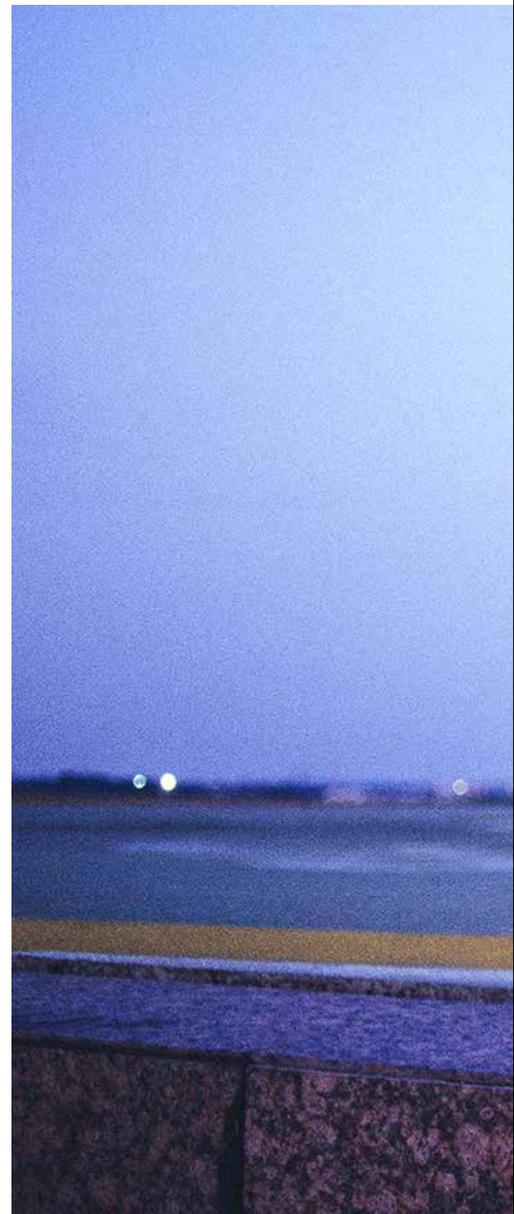












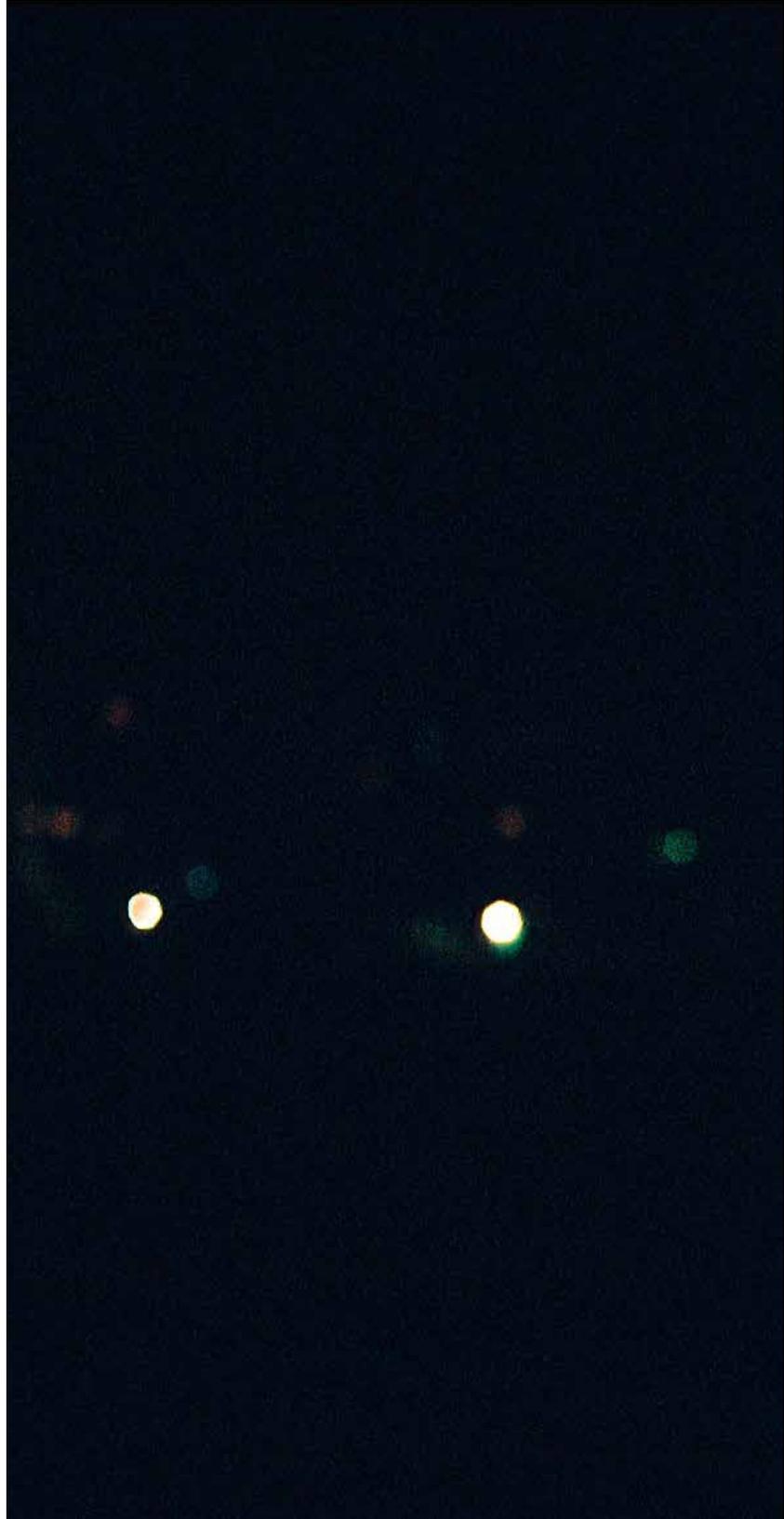














Publication

Les frontières de l'extériorité. Journal de recherche, 2015, Paris, L'Harmattan, coll. RETINA.CRÉATION, 2015.



<p>100</p>	<p>Gilles Fricard Les frontières de l'extériorité Journal de recherche, 2015</p> 	<p>101</p>	<p>102</p>	<p>103</p>	<p>104</p>	<p>105</p>	<p>106</p>
<p>107</p>	<p>108</p>	<p>109</p>	<p>110</p>	<p>111</p>	<p>112</p>	<p>113</p>	<p>114</p>
<p>115</p>	<p>116</p>	<p>117</p>	<p>118</p>	<p>119</p>	<p>120</p>	<p>121</p>	<p>122</p>
<p>123</p>	<p>124</p>	<p>125</p>	<p>126</p>	<p>127</p>	<p>128</p>	<p>129</p>	<p>130</p>
<p>131</p>	<p>132</p>	<p>133</p>	<p>134</p>	<p>135</p>	<p>136</p>	<p>137</p>	<p>138</p>
<p>139</p>	<p>140</p>	<p>141</p>	<p>142</p>	<p>143</p>	<p>144</p>	<p>145</p>	<p>146</p>

Chapitre - 3
Le désir photographique & l'extériorité

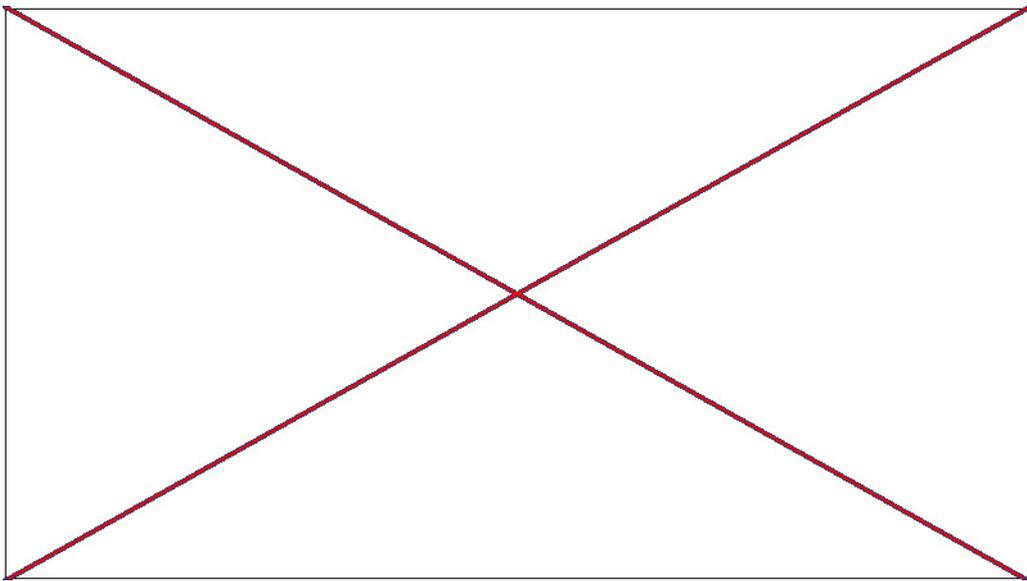


Fig. 2. Hervé Guibert, *Le seul visage*, 1981.

*Je ne saurais pas vous dire cela plus simplement :
l'image est l'essence du désir.*

Hervé Guibert¹

La photographie nécessite un objet ou un sujet spatialement extérieur à elle, un *hors de* nécessaire qui caractérise singulièrement le rapport que le photographe entretient avec l'extériorité des choses et des êtres. Il peut être paradoxal de mettre en avant cette relation, car, comme l'avance François Soulages, « l'extériorité, en s'affirmant toute extérieure, semble poser une absence de rapport possible avec le sujet qui la vise² ». Alors en quoi l'extériorité pourrait-elle conditionner ce rapport et pourquoi éclairerait-elle la photographie – et quelle extériorité ? Avec Emmanuel Levinas, une réponse est possible. Dans *Totalité et infini* le philosophe théorise ce que serait une *séparation en rapport*. Même s'il part de Rimbaud, « la vraie vie est absente³ », il n'en donne pas la même signification et renverse l'extériorité inhérente à cette affirmation. En effet, l'impossibilité d'être au monde que Rimbaud semble fonder sur des sentiments d'extériorité et d'étrangeté vis-à-vis des autres, Levinas la transforme en une condition de possibilité du rapport à soi et au monde. Au départ, comme tout homme, le photographe se confronterait à l'absence de la vraie vie. Photographier un objet ou un sujet reviendrait à se heurter à son extériorité donnée, c'est-à-dire à l'illusoire, au mensonge ou à l'imaginaire, car la vraie vie se révélerait dans son extériorité absolue : elle est séparée et n'est pas là – la vraie vie est *hors de*, ailleurs. C'est pourquoi la photographie impliquerait un mouvement ainsi que le franchissement d'une frontière afin de dépasser l'extériorité donnée, immédiate et trompeuse de ce qui est photographié.

1 Hervé Guibert, *L'image fantôme*, [1981], Paris, Les Éditions de Minuit, 2017, p. 89.

2 François Soulages, « L'extériorité imphotographiable », in *Photographie & extériorité*, sous la dir. de F. Soulages, G. Picarel, Paris, L'Harmattan, coll. *Eidos*, Série *Photographie*, 2017, p. 13.

3 Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, [1971], Paris, Le Livre de Poche, coll. Biblio essais, 2012, p. 21.

Cette idée prend toute sa dimension à partir de l'affirmation levinassienne, car, si d'un côté, le philosophe avance que quelque chose n'est pas donné, est séparé et n'est pas là – que la vraie vie est ailleurs –, d'un autre côté, il avance : « mais nous sommes au monde⁴ ». Dans l'acception qu'en donne Levinas, l'idée d'être *au monde* interroge la photographie dans sa relation au dehors, entre *même* et *autre*. En effet, il y aurait, d'une part, un risque de réduire ce qui est extérieur au *même*, c'est-à-dire au monde familier du photographe, à son *moi*. Cela se traduirait alors par une négation de l'extériorité, puisque le caractère de ce qui est absolument *autre*, chez Levinas, n'implique pas de pouvoir retourner à un *moi*. D'autre part, se présenterait la possibilité de l'avènement d'une altérité, notamment grâce à un mouvement de sortie hors du *moi*. À l'image de cette relation entre *même* et *autre*, la photographie met en dialogue ces deux pôles, elle oscille entre un *ici* et le départ vers un *là-bas*.

Dans cette perspective, le couple intériorité/extériorité établirait le premier rapport entre un sujet photographiant et un objet ou un sujet photographié : « sa dialectique [...], écrit François Soulages, gouverne le photographe et le photographié⁵ ». La complexité de ce rapport peut être travaillée à partir de Levinas. Certes, pour le philosophe de l'infini, l'utilisation de la notion d'intériorité peut sembler paradoxale. Pourtant, elle est fondamentale, car elle fonde son idée de l'extériorité : « l'altérité n'est possible qu'à partir de *moi*⁶ » écrit Levinas. En effet, c'est à partir de l'intériorité d'un *moi* se suffisant à lui-même et n'éprouvant pas le manque, qu'une sortie vers l'ailleurs et l'*autre* est possible. Le point de départ, pour Levinas, est un chez soi familier où l'homme, dans une indépendance heureuse, vit, en égoïste, de jouissance : « le désir de l'Autre, au-dessus de ce bonheur, exige ce bonheur⁷ », écrit le philosophe. La condition de possibilité de ce mouvement hors du *moi* est donc un « « chez soi » que nous habitons⁸ » pleinement, et qui permet d'envisager l'extériorité dans sa radicalité, c'est-à-dire dans son irréductibilité à toute velléité de prise. L'intériorité n'est donc pas ici un point de coupure avec l'extériorité, elle détermine au contraire le fait que le *moi* puisse s'élancer vers l'ailleurs et l'*autre*.

4 *Idem*.

5 François Soulages, « L'extériorité imphotographiable », in *Photographie & extériorité*, sous la dir. de F. Soulages, G. Picarel, *op. cit.*, p. 14.

6 Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, *op. cit.*, p. 29.

7 *Ibid.*, p. 57.

8 *Ibid.*, p. 21.

Si la possibilité d'un départ du *moi* vers l'*autre* est établie, qu'est ce qui, précisément, porte ce mouvement ? Pour Levinas, cet élan est produit par le désir, « désir d'un pays où nous ne naquîmes point⁹ » écrit le philosophe, désir de quitter un lieu afin d'aller « vers un pays étranger¹⁰ ». Il en découle que dans la problématique d'une dialectique entre intérieur et extérieur, la photographie est exposée à la question du désir. Alors, en quoi le désir photographique produirait-il un mouvement du *même* vers l'*autre* ? En quoi serait-il possible de faire de l'extériorité une condition nécessaire permettant au désir d'ouvrir la photographie à ce qui est toujours hors de sa portée ? La question se pose avec acuité, car, au moyen de la photographie, le désir pourrait se rapprocher de l'objet ou du sujet, au risque de l'assimiler au *même* ; il pose le problème d'une possible proximité photographique avec l'extériorité constitutive de l'*autre*. En d'autres termes, photographier quelque chose revient-il à satisfaire un besoin au risque de poursuivre une illusion ? Différemment, est-il possible d'avancer, avec Barthes, que photographier l'autre impliquerait « d'affronter [...] le réveil de l'intraitable réalité¹¹ », c'est-à-dire celle avec laquelle il n'est pas possible de s'accorder ; une réalité de l'autre irréductible au désir de le photographier et d'en faire une image ?

Tout d'abord, la recherche questionnera un désir photographique particulier, celui qui vise à se rapprocher du sujet photographié, dans sa capacité à maintenir ou non son extériorité. Ensuite, la réflexion partira d'un corrélat de l'extériorité, le couple visible/invisible, dans l'objectif d'interroger le désir photographique à la lumière de ce que serait une extériorité inébranlable, échappant à toute prise. Puis, un prisme différent sera alors adopté, non plus celui d'un « désir photographique de quelque chose », mais celui d'un désir photographique « comme extériorité » ; un désir qui, par son origine, serait extériorité. Enfin, c'est à travers l'idée d'un désir photographique « de l'extériorité », c'est-à-dire dont le seul horizon serait l'extériorité, que le désir photographique sera pensé comme séparation ; une séparation de la photographie à son sujet comme condition nécessaire à la relation avec ce dernier.

9 *Ibid.*, p. 22.

10 *Idem.*

11 Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, [1980], Paris, Gallimard, 2009, p. 184.

1. Désir & extériorité distante

Afin d'interroger le désir photographique dans son rapport à l'extériorité, désir photographique entendu ici comme possibilité de rapprochement à son objet, l'approche d'Hervé Guibert, en tant que photographe, est éclairante. Son travail ne relève-t-il pas, selon Frédérique Poinat, d'une photographie « du toucher¹² », appelée aussi « proximité guibertienne¹³ », approche dans laquelle « l'œil s'est muée en main¹⁴ » ? Si, au premier abord, le travail de Guibert accrédite cette hypothèse il n'en

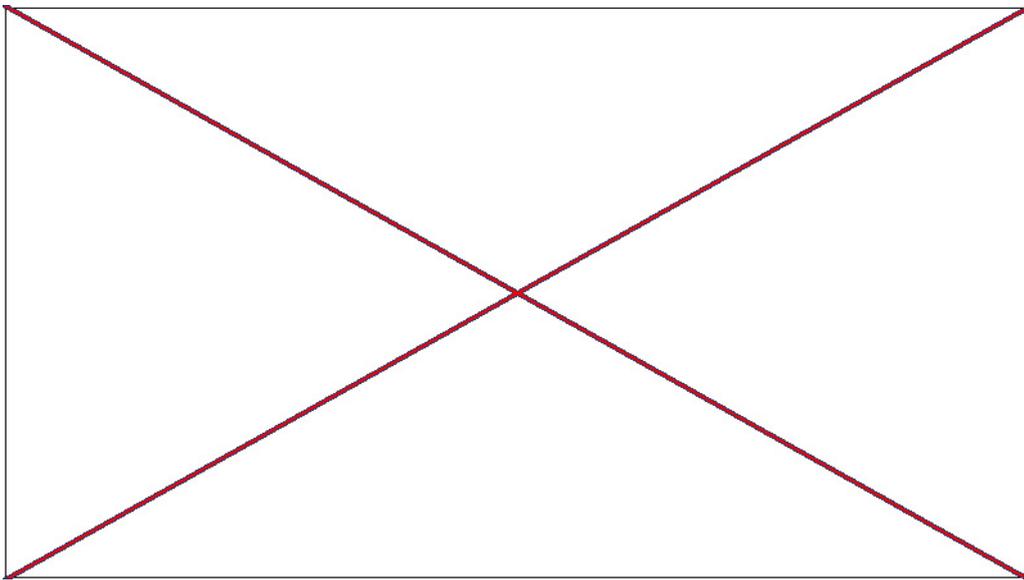


Fig. 3. Hervé Guibert, *L'ami*, 1977- 1984.

demeure pas moins qu'un doute subsiste, une ambivalence telle que le suggérerait une photographie publiée dans *Le Seul Visage* intitulée *L'ami* [Fig. 3], car la main qui touche n'est-elle pas aussi celle qui empêche tout rapprochement ? Guibert photographe éprouve d'ailleurs la séparation induite par la photographie lorsqu'il écrit :

12 Frédérique Poinat, « Hervé Guibert - photographe ? », in www.revue-analyses.org, vol 7, n° 2, printemps été 2012, p. 247.

13 *Ibid.*, p. 248.

14 *Idem.*

« elle est une coupure d'avec le monde au lieu d'un rapprochement¹⁵ ». C'est donc ce paradoxe, au cœur du travail de Guibert, qui permettra, premièrement, d'interroger singulièrement le rapport entre, d'une part, ce qui anime le désir photographique, autrement dit l'intérêt qui le porte et, d'autre part, l'extériorité. Deuxièmement, la recherche posera le problème de l'adéquation du désir photographique à la révélation d'autrui dans son extériorité.

1.1. L'intérêt du désir face à l'extériorité

Dans l'hypothèse où le désir de photographier autrui serait animé par un intérêt, comme celui de se rapprocher de lui, le problème posé revient à se demander en quoi cet intérêt préserverait l'extériorité d'autrui. Ainsi, l'intérêt qui guide le désir serait-il une condition nécessaire permettant de révéler autrui ou, au contraire, opérerait-il sur lui une négation ? Par ailleurs, si la photographie s'avère être un moyen au service de désir du photographe de se rapprocher d'autrui, en quoi apporterait-elle une réponse spécifique à l'intérêt de ce désir ? Chez Hervé Guibert, ces questions se confrontent à une ambivalence photographique entre, d'un côté l'opportunité de dévoiler autrui et, de l'autre, le risque de lui porter atteinte. Dans le livre *Le seul visage*, le photographe éprouve en effet la crainte qu'avec la photographie il puisse « trahir [ses sujets] en les transformant en objet de vision¹⁶ » et, en même temps, cette crainte s'estompe à l'idée que sa création, en opérant une révélation, poursuive un seul et unique but : « témoigner de [son] amour¹⁷ » pour les personnes photographiées. La photographie de Guibert oscille donc entre des pôles opposés. Elle pose la question d'une relation problématique entre l'ambition de révéler autrui et le risque de le réifier ; entre l'objet photographique et la présence d'une subjectivité ; entre le souhait de témoigner de son amour pour autrui et le danger de la trahison. Elle pose donc la problématique de la distance, celle qui existe entre le photographe et son objet, en tant que frontière infranchissable, séparation protectrice et absolue à tout désir d'atteindre autrui ou, à l'inverse, comme un espace d'accueil de l'altérité. Dans cette double perspective, en quoi la question de l'extériorité – entendue comme *hors de spatial* –, travaillerait-elle la photographie, alors même que l'intérêt

15 Hervé Guibert, *Le mausolée des amants. Journal 1976-1991*, [2001], Paris, Gallimard, coll. Folio, 2016, p. 91.

16 Hervé Guibert, *Le seul visage*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984, p. 6.

17 *Idem.*

qui anime le désir du photographe, ce seul désir, le désir-passeur, aiderait, avec l'aide de la photographie, à franchir toute frontière et à s'affranchir de la distance qui séparerait le photographe de la personne photographiée ?

L'hypothèse d'un franchissement possible de la distance qui sépare le photographe de son objet semble possible. En effet, dans *L'image fantôme*¹⁸, Hervé Guibert, en tant qu'écrivain, imagine une photographie dotée d'un pouvoir de transpercer, de passer au travers d'une frontière, en l'occurrence celle des vêtements portés par la personne photographiée. Avec *Le seul visage*, livre composé des photographies réalisées entre 1977 et 1984, Hervé Guibert élargit son idée en envisageant la photographie comme un moyen permettant d'enjamber la distance qui sépare le photographe de son sujet :

Je prenais la photo de la distance qui m'en séparait, comme des lignes de rapprochement, d'attraction tirées par le hasard, un jeu de dés entre moi et l'espace dont l'enjeu était le désir. Tout mon attachement au visage passait par la photo, car la photo était un moyen de m'en approcher.¹⁹

Comment penser que ce qui anime le désir puisse s'appuyer sur la photographie afin de s'« approcher » d'un autre distant ? Au vue de cette question, l'image intitulée *Le seul visage* [Fig. 2] est éclairante. Elle montre, au premier plan, une foule sombre et floue, vue de dos, qui occupe un tiers de l'image. Au fond de la salle, à distance, un visage, le seul visage, émerge dans l'espace entre deux têtes et semble diriger son regard vers le photographe. Étrangement, Hervé Guibert porte son attention, non pas sur l'événement qui est en train de se passer, il détourne son regard vers ce minuscule visage. Ainsi une relation se crée, par ou grâce à l'image, entre le photographe et la personne photographiée. Un premier paradoxe s'établit entre la banalité d'une scène représentant un événement dont on ne voit rien, et l'importance qu'elle a pour l'auteur, car, comme la légende l'indique, elle porte le nom du livre : *Le seul visage*. Il est par ailleurs troublant de constater combien elle tranche et est singulière par rapport aux autres photographies composant cet ouvrage, impliquant une deuxième contradiction. Alors que la plupart sont posées, composées et mises en scène, qu'elles représentent généralement des proches dans un geste photogra-

18 Cf. Hervé Guibert, *L'image fantôme*, *op. cit.*, p. 9.

19 Hervé Guibert, *Le seul visage*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984, p. 7.

phique de proximité, l'image *Le seul visage* résulte à l'inverse d'un geste de capture instinctif réalisé à distance. Par ailleurs, le fait d'être au milieu de la foule implique probablement une forme d'approximation de la part du photographe, une prise plus qu'une fabrication : « Je prenais la photo²⁰ » écrit Guibert et non pas « je le faisais ». Alors, dans ces circonstances où le désir prime, que penser de l'extériorité de la personne photographiée ? L'objet du désir est présent, c'est le visage au loin qui s'offre à la photographie et, tel que le confirme notre auteur, il va, avec la photographie, s'en « approcher, (comme le lion, j'imagine, en cercles concentriques autour de sa proie)²¹ ». « Prendre », « rapprochement », « attraction », « attachement », « proie », autant de mots utilisés par Guibert, qui consacrent, au bout du compte, le désir immédiat et prédateur, niant ainsi toute extériorité.

Cependant, en quoi la photographie permettrait-elle de satisfaire singulièrement ce désir immédiat ? Le rapport que la photographie entretient avec la lumière pourrait nous apporter une réponse. Cette piste peut être travaillée à partir de Levinas qui fait de la lumière la condition de possibilité d'une absorption de l'*autre* dans le *moi* :

L'intervalle de l'espace donné par la lumière est instantanément absorbé par la lumière. La lumière est ce par quoi quelque chose est autre que moi, mais déjà comme s'il sortait de moi. L'objet éclairé est à la fois quelque chose qu'on rencontre, mais du fait même qu'il est éclairé, on le rencontre comme s'il sortait de nous. Il n'a pas d'étrangeté foncière. Sa transcendance est enrobée dans l'immanence.²²

En adoptant une perspective phénoménologique, le philosophe place la lumière à l'origine du phénomène, impliquant que l'existence indéniable de l'objet est avant tout une existence pour un sujet. Si, pour Levinas, l'espace entre les choses est donné par la lumière, *partes extra partes*, en même temps, il s'abîme dans la lumière – la lumière engloutit toute extériorité spatiale. Dans son rapport à la lumière, la photographie absorberait la distance qui la sépare de son objet, faisant ainsi de l'espace, non pas une extériorité, mais la possibilité de la phénoménalité : « Ce qui vient du dehors – illuminé – est compris, c'est-à-dire vient de nous. C'est par la lumière que

20 *Idem.*

21 *Idem.*

22 Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, [1979], Paris, Presses Universitaires de France, coll. Quadrige, 1983, p. 47.

les objets sont un monde, c'est-à-dire sont à nous²³ » écrit Levinas. Alors, si une photographie est toujours une photographie « de » quelque chose, ce « de » impliquerait un rapport dans lequel est possible un « enveloppement de l'extérieur par l'intérieur²⁴ ». Ainsi, le sujet distant représenté dans l'image *Le seul visage* n'est pas étranger, cet autre visage vient de Guibert comme s'il émanait de lui. C'est ce qui explique qu'un doute puisse subsister quant à la possibilité, pour la photographie, d'appréhender la personne photographiée en tant qu'*autre*, dans toute son extériorité.

S'il est possible de penser une photographie d'autrui sans extériorité, loin de tout *bors de* – car il est ici question de s'affranchir des frontières de l'*autre* –, cela revient à l'envisager dans un entre-soi, un *moi* avide de satisfaire les moindres désirs du photographe. Il est donc important d'interroger ce qui anime ce désir et de voir en quoi il serait compatible avec l'idée d'extériorité. Hegel distingue le désir selon que son intérêt soit pratique ou artistique. « L'intérêt artistique, écrit le philosophe, se distingue de l'intérêt pratique du désir en ce qu'il laisse subsister son objet librement et pour soi, tandis que le désir l'emploie pour son usage propre en le détruisant²⁵ ». À partir de la perspective pratique du désir, la photographie entretiendrait un rapport négatif à l'extériorité dans le sens où Hegel écrit qu'à travers le désir, l'homme, en rapport avec des objets particuliers, se comporte à leur égard « selon des impulsions et des intérêts particuliers, et se maintient lui-même en eux, les utilisant, les consommant ; et œuvrant, par leur sacrifice, à sa propre autosatisfaction²⁶ ». Si, comme l'avance Hervé Guibert, la photographie est un moyen de s'approcher, à distance, du sujet, et que la distance forme une ligne « d'attraction », n'y a-t-il pas alors un risque de s'appropriier, par la photographie, à la fois l'extériorité du sujet, son apparence, et le sujet lui-même en tant que tel, par une négation de son extériorité et son altérité ? L'attraction n'est-elle pas justement ce qui fait que le photographe agit par impulsion ? Action qui le pousse à nier l'altérité d'autrui, en l'attirant à *soi* et donc à détruire la liberté et l'autonomie de la personne photographiée. Cette négation équivaldrait à une forme de consommation d'autrui au moyen de la photographie, par la médiation de l'image, et satisferait l'impulsion initiale du désir

23 Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant*, [1963], Paris, Vrin, 2004, p. 75.

24 *Ibid.*, p. 76.

25 Hegel, *Esthétique*, Tome 1, Paris, Le livre de Poche, 2014, p. 93.

26 *Ibid.*, p. 91.

ce qui, selon Hegel, caractérise l'« égoïsme direct des impulsions²⁷ », en forme leur « brutalité²⁸ ». Les désirs se transforment alors en « sauvagerie des désirs²⁹ ». Alors, à travers ce désir ardent d'autrui, désir ou concupiscence qui conduit à le prendre en photographie, la personne photographiée n'est plus extériorité échappant à toute tentative de prise. Ici, au contraire, le désir nie l'extériorité d'autrui dont l'existence est conditionnée à ce désir en raison de la création, avec l'image, d'un à côté de ce qui est photographié. Cet à côté est l'image du désir du photographe, c'est-à-dire, « une détermination différente, écrit Hegel, mais à laquelle nous rapportons cependant l'objet³⁰ ». C'est pourquoi, dans cette perspective pratique du désir tel que la conçoit Hegel, faire une photographie d'autrui équivaldrait à une prise. Ainsi, l'objet ou le sujet photographié serait absorbé dans une totalité sans extériorité, dont il ne pourrait s'échapper.

Cependant, l'étrangeté de l'image *Le seul visage* par rapport aux autres photographies composant le livre au titre éponyme, n'est-elle pas un indice révélant la présence d'un mystère qui conduirait l'image à quelque chose de plus élevé que la simple satisfaction de l'intérêt du désir du photographe ? Il est possible de faire dialoguer *Le seul visage* de Guibert avec la sixième tapisserie de la *Dame à la Licorne* intitulée *À mon seul désir*, qui représente le geste d'une jeune femme venant déposer ses bijoux dans un coffret. En effet, la signification habituellement avancé au sujet de cette tenture est celle d'une libération à l'enchaînement des désirs pour s'élever vers une autre fin : l'avènement d'une subjectivité et d'une liberté. La photographie de Guibert se livrerait alors à une lecture différente de celle qui consiste à n'y voir qu'un désir mené par l'intérêt de posséder autrui à travers la photographie. À partir du concept d'intérêt artistique de Hegel, la lecture de cette photographie consisterait à voir dans ce seul visage la possibilité de le laisser « subsister [...] librement et pour soi³¹ ». En effet, l'extériorisation du désir, grâce à la fabrication d'une photographie, écarte ce désir de toute immédiateté. En projetant le désir du photographe hors de lui, elle fait émerger la possibilité d'une extériorité qui libérerait le photographe de l'enchaînement à son désir. À la lecture de Hegel, il est donc possible

27 *Ibid.*, p. 105.

28 *Idem.*

29 *Idem.*

30 *Ibid.*, p.116.

31 *Ibid.*, p. 93.

d'avancer, qu'avec cette extériorisation photographique, le désir et l'impulsion du photographe de photographier autrui à distance « s'opposent à lui comme quelque chose d'objectif³² ».

Ainsi, contrairement à tout intérêt égoïste, la photographie *Le seul visage* pourrait révéler la capacité singulière du médium photographique et de l'art en général de tempérer la violence des désirs. L'enjeu est important, car l'artiste, comme tous les hommes, confronté à l'existence, se pose la question de ce que Hegel conçoit comme « une fin plus élevée, en soi plus universelle³³ » : celle de « se comporter de façon idéale³⁴ ». Mais plus loin que la simple extériorisation immédiate, par la photographie, d'un désir intérieur, en quoi la photographie pourrait-elle sortir du régime du *moi* afin de s'ouvrir à l'*autre* dans son extériorité ?

1.2. Le désir photographique entre *même* & *autre*

Il est donc important d'interroger plus avant l'extériorité, car l'extériorisation photographique du désir limite le problème à l'intériorité du sujet photographiant, c'est-à-dire au *moi* qui, pour Levinas, est le régime du *même*, alors que l'extériorité est le caractère de l'*autre*. La question posée devient donc de savoir en quoi le désir de photographier autrui ouvrirait à son extériorité plutôt que de retourner au régime du *même*. Dans un premier temps, la photographie *Le seul visage* sera travaillée à travers l'idée de coup de foudre photographique tel qu'il est revendiqué par Guibert. Dans un deuxième temps, la question de l'extériorité doublée sera posée. Ces deux axes sont d'autant plus intéressants à interroger qu'ils constituent, à première vue, une négation de l'extériorité de la personne photographiée, que ce soit par le retour du *même* ou l'évitement de l'*autre* dans son extériorité.

1.2.1. Le coup de foudre photographique

Dans l'hypothèse où, pour Guibert, la photographie serait un témoignage de son amour pour autrui ou appellerait à un « coup de foudre photographique³⁵ », il convient d'interroger cette pratique à la lumière du risque qu'elle pourrait repré-

32 *Ibid.*, p. 106.

33 *Ibid.*, p. 105

34 *Ibid.*, p. 106.

35 Hervé Guibert, *Le seul visage*, *op. cit.*, p. 6.



Fig. 4. Gilles Picarel, *sans titre*, 2019.
Agrandissement photographique réalisé à partir de la photographie
Le seul visage d'Hervé Guibert.

senter pour l'extériorité de l'*autre* en le réduisant au *même*. Dans son livre *Le désir. L'enfer de l'identique*, Byung-Chul Han avance que l'*Éros* « vise l'autre, au sens emphatique, qui ne se laisse pas récupérer dans le régime du moi³⁶ ». Ainsi, autrui est l'extériorité même, toujours en échappé : *hors de* ; c'est l'*atopos*, c'est-à-dire celui qui n'est pas dans son lieu, qui est toujours en dehors de son lieu. C'est ce que confirme Alain Badiou lorsqu'il écrit que l'amour de l'*autre* « c'est l'expérience radicale, peut-être la seule qui le soit à ce point, de l'existence de l'autre³⁷ », et d'ajouter : « c'est l'expérience absolue de l'altérité³⁸ ». À ce stade il est important de préciser qu'altérité et extériorité ne se confondent pas : si l'extériorité est le caractère de ce qui est extérieur, l'altérité désigne l'état de ce qui est autre, distinct. C'est pourquoi l'utilisation du terme absolu par Badiou est importante car, dans son acception latine, absolu fait référence à quelque chose qui est « séparé de ». Quoique différentes, altérité et extériorité entreraient donc en rapport, et ce dernier serait une condition de possibilité de l'avènement de l'*autre*. Il faut donc interroger le coup de foudre photographique expérimenté par Guibert dans sa capacité à instaurer une relation asymétrique à l'extériorité d'autrui, c'est-à-dire une relation excluant toute possibilité de similitude, de concordance et de coïncidence avec le *même* ; une relation où l'*autre* n'est pas le pendant de moi. La photographie comme « pratique très amoureuse³⁹ », telle que l'envisage Guibert, serait-elle traversée par une extériorité asymétrique ?

Avec *Le seul visage*, la question pose problème, car en quoi une photographie conçue, comme l'avance Pierre Saint-Amand, « sous le mode de la drague⁴⁰ », instaurerait-elle une relation à autrui à travers laquelle ce dernier puisse être absolument différent du *même* ? Face à cette difficulté il convient, tout d'abord, de fouiller d'avantage l'image de Guibert, car, le visage, en se différenciant de tous les éléments qui composent l'image, incarnerait l'équivoque et la dissonance. En effet, il est loin quand la foule est proche, il fait face au photographe alors que tout le monde est de dos, il apparaît sur un fond blanc dans une masse sombre, et sa taille est minuscule en comparaison de la foule imposante. *Le seul visage* se retrouve donc séparé de la

36 Byung-Chul Han, *Le désir. L'enfer de l'identique*, [2012], Paris, Éditions Autrement, 2015, p. 20.

37 Alain Badiou, « Inventer l'amour », in *Le désir. L'enfer de l'identique*, Byung-Chul Han, *op. cit.*, p. 8.

38 *Idem.*

39 Hervé Guibert, *L'image fantôme*, *op. cit.*, p. 11.

40 Pierre Saint-Amand, « Mort à blanc, Guibert et la photographie », in *Au jour le siècle, Tome 2. Le corps textuel de Hervé Guibert*, sous la dir. de Ralph Sarkonak, Paris, Lettres modernes, 1997, p. 87.

foule par sa singularité et écarté du photographe par son extériorité spatiale. Chez Byung-Chul Han l'extériorité de ce visage serait « atopique⁴¹ », c'est-à-dire sans lieu, échappant à toute tentative d'assignation à un lieu. *Le seul visage* serait *atopos*, il se caractériserait tout à la fois par l'étrangeté, l'insolite, l'absurde et l'inconvenant, caractères que les diverses acceptions en grec ancien indiquent et qui redoublent l'extériorité d'autrui en insistant alors sur son insaisissabilité absolue, l'irréductibilité à une photographie du *même*. C'est dans le caractère atopique de l'extériorité d'autrui que l'altérité se révélerait, en dehors de tout pouvoir exercé par le *même*. C'est « la négativité de l'altérité⁴² » comme l'écrit Byung-Chul Han, qui se caractérise par un « ne-pas-pouvoir-pouvoir⁴³ » sur autrui. Mais en quoi la scène de drague de Guibert pourrait-elle ouvrir à l'expérience érotique dans sa négativité ?

L'idée de négativité remet ici en cause tout rapport basé sur une possible comparaison entre le *même* et l'*autre*, qui contient le risque de ramener le différent au semblable. Il est alors question d'une négativité de l'autre comme impossibilité de le réduire à un lieu. Byung-Chul Han qui travaille la négativité dans un contexte de désir érotique, avance que « l'autre comme objet de désir, échappe à la positivité du choix⁴⁴ » et que le désir est « alimenté par la négativité de la privation⁴⁵ ». Cette question peut être travaillée avec les notions d'attente et de fantasme qui, avec *Le seul visage*, photographie de 1981, éclairent également l'« hypervisibilité⁴⁶ » du monde contemporain. En effet, dans un monde où le flux et la masse des images est de l'ordre de ce qui toujours excède, la photographie de Guibert, *Le seul visage* – la seule image ? –, est importante à interroger. Elle pose le problème du désir de photographier à travers l'idée d'espérance de quelque chose ou bien de fantasme. Qu'est devenu aujourd'hui la scène de drague de Guibert, dans une société saturée d'information, outillée massivement et dans laquelle il est possible de bénéficier d'une multitude de critères aidant à affiner ses propres choix ? Avec la photographie de Guibert, ce visage, dans sa fragilité toute lointaine et son imperceptible vacillement du fait du mouvement de la foule qui s'interpose entre le photographe et ce dernier, ce seul visage est indéfini [Fig. 4]. Aucun smartphone ou application de site de ren-

41 Byung-Chul Han, *Le désir. L'enfer de l'identique*, op. cit., p. 25.

42 *Ibid.*, p. 39.

43 *Idem.*

44 *Ibid.*, p.87.

45 *Idem.*

46 *Ibid.*, p.89.

contre n'en donne les limites, à savoir les orientations, les attentes, les mensurations, etc. Ici règne l'indétermination, le vague et le flou, toujours le *reste à venir* – le fantasme. Au contraire, l'hypervisibilité, comme l'avance Byung-Chul Han, « va de pair avec le démantèlement des seuils et des limites⁴⁷ ». Elle impose une totale transparence et une clarté qui n'ouvrent à aucune négativité, alors que le minuscule visage de Guibert est au seuil d'un mystère : la distance qui le sépare du photographe ne permettra pas d'obtenir de réponse. Le fantasme alors demeure, l'extériorité d'autrui en fonde son altérité. Certes, confronté à cet *autre* qui pourrait demeurer mystérieux, Guibert, ce soir là, n'aura de cesse que de vouloir le retrouver, s'en approcher avec la photographie et le photographe chaque fois que, écrit-il, « je le décelais⁴⁸ », mais ce décellement conserve une distance infranchissable :

Dans les heures qui suivirent, chaque fois que le groupe se dispersait pour se reconstituer dans un autre espace que la chapelle, salle d'exposition ou réfectoire, je cherchais le visage dans la masse et au moment où je le décelais je prenais la photo de la distance qui m'en séparait.⁴⁹

Il apparaît alors que la photographie ne permet pas à Guibert de s'affranchir de la distance, ni de l'extériorité spatiale de son sujet. Elle se fonde sur l'idée de séparation qui fait que l'extériorité de ce qui est photographié se caractérise, du fait de sa contradiction, par sa négativité – extériorité négative. Si donc on admet la négativité de l'extériorité, il reste à interroger le rapport que la photographie *Le seul visage* établit entre l'extériorité d'autrui et l'idée de *double*, car ce dernier pourrait impliquer un retour au *même*.

1.2.2. Le double & l'extériorité spatiale

Cette interrogation est possible à partir du texte écrit par Guibert au début du livre *Le seul visage* dans lequel l'écrivain fait référence au double spatial de lui-même et donc, à première vue, au semblable :

Je me suis aperçu que toute cette forêt humaine pressée devant moi, et qui me tournait le dos, le regard sans doute fixé vers le musicien, me désignait, par le jeu subtil,

47 *Ibid.*, p.93.

48 Hervé Guibert, *Le seul visage*, *op. cit.*, p. 7.

49 *Idem.*

fixé par le hasard, des échancrures de vision déterminées par l'entremêlement des épaules et des têtes, un visage, le seul qui pût me faire face, enserré comme un joyau dans un tout petit créneau, et qui était mon opposé, exactement, plaqué de l'autre côté contre le cercle de la chapelle, comme un jumeau spatial.⁵⁰

Cet autre photographié, en tant que « jumeau spatial » conserve-t-il alors toute son extériorité ? L'extériorité spatiale qui en fonde sa visibilité et sa différence d'avec le photographe n'est-elle pas mise à mal par cette idée du double ? Que le double soit réel, ou photographique, que l'extériorité soit doublée ou dédoublée, ce qui est frappant c'est que ce jumeau est toujours à distance. Durant cette soirée, jamais Guibert ne le rencontrera : il restera toujours spatialement séparé de lui de sorte qu'il pourrait être possible d'envisager que ce double soit tout simplement imaginaire, même s'il est évident que ce visage au loin est physiquement présent. Mais la distance qui le sépare de Guibert n'est-elle pas celle d'une construction, celle de la création d'un jumeau dont la seule présence serait, pour suivre Bion dans *Réflexion faite* à propos d'un de ses patients, une tentative visant à maîtriser ce qui est *autre* ? Le psychanalyste soutient l'idée que :

[...] le jumeau imaginaire [...] traduit l'incapacité de tolérer un objet qui ne soit pas directement sous son contrôle. Le jumeau imaginaire avait donc pour fonction de dénier une réalité autre que lui.⁵¹

À la lumière de cette idée, le mot « jumeau » questionne la photographie de Guibert à partir d'une extériorité doublée, qui consisterait à utiliser ce médium comme un moyen de prise et d'emprise sur une réalité, en l'occurrence autrui, qui est hors des pouvoirs du photographe – hors de sa portée. Ici, la distance n'est plus celle d'une échappée, mais d'un échappatoire bafouant au passage toute extériorité première. Les mots de l'écrivain dans *L'image fantôme*, semblent aller dans ce sens : « ces photographies sont à mon désir comme des gages. [...] en prenant ta photo je te lie à moi si je veux, je te fais entrer dans ma vie, je t'assimile un peu, et tu n'y peux rien...⁵² ». L'extériorité est-elle prenable à l'instar d'une forteresse ? Si oui elle serait

50 *Ibid.*, p. 6.

51 W. R. Bion, *Réflexion faite*, trad. François Robert, [1967], Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 25.

52 Hervé Guibert, *L'image fantôme*, *op. cit.*, p. 164.

une place, donc un lieu, même si elle est toujours un *bors de*. Que voudrait dire, pour la photographie, prendre l'extériorité spatiale qui est inhérente à l'objet ou au sujet photographié ? Est-ce l'absorber, l'avalier, de telle sorte que l'objet photographié ou le sujet soit « lié » à soi, c'est-à-dire attaché ? Le désir du photographe poursuivrait alors l'impossible : apprivoiser l'indomptable par un déni de l'extériorité. Dans cette hypothèse, la personne photographiée n'aurait plus son mot à dire.

Suivant une autre logique il est pourtant possible de remettre en cause le fait que ce soit un *autre* que Guibert photographié, car n'est-ce pas lui-même qu'il photographie, à partir de l'extériorité spatiale d'autrui ? L'unique visage n'est-il pas celui de Guibert lui-même ? Si l'extériorité spatiale permet au photographe de voir les choses et les êtres, de les différencier les uns par rapport aux autres, qu'en est-il du moi du photographe ? Que devient ce *moi* que l'extériorité spatiale ne donne pas la possibilité de voir et pourquoi la photographie pourrait-elle être un moyen de s'en approcher ? Clément Rosset avance que « ce qui angoisse le sujet, beaucoup plus que sa prochaine mort, est d'abord sa non-réalité, sa non-existence⁵³ ». Si l'homme a des doutes, ils sont liés à la réalité de sa vie. C'est ce qui explique que le double soit rattaché à la réalité alors que le *moi* est un fantôme – un *autre*. Cette absence à soi produit un désir de se trouver dans des doubles, à l'instar de la photographie *Le seul visage* dans laquelle la séparation vis-à-vis du jumeau spatial semble jouer d'analogie avec le miroir : le jumeau est ici l'exact opposé comme l'image du miroir, qui ne restitue que l'« inverse⁵⁴ » de la personne qui lui fait face. Ce dédoublement photographique, avec la réalisation d'une image d'un autre *moi* du photographe, comme extériorité spatiale, ne permet donc pas d'éclairer ce *moi réel* – le double n'est jamais identique. « Le double manque à celui que le double hante⁵⁵ » écrit Rosset. Faire une extériorité spatiale de soi, un double, ne permet donc pas de faire l'épreuve de l'existence. De ce point de vue, *Le seul visage* mettrait en œuvre une « extériorité magique⁵⁶ » et trompeuse, extériorité spatiale d'un double dont il n'y a rien à attendre.

Ce double que l'extériorité rend visible est d'ailleurs désavoué par la mort qui est sur ce point implacable, car elle met fin à cette illusoire séparation entre *moi*

53 Clément Rosset, *Le réel et son double. Essai sur l'illusion*, [1976], Paris, Gallimard, coll. *Folio essais*, 2014, p. 91.

54 *Ibid.*, p. 93.

55 *Ibid.*, p. 94.

56 *Ibid.*, p. 100.

pluriels – elle implique une coïncidence de *moi* à *moi*. Il pourrait donc y avoir un rapport entre l'angoisse liée à l'absence de son double et celle en rapport avec la crainte de la mort. L'hypothèse avancée par Otto Rank est sur ce point éclairante :

La signification du Double comme personnification de l'âme telle qu'elle existe dans les croyances primitives et qu'elle se continue encore dans les superstitions de nos jours, est en rapport avec cette crainte de la mort.⁵⁷

Suivant cette logique, il est possible de voir dans *Le seul visage*, la production d'une extériorité de soi iconique appelée à répondre à l'angoisse de sa propre disparition. Mais cet autre est un double du *même* et, par conséquent, il signifie la négation de l'extériorité de l'*autre*. Ici, autrui est réduit à un simple moyen permettant de créer ce jumeau de papier. À travers le désir de Guibert de photographier ce qu'il considère être son double, un jeu se crée entre proximité et distance, intériorité et extériorité dont l'enjeu serait la mort. Pour l'écrivain, ce désir de photographier se fait d'ailleurs, « toujours près de la mort⁵⁸ ». Dans ce rapport de la photographie à la mort, la création d'un jumeau photographique comme une âme double questionne l'extériorité de ce qui est photographié. Dans le geste photographique guibertien de proximité, la distance est importante, car quelque chose doit rester toujours hors de porté, l'extériorité irréductible du double photographié, qui préserverait l'*autre* utopique face à l'angoisse de la disparition. Angoisse tenace, qui encourage à faire et à refaire des photographies de ce visage ; à Prague, Guibert en réalisa une à chaque fois, qu'à distance, il apparaissait –, et qui fait de l'extériorité une *extériorité rêvée*.

À ce stade, le désir photographique, dans son rapport à l'extériorité, est apparu comme un désir tantôt prédateur, tantôt ramenant au *même*. Au pire, l'extériorité était niée ou bafouée, au mieux, elle semblait, avec le double, être une *extériorité rêvée*. Ainsi, l'extériorité interroge la photographie dans son rapport au visible et le photographe dans son désir de voir. Un désir de voir proche de « l'indécence⁵⁹ » selon Guibert ou qui relève de l'intrusion comme le constate Jean-Marie Perrier⁶⁰, notamment lorsque ce dernier envisage de mener un projet photographique avec l'as-

57 Otto Rank, *Don Juan et le double*, [1932], Paris, Payot et Rivages, 2001, p. 133.

58 Hervé Guibert, *L'image fantôme*, *op. cit.*, p. 150.

59 *Idem*.

60 Cf. Jean-Marie Perrier, *Casses-toi !*, Paris, Oh ! Editions, 2010.

sociation *Le Refuge* à Montpellier. Un désir de voir qui est assumé par Jean-Christian Bourcart dans les toutes premières pages de *Camden* :

C'est absurde, mais j'ai juste cherché sur le web la ville la plus dangereuse des Etats-Unis. [...] En tête de liste, j'ai trouvé Camden, New Jersey, à deux heures de New York, juste en face de Philadelphie. N'ayant aucune idée de ce que j'allais trouver, j'ai prévu, au pire, de faire des photos, planqué sous une couverture dans la voiture.⁶¹

Dans ce dernier cas, n'y-a-t-il pas une croyance en la nécessaire satisfaction d'un désir de voir souverain, désir proche de la possession, désir qui, avec la photographie, permettrait de se nourrir de l'*extériorité visible* des choses et des êtres ?

2. Désir & extériorité inébranlable

Afin de poursuivre la réflexion et d'approfondir le rapport du désir photographique à l'extériorité, il est nécessaire de passer par un corrélatif de l'extériorité, l'invisible. Dans cette nouvelle perspective, comment penser le rapport du désir de photographier à l'extériorité du visible, qui, avec Jean-Luc Marion, prend le nom d'« présentation », c'est-à-dire « cette part d'ombre, qui ne peut jamais se présenter⁶² ». Serait-il possible que l'invisible soit constitutif de l'*extériorité visible*, celle qui est présente devant l'objectif du photographe ? Dans cette hypothèse, comment penser le désir de faire une photographie ? Le problème se pose avec d'autant plus de force que, comme l'avance Alain Mons, le visible est « la partie émergente d'une vaste étendue qui reste largement inaccessible, obscure, à notre compréhension visuelle directe⁶³ ». Ainsi, dans l'hypothèse où la personne photographiée se donnerait tout en se retirant ou en excédant cette donation, qu'advierait-il du désir de photographier autrui ? La question sera posée à partir du travail *Refuge* que j'ai réalisé de 2011 à 2013 avec des jeunes rejetés par leur famille à la suite de la découverte de leur homosexualité. Confronté au monde de la rue, de la marginalité et de la précarité,

61 Jean-Christian Bourcart, *Camden*, Marseille, Images En Manceuvres Éditions, 2011, p. 4.

62 Jean-Luc Marion, *De surcroît. Etudes sur les phénomènes saturés*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 78.

63 Alain Mons, « Faire advenir le visible. L'expérience du fond », in *Les frontières du visibles. New York*, sous la dir. de A-L. Large, F. Soulages, J-C. Bourcart, Paris, L'Harmattan, coll. *Eidos*, 2018, p. 56.

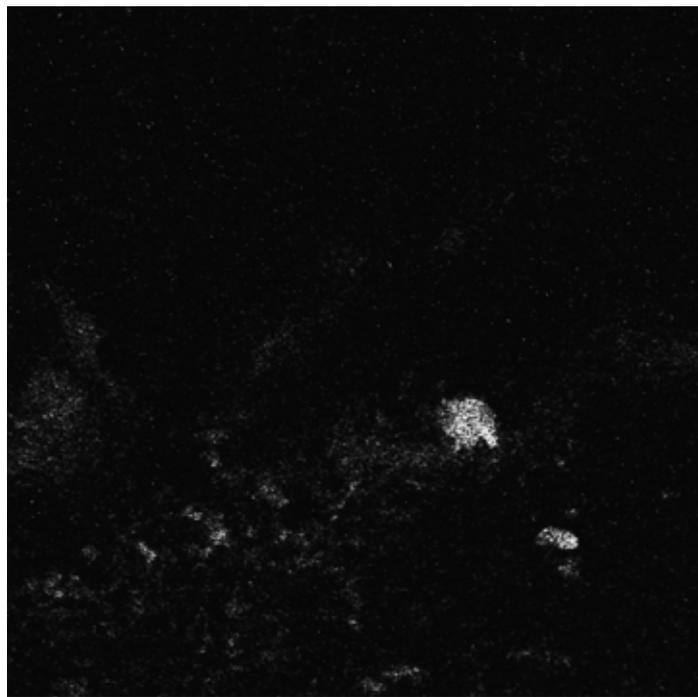


Fig. 6. Gilles Picarel, *Refuge*, sans titre, 2011. Détail.



Fig. 7 et Fig. 8. Gilles Picarel, *Refuge*, sans titre, 2011. Détail.



Fig. 5. Gilles Picarel, *Refuge*, sans titre, 2011.

c'est auprès de l'association *Le Refuge*, à Montpellier, qu'ils ont trouvé une structure d'accueil et d'écoute ainsi qu'un accompagnement leur permettant de construire un nouveau projet de vie. Dans son rapport au couple visible/invisible, le désir photographique sera tout d'abord interrogé à partir d'une réflexion libre engagée avec une photographie tirée de mon livre *Les frontières de l'extériorité*⁶⁴. Ensuite, le désir photographique sera examiné dans sa capacité à rentrer en rapport avec une extériorité retrouvée et inébranlable.

2.1. Là-bas, le fantôme & l'autre

*Alors qu'il pousse la porte du club,
une pensée traverse l'esprit de Sacha :
suis-je en train de poursuivre un rêve ?
Ça ne dure qu'un instant,
mais avec la violence d'un flash photographique
dans l'obscurité.
Guillaume de Sardes⁶⁵*

Paradoxalement c'est avec une image oubliée ou délaissée que les contours de cette réflexion seront dessinés. Une image qui est restée dans l'ombre, comme en contrebas de moi – en veille de moi. Aujourd'hui, elle surgit du livre qui fut publié au début de ma recherche, *Les frontières de l'extériorité. Journal de recherche 2015*. Dans cette image [Fig. 5], ma silhouette apparaît en surplomb d'un lit minéral baigné d'obscurité. Là-bas, distante, se tient mon ombre. Elle est paradoxalement lointaine et *hors de moi*, dans une séparation qui fonde son extériorité. Aujourd'hui il est important d'en exhumer certains détails afin d'essayer de comprendre ce qui s'est exactement passé cette nuit-là, à cet endroit, sur ce pont. À la lumière du réverbère, ou dans les interstices de la pénombre, le visage d'un être disparu est peut-être apparu, tel un fantôme. Quelquefois la photographie tranche et coupe. Le rêve est alors fugace, car ce qui formait l'espoir d'une apparition aussitôt disparaît. L'obscurité, à nouveau, engloutit tout. Ainsi, il semble qu'à chaque fois que la photographie permet d'atteindre quelque chose, un reste subsiste, un bout de chemin demeure toujours à parcourir – une extériorité fuyante. Comme chez Houellebecq où on poursuit le bonheur, sans jamais vraiment l'atteindre, car, comme l'affirme

65 Guillaume de Sardes, *L'Eden la nuit*, Paris, Gallimard, coll. L'infini, 2017, p. 27.

l'écrivain, « il n'existe pas⁶⁶ ». Poursuivre le désir d'une photographie, est-ce assurément l'atteindre ou être toujours en chemin ? Est-il possible de rattraper un rêve, de photographier une apparition ou l'invisible ? La photographie n'ouvre-t-elle pas au contraire une béance, celle de l'extériorité fuyante ? Permet-elle d'atteindre le réel, ou n'est-elle habitée que d'illusions ? Assurément, la photographie manque ce qu'elle poursuit. C'est la violence de son espérance. Alors, pour revenir à l'endroit exact où le rêve s'est formé, au plus près de cet endroit, il faut recommencer à faire des photos, même si, à nouveau, tout s'évanouit, ou plutôt se déplace, se rapproche en s'éloignant – inéluctablement. La lumière vive découpe l'espace de la nuit, elle laisse le photographe ébloui, en pleine obscurité, comme suspendu dans sa rêverie.

Cette silhouette au loin est-elle mon double ? Je ne me souviens que très vaguement du lieu où la photographie a été prise. La nuit a insufflé dans l'image une lenteur qui brouille l'apparition des objets. Qui est la personne sur le pont ? Là-bas, n'est-ce pas plutôt un fantôme qui se joue de moi et me regarde ? Un double ? Il y a au cœur de l'image une dissemblance, qui engouffre tout espoir de ressemblance. L'être sur la photo est à jamais perdu et quelque chose échappe à la prise, à la connaissance et à la reconnaissance. Il est possible de poursuivre son désir de retrouver ce qui, dans la photo, est représenté. Mais la distance peut-elle être comblée ? Je porte en moi et avec moi cette photo, comme un objet fragile, pour revenir auprès d'elle, auprès de ce qui est familier et, dans cette tentative d'actualisation, j'essaye de m'en approcher au mieux. Au mieux car, paradoxalement, la photographie transforme tout désir de rapprochement en épreuve d'éloignement – c'est là l'extériorité fuyante qui l'anime et l'étrangeté qu'elle engendre. On essaye de se rapprocher, en refaisant un détail, et l'image recule à nouveau, une rivière se transforme en ciel [Fig. 6], un pont fait entrevoir d'autres mondes [Fig. 7 et Fig. 8], tout se dérobe et s'agrandit à l'infini.

Et pourtant on retourne fouiller cette image dans laquelle chaque infime détail déborde, comme la rivière de son lit, excédant toute mesure et emportant tout sur son passage. Cette nuit-là, faire une photographie sur ce pont, revenait peut-être à éprouver une extériorité absolue. Ce geste confrontait la photographie à l'invisible, l'inaccessible et l'inconnaissable. Dans ce processus qui semble impliquer une séparation indéfiniment renouvelée vis-à-vis de ce qui est photographié, pourquoi

66 Michel Houellebecq, *Rester vivant. Et d'autres textes*, [1991], Paris, Librio, 1999, p. 21.

s'entêter à faire des photographies ? Si l'extériorité, au cœur de l'image, lui impose d'être toujours en deçà ou à côté, dépassée ou débordée, c'est-à-dire d'être *bors de*, la photographie pourrait être vaine. Et pourtant, en s'ouvrant à l'invisible et en se confrontant à l'impossibilité d'atteindre ce qui est photographié, *a fortiori* si ce sont des fantômes, la photographie permet de conjurer l'irréparable. Tout comme Nina, le personnage de Guillaume de Sardes dans *L'Éden la nuit*, qui est dans l'impossibilité de refaire le geste que la sœur de Sacha avait fait devant lui. Car ce n'est pas le sien, c'est celui de Rebecca, la sœur de Sacha, et elle n'est pas Rebecca. Mais Sacha ne retrouve-t-il pas la sœur dont il a perdu la trace dans l'impossibilité d'un geste désiré, la fugacité d'un visible que l'invisible conditionne ?

2.2. L'impénétrable présence de l'extériorité

Or l'extériorité visible face au désir de voir du photographe, appelle de nouvelles interrogations. Cela s'explique par la difficulté qu'elle pose et plus précisément à partir de son caractère impénétrable, tel qu'il est avancé par François Soulages : « l'extériorité est [...] impénétrable ; elle nous est étrangère mais massivement présente⁶⁷ ». Si par extériorité il est entendu l'objet ou le sujet qui est *posé là* dans sa visibilité toute extérieure, en quoi cette extériorité serait-elle étrangère au photographe ? Et n'y a-t-il pas un préjugé à considérer de fait toute visibilité comme extériorité ? Relativement au désir du photographe de faire une photographie du visible qui s'offre à lui, la donation de l'objet ou du sujet telle que l'interroge Jean-Luc Marion éclaire la problématique. À la lecture de ce dernier, il est possible d'avancer que le visible est omniprésent. Les objets et les êtres sont partout autour de nous et dans n'importe quelle direction que se tourne notre regard, ce dernier rencontre leur dehors visible :

Le visible nous entoure. Où que nous nous tournions, il se dévoile, prêt, brillant, ironique. Que j'ouvre les yeux, je tombe sur lui, déployé de pied en cap sur toute la largeur de l'horizon.⁶⁸

67 François Soulages, « L'extériorité imphotographiable », in *Photographie & extériorité*, sous la dir. de F. Soulages, G. Picarel, *op. cit.*, p. 20.

68 Jean-Luc Marion, *De surcroît. Études sur les phénomènes saturés*, *op. cit.*, p. 67.

Plus qu'une rencontre, le visible part à l'assaut de notre regard. Il se donne à la vue sans retenue, éclate et déborde sans cesse toute possibilité de lui échapper. Pour le phénoménologue qui distingue clairement voir et regarder, le visible se caractérise par le trop plein, il excède constamment le regard, sans cesse l'assaille de sorte que ce visible déferle sur lui. Alors, n'y-t-il pas une première contradiction à avancer l'idée de « désir de visible », notamment si ce dernier s'impose à moi et déborde toute intentionnalité ? La validité de cette hypothèse repose sur le fait que le visible est toujours *bors de*, il est impossible à circonscrire dans le cadre des frontières relatives à une intentionnalité de voir. Le fait qu'il soit en perpétuel débordement explique qu'il serait étranger au désir qui, de son côté, ce caractérise plutôt par l'idée de manque⁶⁹ et non de surplus. Suivant cette logique, l'éblouissement qu'il provoque pourrait entraîner un sentiment d'étrangeté chez le photographe, car selon Jean-Luc Marion, « ce tout-venant visible⁷⁰ » est celui de « l'indistinction⁷¹ ».

Mais si l'étrangeté est en rapport avec l'extériorité, en quoi cette dernière qualifierait-elle le visible ? Il semble y avoir un paradoxe à considérer le visible comme extériorité car, comme l'avance Jean-Luc Marion, il est impossible de sortir de lui :

Le déborder sur les côtés ? Mais il n'y a nulle part de place pour des à-côtés du visible, puisqu'il me fait front sur toute la largeur envisageable. Lui échapperais-je en lui tournant le dos et le fuyant à revers ? Mais que je me retourne et je tombe toujours sur lui, qui m'a précédé et me contourne d'avance. Que je lève la tête, il me surplombait déjà. Que je baisse le regard, il m'attend toujours encore. Le visible nous obsède parce qu'il nous assiège. Où que je me tourne, il m'entoure.⁷²

Dans l'hypothèse d'une impossibilité de s'échapper au tout du visible, il demeure une totalité au sens levinassien de ce terme, alors le visible s'opposerait à l'idée d'extériorité, qui implique une fracture de cette totalité et une possible sortie en dehors des frontières du visible. Si le visible est comme un drapeau derrière lequel chacun se range sans avoir la possibilité de le questionner ni de prendre ses distances vis-à-vis de lui, il est important de se libérer d'un *voir* englobant, pour former un *désir*

69 L'idée première de l'acception latine, *desiderare*, est celle de « regretter l'absence » (*Dictionnaire historique de la langue française*, sous la dir. d'Alain Rey, Paris, Le Robert, 2016).

70 Jean-Luc Marion, *De surcroît. Études sur les phénomènes saturés*, op. cit., p. 69.

71 *Idem*.

72 *Ibid*, p. 67.

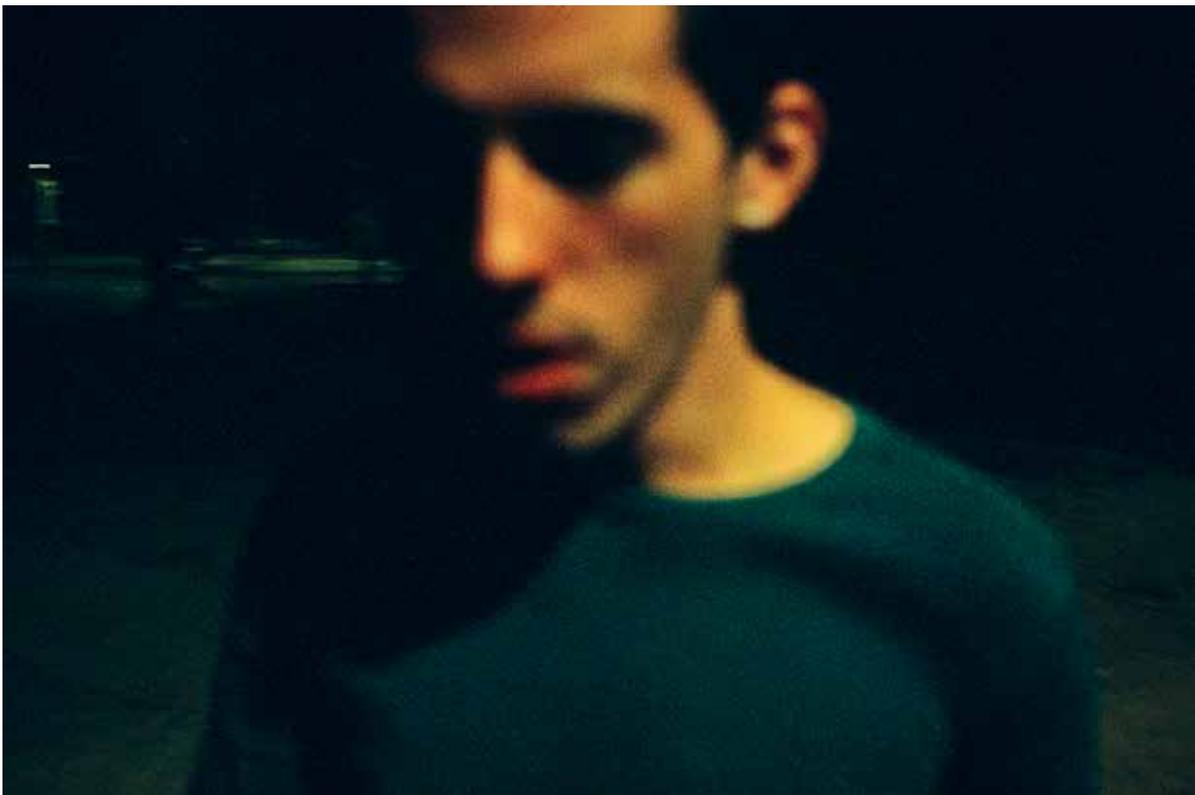


Fig. 9. a. Gilles Picarel, *Refuge*, sans titre, 2011.



Fig. 9. b. Gilles Picarel, *Refuge*, sans titre, 2011.

de *photographier* qui se rapprocherait d'un *désir de regarder* photographique. Un *regarder* participant d'une autre logique qui consisterait à devoir lutter contre le flux du visible en prenant l'ascendant sur lui. Cependant, dans ce mouvement du voir au regarder, en quoi l'extériorité serait-elle, d'abord, retrouvée, et ensuite, inébranlable face au désir prédateur du photographe ?

2.2.1. Extériorité retrouvée

Sur le premier point, l'hypothèse d'une extériorité retrouvée grâce au passage du voir au regard, la distinction opérée par Jean-Luc Marion entre voir et regarder est éclairante. Si voir, écrit le phénoménologue « ne demande aucun choix ni décision⁷³ » regarder nécessite de « discerner le visible de lui-même⁷⁴ ». De ce point de vue, la photographie impliquerait un exercice du regard, un cadrage, la poursuite d'un sujet dans ce cadre, la création de plans, autant d'éléments qui permettent, selon Jean-Luc Marion, de « viser, dans l'indistinction du tout-venant visible sans cesse renouvelé, des objectifs⁷⁵ ». C'est pourquoi regarder, poursuit-il, revient à « maintenir en garde à vue⁷⁶ », c'est-à-dire à garder avec soi quelque chose du visible et que le regard « cadre le visible pour y distinguer l'objet qu'il n'est pas encore⁷⁷ ». Dans *Images à la sauvette*⁷⁸, Henri Cartier-Bresson décrit une activité photographique proche de cette conception du regard. Pour le photographe, l'important est de « choisir⁷⁹ » et de « distiller⁸⁰ », il est question de « découper⁸¹ » et de « décision⁸² ». C'est également, d'un point de vue de la composition, « situer son appareil dans l'espace par rapport à l'objet⁸³ ». Mais si, sur la base d'une intentionnalité et d'une visée, regarder permet de s'affranchir d'un visible éblouissant, en même-temps, cela ne consiste-t-il pas à nier l'extériorité du fait même de cette visée qui, à suivre Jean-Luc Marion, est une sorte de *garde à vue* du visible ?

73 *Ibid*, p. 69.

74 *Idem*.

75 *Idem*.

76 *Ibid*, p. 69.

77 *Ibid*, p. 70.

78 Cf. Henri Cartier-Bresson, *Images à la sauvette. Photographies par Henri Cartier-Bresson*, Paris, Verve, 1952, s.p.

79 *Idem*.

80 *Idem*.

81 *Idem*.

82 *Idem*.

83 *Idem*

Les deux photographies que j'ai réalisées à Montpellier en 2011, *Refuge, Sans titre* [Fig. 9], permettent de traiter cette interrogation. Ma décision de photographier cette personne telle qu'elle a été photographiée, c'est-à-dire en l'isolant et la découpant du torrent du visible (le fond sombre vient d'ailleurs accréditer l'hypothèse d'une extraction du sujet de l'entourage visible), n'a pas été possible en ne réalisant qu'une seule image. Le désir de photographier autrui, en tant que regard, tranche dans le visible, alors que la pluralité des images interroge l'assurance de l'intention première en proposant des variations approchantes et sans limite de la personne qui est photographié. Que voir ? Quelque chose n'échappe-t-il pas à cette tentative de domestication des forces du visible ? N'y-a-t-il pas ici ce que Jean-Luc Marion nomme des « flottements⁸⁴ » car, si la personne photographiée est gardée du regard, ne résiste-t-elle pas à la clarté, n'échappe-t-elle pas inévitablement à tout cadre, de sorte que l'extériorité creuserait le rapport entre ombre et lumière, ou entre visible et invisible ? Avec mes deux photographies, une part d'ombre demeure, l'« aprésenté⁸⁵ », selon Jean-Luc Marion, de celui ou celle qui est photographié. En effet, dans l'acte photographique, autrui s'est donné à la fois dans sa présentation, à travers le visible extérieur de ce qui est photographié et son aprésentation, c'est-à-dire l'invisible des autres faces auxquelles je n'ai pas eu accès. À partir de cette idée, il est possible d'interroger ces deux photographies à partir de l'espace ou de l'écart qui tient en relation visible et invisible. Elles n'ont pas la prétention de saisir l'insaisissable ou de rendre visible l'invisible mais, en nourrissant la tension entre présentation et aprésentation, elles acceptent et travaillent l'extériorité à l'œuvre face au désir photographique.

2.2.2. Extériorité inébranlable

Reste à s'interroger sur le caractère inébranlable de cette extériorité retrouvée, car si le désir photographique, à travers le regard, ne détruit pas toute extériorité face au sujet visé, en quoi la préserve-t-il dans son extériorité même, c'est-à-dire dans sa séparation et son étrangeté ? Si l'extériorité est donné à voir au photographe, en quoi cette visibilité excède-t-elle le désir de photographier ? À partir des photographies *Refuge, Sans titre* [Fig. 9. a] et [Fig. 9. b], et de mon choix de photographier

84 Jean-Luc Marion, *De surcroît. Études sur les phénomènes saturés, op. cit.*, p. 69.

85 *Ibid.*, p. 78.

dans la nuit afin de me frayer un chemin, il est possible de penser la fragile lumière qui éclaire une partie du visage comme celle qui permet, en même temps, de laisser une autre partie de ce visage dans l'obscurité. Comme le réverbère de Pontalis, la photographie « ne désenchanter pas la nuit⁸⁶ ». L'ombre et la profondeur autant que la lumière et la surface sont constitutives de la photographie. L'extériorité déchire l'observation photographique en lui imposant une distance. Elle est la frontière de la marge dans laquelle ce qui se donne au visible à la fois se retire. Alors, faire ces deux photographies enclenche un processus visant à fouiller ce qui remonte des profondeurs de l'ombre, chacune des images révélant une surface et puis une autre, et ce, indéfiniment sans possibilité d'atteindre le tout. Dans cette hypothèse, l'extériorité photographique n'est pas seulement l'objet ou le sujet extérieur. Elle est également un concept limite, qui tient ensemble des parties inconciliables. L'ombre et la nuit, qui entourent autrui, ouvrent donc ces deux photographies et le désir de photographier à ce que Freud, cité par Pontalis désigne par « peuple de l'ombre⁸⁷ », c'est-à-dire « celui de nos désirs antagonistes [...] désirs inconciliables entre eux et avec moi⁸⁸ ». Il y a, dans le désir de mise en forme, de maîtrise ou de possession photographique, une extériorité originelle qui fait que ce désir plonge inévitablement dans le chaos et fait remonter le visible de l'obscurité. La photographie est alors en proie à une part d'extériorité, un reste qui échappe à toute appropriation. C'est peut-être ce qui explique qu'elle est une charnière entre le visible et l'invisible et que dans son pli se tiennent ensemble la perception et l'imaginaire. Voilà pourquoi l'extériorité implique, avec la photographie, un *à la fois* caractéristique de la pensée de Merleau-Ponty, le penseur du visible et de l'invisible : « le monde est cela que je perçois, mais sa proximité absolue, dès qu'on l'examine et l'exprime, devient aussi, inexplicablement, distance irrémédiable⁸⁹ ». L'extériorité en photographie est antinomique, elle porte en elle toute la contradiction de ce qui est photographié, à la fois présent et absent. Elle niche un « ça⁹⁰ » qui, pour Pontalis, signifie la vaine tentative de satisfaction du désir, au cœur d'un « j'ai fait une photographie », un

86 J.-B. Pontalis, *Traversée des ombres*, in *Ceuvres littéraires*, sous la dir. de Martine Bacherich, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2015, p. 522.

87 *Idem.*

88 *Idem.*

89 Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, [1964], Paris, Gallimard, coll. *Tel*, 2013, p. 23.

90 J.-B. Pontalis, *Traversée des ombres*, *op. cit.*, p. 525.

peu rapide dans l'appropriation, en transformant alors la formule par un « ça a été photographié ».

Le « ça » de l'ombre – espace en retrait du visible – appelle donc une dialectique entre ce qui se livre à la photographie et ce qui lui échappe. À travers le problème de l'ombre, le questionnement relatif à une possible extériorité in-traitable peut se poursuivre. Ainsi les ombres portées de la photographie *Refuge, sans titre* [Fig. 10], révèlent d'autres caractéristiques de cette extériorité inébranlable. D'abord, leur immensité permet d'avancer l'hypothèse selon laquelle elles seraient la manifestation de ce qui ne se laisse pas enfermer dans des limites. Ensuite, l'in-



Fig. 10. Gilles Picarel, *Refuge, sans titre*, 2011.

terrogation de Pontalis à partir de l'étrange histoire de *Peter Schlemihl*, écrite par Adalbert von Chamisso, fait apparaître une nouvelle idée, celle de l'incarnation. Pontalis se questionne sur les raisons pour lesquelles les personnes qui, en découvrant que Peter Schlemihl est dépourvu d'ombre, sont effrayées. Il avance l'hypothèse suivante :

Malheureux Peter ! Si son corps cesse de faire écran à la lumière, c'est qu'il n'a plus d'opacité, c'est qu'il est devenu transparent, c'est qu'il est désincarné. Paradoxal renversement : seule l'ombre qui, elle, manque de chair, n'est qu'une surface comparable

à l'eau plane d'un étang, seule l'ombre désincarnée [...] donne une chair à l'être humain.⁹¹

Mais en quoi le rapport de l'ombre à l'incarnation interrogerait-il la problématique présente, à savoir le caractère intraitable de l'extériorité ? L'interrogation éclaire la problématique dans la mesure où la photographie *Refuge, sans titre* [Fig. 10] serait éloignée de toute tentative d'incorporation d'autrui dans un objet de consommation ou de reproduction, tentative qui aboutirait à une image refermée sur elle-même – totalité sans extériorité. À l'opposée de cette approche, il est possible de penser cette photographie dans sa chair afin d'en extraire, ce qui en elle, relève d'une extériorité irréductible. « L'image donne chair, écrit Marie-José Mondzain, c'est-à-dire *carnation* et visibilité, à une absence, dans un écart infranchissable avec ce qui est désigné⁹² ». La chair de cette image est ce qui se dérobe à la tentation de faire d'autrui une chose en soi. Il n'y a ici aucune vérité, ni aucune évidence dans cet *autre* en contrebas, mais juste une forme d'indécision, que les ombres font continuellement trembler. L'image ouverte et modeste dans sa relation à autrui, c'est-à-dire sans prétention ni arrogance, ouverte, peut alors se mettre en attente d'actualisation par un regard autre, non pas seulement les regards de ceux qui ont contribué à faire l'image, mais en attente d'un regard tiers, celui du spectateur. L'extériorité comme absence, indécidabilité ou incomplétude fait alors de l'image l'impossible satisfaction du désir car, que ce soit pour le photographe, le photographié ou le spectateur, elle incarne une distance impossible à combler entre « ce qui est donné à voir et l'objet du désir⁹³ ».

3. Désir photographique comme extériorité

En séparant le désir photographique de l'extériorité constitutive d'autrui, il y a un risque d'exposer autrui à la volonté du photographe et à son intention – au pouvoir de sa conscience. Pourrait-il y avoir une photographie de l'*autre* différente, une photographie dans laquelle le désir ne serait pas en rapport avec l'extériorité de ce qui est photographié, pas seulement, mais une photographie qui se formerait à partir d'un désir d'extériorité – d'un désir comme pure extériorité ? Afin d'in-

91 *Ibid.*, p. 503.

92 Marie-José Mondzain, *L'image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, 2015, p. 39.

93 *Ibid.*, p. 46.

terroger ce que serait un désir comme extériorité, deux travaux vont être mis en dialogue, d'un côté *Jour de colère* de Jean-Christian Bourcart et de l'autre *Huis clos* d'Antoine d'Agata. Leur mise en rapport permet, en effet, de poser le problème d'un désir photographique d'information à la lumière d'un désir stupéfait et débordé, revenant à sa propre extériorité. Le fait que ces deux artistes questionnent ce qui, ce jour-là, a animé leur faire photographique permet également d'éclairer la problématique du désir à la lumière de l'extériorité.

3.1. Extériorité & désir révolté : Bourcart

Jour de Colère [Fig. 11] a été réalisé par Jean-Christian Bourcart à New-York en 2017 et exposé à la Fisheye Gallery, à Paris, en 2017. La série se compose de quinze photographies en couleur d'un format de 70 x 46,7 cm et d'un texte de présentation écrit par l'artiste :

Je photographie les supporters de Trump au télé avec une hargne frénétique. Face à cette masse morne et sombre, et ses conceptions fallacieuses et méchantes, mon appareil photo se transforme en machine à dégrader leur image, coupant dans les visages, traquant les rictus inconfortables, dévisageant leur humanité amputée. Ces photographies sont l'expression de ma révolte.⁹⁴

À travers ce texte, Bourcart envisage la photographie comme un outil au service de l'intention du photographe et de son désir de dénoncer une situation. Selon l'artiste, elle lui sert à « dégrader », à distance, l'image de l'autre en la faisant coïncider avec le but du photographe. Pourtant, en considérant uniquement les images, si ces quinze photographies emploient un cadrage serré et vertical, qui fait ressortir un certain enfermement, seules trois d'entre-elles font réellement sentir une agressivité et une tension : *Sans titre #9*, *Sans titre #14* et *Sans titre #15* [Fig. 11]. En effet, la plupart des autres photographies, à l'instar de l'image *Sans titre #3* [Fig. 11], présentent des visages paisibles, le regard baissé, sans doute du fait de la pluie. Alors qu'elles sont censées nous faire voir les sympathisants de Trump dans « leur humanité amputée », elles renvoient paradoxalement, plus directement à la manière dont elles ont été faites. Elles interrogent d'avantage le désir du photographe de faire ces images

94 Jean-Christian Bourcart, *Jour de colère*, < <https://www.fisheyeGallery.fr/wp-content/uploads/2018/01/Bourcart.pdf> >, consulté en ligne le 20/12/2019, s.p.

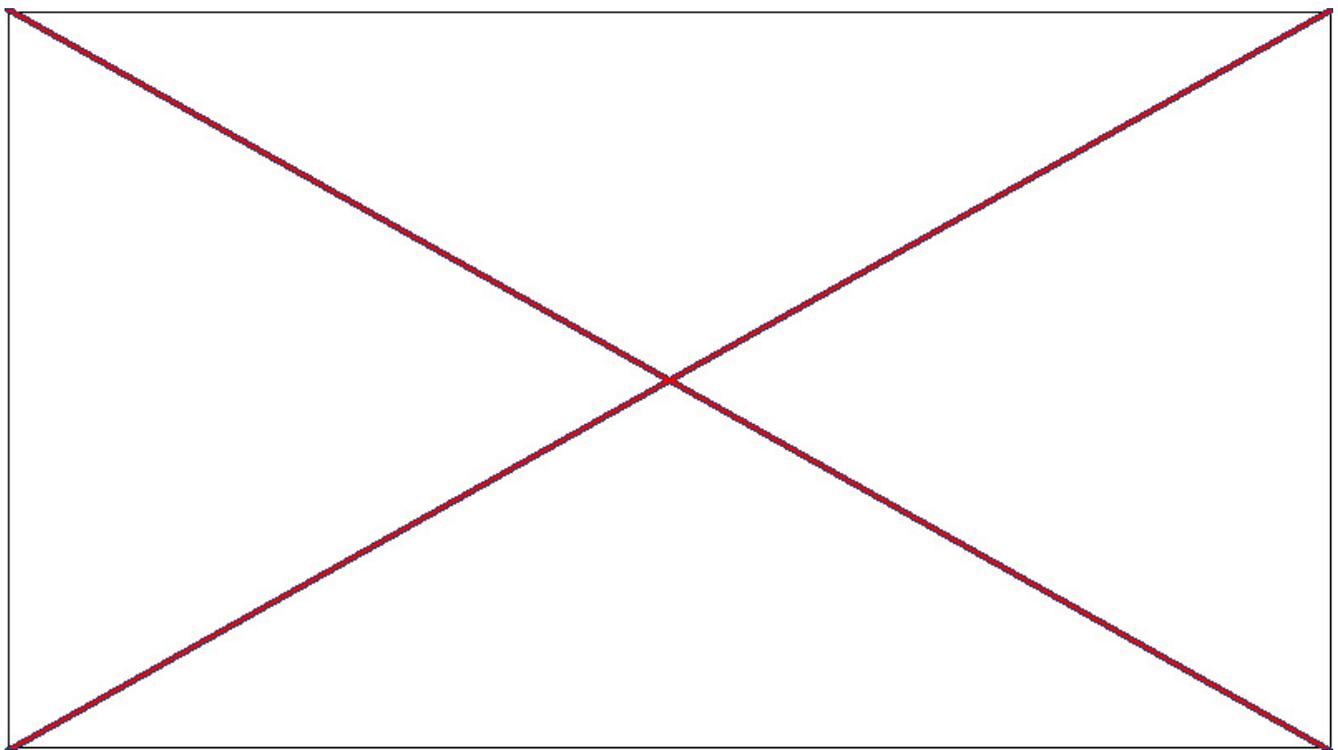


Fig. 11. Jean-Christian Bourcart, *Jour de colère*, 2017.
15 photographies d'une format unitaire de 70 x 46,7 cm.

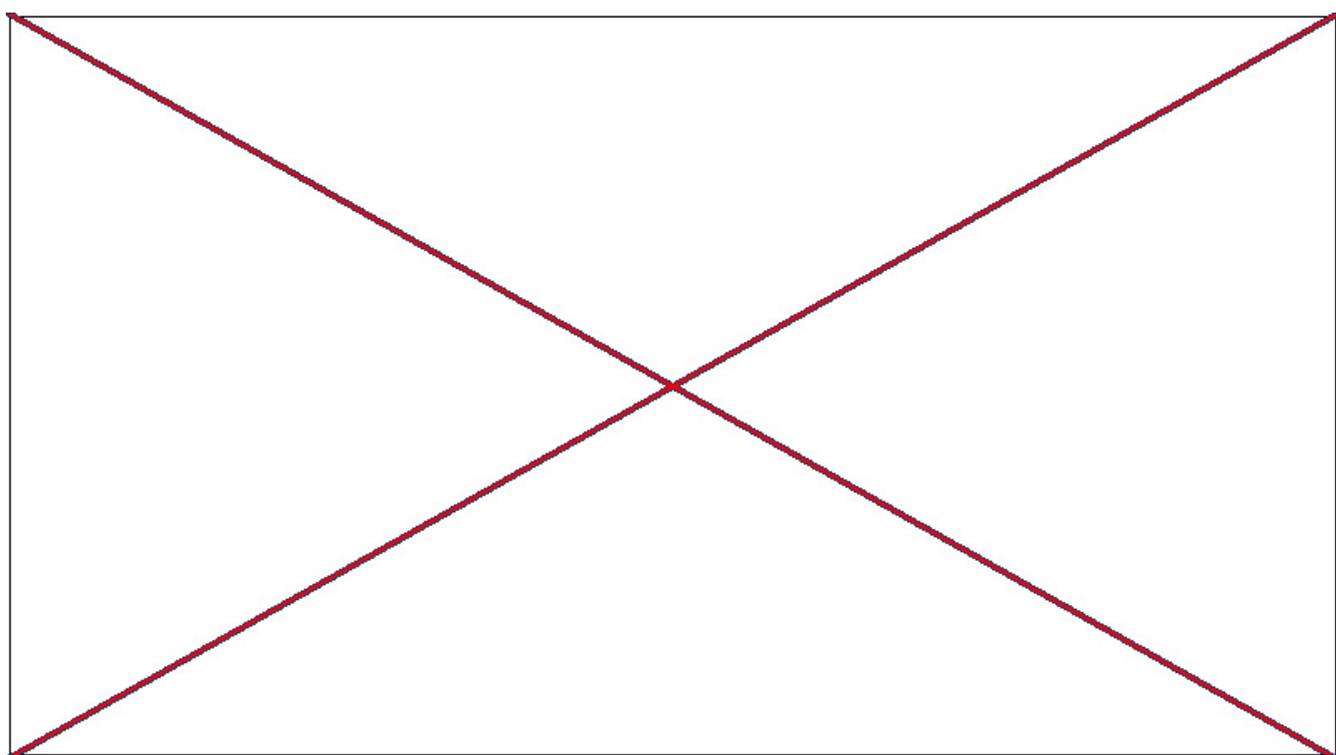


Fig. 12. Antoine d'Agata, *Huis clos*, 2005.
20 photographies de 20 x 20 cm chacune, formant un panneau de 80 x 100 cm.
Collection Marin Karmitz

que l'image en tant que telle. Alors, comment penser ces photographies qui puisent leur force dans une « hargne », c'est-à-dire dans une forme de colère, voire de haine envers autrui ? Dans l'hypothèse où ces images se construisent à partir d'une extériorité en proie au désir du photographe, en quoi peuvent-elles nous éclairer sur le rapport entre photographie et extériorité ? Une extériorité comme désir d'extériorité, impossible à atteindre est-elle possible en photographie ?

La question se pose d'autant plus que les photographies de Bourcart pourraient relever non pas du désir, mais du besoin qui, pour Levinas, se caractérise par le fait que « le *hors du moi* est *pour moi*⁹⁵ ». Dans cette hypothèse, le photographe sortirait de lui pour mieux y revenir, il retournerait au point de départ, à son *moi*, c'est-à-dire au *même*. Les sympathisants de Trump seraient alors transformés à distance, par le « télé⁹⁶ », en une image qui est conforme à celle créée par la conscience du photographe. De fait, dans la gamme des objectifs photographiques, le téléobjectif est celui qui permet de se rapprocher optiquement d'un sujet éloigné sans que la perspective ou le point de vue n'en soit impacté. C'est pourquoi autrui voit son altérité offerte à l'appétit du photographe, il est assimilé à son *moi*. La jouissance qui serait à l'œuvre dans cette photographie « frénétique⁹⁷ » évacue tout étonnement en disposant d'autrui – l'extériorité est ici absente. Ces photographies sont le reflet d'un acte photographique dans lequel le photographe semble tourné vers lui-même. L'appareil photo est au service d'une pulsion des sens, l'*ὄρμη*⁹⁸ pour Levinas, qui conditionne ce possible assaut de l'autre.

Cependant, si les circonstances peuvent légitimer la révolte de Bourcart, *Jour de colère* n'en pose pas moins la violence d'une photographie sans extériorité. Interroger ce travail à partir du sens levinassien de l'idée de besoin, met en évidence le danger que ce dernier présente, à savoir incorporer l'*autre* au *même*, en retournant inévitablement à *soi*. La photographie ferait alors disparaître toute la distance vis-à-vis de l'autre. En s'appuyant sur le besoin comme la « forme originelle de l'identification, assimilation du monde, en vue de la coïncidence avec soi [...]»⁹⁹, la pensée de

95 Emmanuel Levinas, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, [1949], Paris, Vrin, 1988, p. 187.

96 Jean-Christian Bourcart, *Jour de colère*, *op. cit.*, s. p.

97 *Idem*.

98 Emmanuel Levinas, *Humanisme de l'autre homme*, [1972], Paris, Le Livre de Poche, coll. Biblio essais, 1987, p. 48.

99 *Idem*.

Levinas aide à voir autrement le travail de Bourcart. L'idée d'enfermement dans un *soi* auquel cette photographie retournerait en révèle toute la violence potentielle, car, pour le philosophe, « le violent ne sort pas de soi. Il prend, il possède. La possession nie l'existence indépendante¹⁰⁰ ». C'est le cas d'une photographie qui passerait par la vision, car cette dernière permet de traverser ou d'enjamber la distance séparant le photographe de son objet ou de son sujet et ensuite, de revenir à sa source. Par conséquent, en quoi le retour au *même* rendu possible par la vision, du fait de l'absence de tout contact avec autrui – soit une photographie sans extériorité – légitimerait-il d'avoir accès à l'altérité de l'*autre* ?

L'analyse des détails des photographies réalisées par Bourcart va dans cette direction. Malgré un angle de champs réduit du fait de l'utilisation d'un téléobjectif, certaines d'entre elles laissent deviner des éléments relatifs au contexte : des badges, des morceaux de tee-shirt et de casquettes font apparaître le nom de Trump ou des slogans que le candidat à la présidence des États-Unis mettait en avant [Fig. 13]. Ces maigres indices révèlent-ils les personnes photographiées où le contexte, celui de la manifestation et des slogans ? À quoi le photographe a-t-il véritablement accès ? Ces questions sont importantes, car l'objectif de Bourcart, en voulant désigner « l'humanité amputée¹⁰¹ » des personnes qu'il photographie, n'est pas mince. Les photographies constituant *Jour de colère* s'ouvrent-elles à une individualité dans sa singularité et son étrangeté, ou font-elles plutôt référence à un ensemble contextuel qui les éclaire ? Qu'est-ce qui ressort véritablement de ces quinze photographies et des personnes photographiées ? N'est-ce pas seulement leur « essence plastique¹⁰² », par laquelle Levinas désigne la forme qui manifeste l'être, c'est-à-dire son apparence ? La photographie de Bourcart telle qu'elle est pratiquée dans *Jour de colère* pourrait de ce point de vue avoir accès à une manifestation première, c'est-à-dire une manifestation éclairée par un ensemble culturel qui lui donne une signification. Si cette photographie se forme sans extériorité c'est qu'elle donne à voir ce que Levinas désignait par « la signification mondaine¹⁰³ », c'est-à-dire culturelle. Autrui est ici intégré dans un système de signification qui ne lui est pas propre et c'est

100 Emmanuel Levinas, *Difficile liberté*, [1963], Paris, Le Livre de Poche, coll. Biblio essais, 1984, p. 22.

101 Jean-Christian Bourcart, *Jour de colère*, *op. cit.*, s. p.

102 Emmanuel Levinas, *Humanisme de l'autre homme*, *op. cit.*, p. 50.

103 *Idem.*

précisément cet ensemble qui ressort des photographies de Bourcart. Pour le philosophe, « autrui se donne dans le concret de la totalité à laquelle il est immanent¹⁰⁴ ».

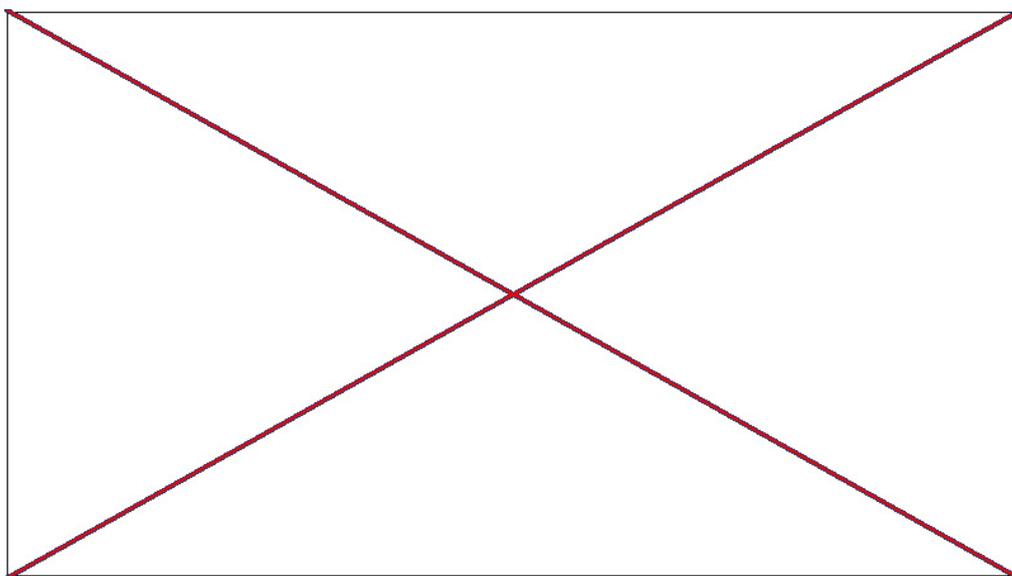


Fig. 13. Jean-Christian Bourcart, *Jour de colère*, 2017. Détails

Dans cette hypothèse, si la photographie ne fracture pas la totalité incluant autrui elle n'a aucune chance de s'ouvrir à son extériorité. Elle reste alors au seuil de l'*autre*, qui se caractérise par sa présence sourde, engloutie par une médiation culturelle ou contextuelle dans laquelle il se tient.

Comment sortir alors de cette position de spectateur que la vision alimente pour s'ouvrir à l'extériorité d'autrui ? En s'avérant ici être un besoin dont la caractéristique est de retourner à *soi* et donc au *même*, le désir du photographe a dessiné une photographie de la duplication de *soi* ou de la possession de l'*autre*. Par ailleurs, du fait qu'avec Bourcart, l'acte photographique repose sur une vision à distance, la photographie s'est confrontée à la manifestation d'autrui à partir d'une totalité

104 *Idem.*

contextuelle. Dans les deux cas, l'extériorité de l'autre s'est dérobée à la photographie. Dans cette perspective, en quoi le désir de photographier autrui pourrait-il sortir de l'impasse de l'assimilation de l'autre au même pour s'ouvrir à l'extériorité ?

3.2. Extériorité & désir « flou » : Antoine d'Agata

Jour de colère de Jean-Christian Bourcart peut être mis en relation avec *Huis Clos* d'Antoine d'Agata [Fig. 12]. L'œuvre, dans sa version de 2005, fait partie de la collection Marin Karmitz. Elle est formée d'un panneau d'une dimension de 100 x 80 cm composé de vingt photographies dont chacune mesure 20 x 20 cm. Par certains aspects, le travail de Bourcart est assez proche de celui de d'Agata. Les deux sont réalisés respectivement dans une triple unité : de temps, de lieu et d'action. Concernant l'unité de temps, le travail de Bourcart est réalisé le 20 janvier 2017 en moins d'une journée, celui de d'Agata le 6 octobre 2000 de 14H00 à 18H30. Du point de vue de celle du lieu, Bourcart fait ses photographies au *National Mall* de Washington et d'Agata aux abords de la Porte des Lions dans la vieille ville de Jérusalem. Enfin, l'unité d'action se retrouve, d'un côté, dans la manifestation anti Trump et, de l'autre, dans la journée de violence entre la police israélienne et les Palestiniens. Ces travaux sont également proche du fait de la terminologie employée : Bourcart titre sa série *Jour de colère* et d'Agata, dans le texte accompagnant la publication des photographies dans *Le Monde Diplomatique* de décembre 2000, évoque « ce vendredi de prière, « jour de colère » pour les Palestiniens¹⁰⁵ ».

Pourtant ces deux travaux se différencient fortement à la fois dans leur forme et par la position des deux artistes. Du point de vue de la forme, si Bourcart opte pour quinze images séparées et autonomes, d'ailleurs la galerie *Fisbeye Gallery* vend chaque tirage séparément, d'Agata réalise un ensemble composé de vingt images. L'assemblage est une caractéristique forte de l'œuvre de d'Agata tel que le souligne Marin Karmitz¹⁰⁶. Assemblage de fragments, de cadres, qui, accolés, constituent une seule et même image. Une image dont le chaos de la situation qu'elle représente ressort notamment à travers des éléments hétérogènes : photos penchées, prises en plongé ou en contre-plongé, floues ou décadrées, désorientant ainsi le regard du

105 Antoine d'Agata, « Huis clos », in *Le Monde diplomatique*, N° 561, décembre 2000, p. 23.

106 Marin Karmitz, *Traverses. La collection photographique de Marin Karmitz*, Arles, Acte Sud, 2010, p. 25.

spectateur et le confrontant à des sujets décentrés et dont le cadre tranche la scène ou le sujet lui-même : « c'est l'enfer¹⁰⁷ » écrit Marin Karmitz. La différence vient également de la position des deux artistes : Bourcart semble personnellement impliqué, puisqu'il est lui-même présent avec des anarchistes afin de protester contre l'inauguration de Trump ; alors que d'Agata est étranger au conflit que *Newsweek* lui demande de photographier. Étranger au point que l'artiste revendique le fait de n'avoir photographié que sa propre situation, son « impuissance¹⁰⁸ », sa « position à l'intérieur de chaos¹⁰⁹ » à la différence de Bourcart qui semble vouloir porter un jugement sur le monde.

Cette différence éclaire le désir photographique non satisfait tel qu'Antoine d'Agata l'éprouve : « le désir du monde n'aboutit pas¹¹⁰ » affirme-t-il dans un entretien avec Christine Delory-Momberger. Ce n'est pas le désir propre sur lequel il faut s'attacher, mais à l'idée d'impossibilité que lui attache d'Agata. Avec ce dernier, « être dans le sillage du monde¹¹¹ » pourrait se traduire par « être dans le flou du monde ». Un flou qui ne se résout pas à une approche poétique ou esthétisante de ce qui est photographié, mais qui signifie, pour d'Agata, « la distance qui [le] sépare de l'objet de [son] désir, le chemin qui reste à parcourir¹¹² ». Il y a alors, avec la photographie, quelque chose qui se donne – mais qui en se donnant risque de se perdre – et, dans le même temps, quelque chose qui échappe. Ce reste absent et à venir induit une expérience esthétique de la transcendance du monde. Ce dernier creuse le désir lui-même en le faisant dialoguer avec l'infini dans l'acception qu'en donne Levinas : il fracture toute totalité. C'est ce que réalise d'Agata, il n'arrange pas le chaos du monde, mais le renvoie à son chaos en fissurant sa totalité.

C'est pourquoi, si l'extériorité est à l'œuvre dans le travail d'Antoine d'Agata c'est qu'il ne semble plus être question de retour, Ithaque est à jamais perdue, il ne reste devant l'artiste que des terres à jamais inconnues et étrangères – que des chemins infinis à frayer. À ce titre il n'est pas anodin que d'Agata écrive à propos du flou présent dans ses images qu'il est aussi « l'obscurité dans lequel il cherche

107 *Idem.*

108 Antoine d'Agata, « Huis clos », *op. cit.*, p. 23.

109 *Idem.*

110 Antoine d'Agata, Christine Delory-Momberger, *Le désir du monde. Entretiens*, Paris, Téraèdre, 2008, dernière de couverture.

111 Gilles Picarel, « Photographie, absence & extériorité », in *La estela de las cosas. Imágenes y Exte-rioridad*, sous la dir. de Rodrigo Zúñiga, Santiago du Chili, AV édition, 2019, p. 32.

112 *Ibid.*, p.61.

sa route¹¹³ ». Ce déplacement du flou à l'obscurité dérange la photographie dans sa relation à l'extériorité de la lumière, extériorité que Levinas relie à l'enfermement du *soi* dans l'être. En écrivant que « l'extériorité de la lumière ne suffit pas à la libération du moi captif de soi¹¹⁴ », Levinas souligne le fait que l'extériorité spatiale, celle qui permet de définir les objets les uns par rapport aux autres, se résume à une lumière qui sort de nous. Ainsi, les choses se révèlent, se donnent ou apparaissent phénoménologiquement pour nous, empêchant toute étrangeté. C'est en suivant cette logique que Levinas écrira à propos de l'objet extérieur : « sa transcendance est enrobée dans l'immanence¹¹⁵ ». Alors, l'idée de flou, envisagée par d'Agata comme obscurité – d'un flou pensé non pas comme une forme esthétisante, mais comme une esthétique permettant d'interroger le désir du monde – empêche toute clarté photographique. C'est en cela qu'elle impliquerait une extériorité à l'œuvre. Elle ouvrirait un monde à la photographie, un monde plus grand, d'autres mondes approchés sans être touchés par la photographie.

Par ailleurs, d'Agata semble désarmé face à l'absence de sens de la situation qu'il photographie. Tout en étant au cœur de l'événement, l'artiste relève ses difficultés à expliquer, à raconter et fait ressortir son « impuissance devant l'imbécillité de la violence armée du fort sur le plus faible¹¹⁶ ». Pour le dire avec les mots de Baudrillard, « le désir photographique est le contraire du désir de signifier à tout prix, de témoigner ou d'informer. Il est de l'ordre de la sidération [...]»¹¹⁷ ». C'est particulièrement le cas dans le travail de d'Agata dans lequel le désir se trouve heurté et empêché par une stupéfaction face au réel. Si le désir n'aboutit pas, est-ce parce qu'il est séparé du monde, impliquant de ce fait une absence de rapport possible entre le désir et l'objet ou le sujet visé par la photographie ? La lumière, telle qu'elle est travaillée dans *Huis clos*, apporte des éléments de réponse à cette question. Elle entraîne une sorte de séparation d'avec le monde. En effet, contrairement aux photographies de Bourcart dont l'obscurité homogène leur confère une ambiance sourde, au sens d'enfermée, l'espace des photographies de d'Agata est déstructuré, découpé par la lumière faisant que le monde est séparé et les protagonistes sont

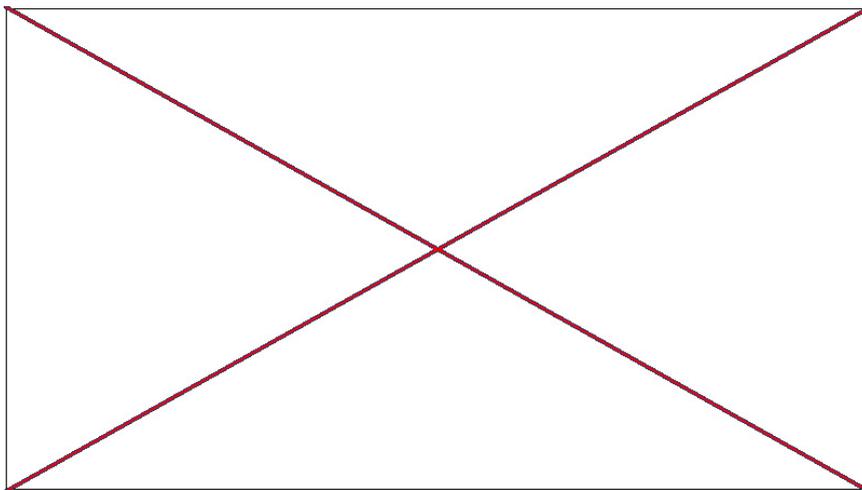
113 *Idem.*

114 Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, *op. cit.*, p. 47.

115 *Idem.*

116 Antoine, d'Agata, « Huis clos », *op. cit.*, p. 23.

117 Jean Baudrillard, « What they look like as photographed », in *Sommes-nous ? Photographies Tendances Floue*, Paris, Editions Jean di Sciullo, 2006, p. 167.



Antoine d'Agata, *Huis clos*, 2005 - Détails.

isolés – étrangement extérieurs – les uns par rapport aux autres. C'est ce qui ressort, d'une part, du quadrillage blanc qui sépare les images entre elles et, d'autre part, des détails de certaines photographies : comme la foule amassée à l'embouchure d'une porte au-delà de laquelle un monde extérieur surgit sous la forme d'une forte lumière [Fig. 14 et Fig. 15] ; ou les lignes de séparation marquées entre ombre et lumière, isolant des protagonistes de l'action qui est hors champ [Fig. 16 et Fig. 17] ; mais encore l'opposition entre un arrière plan sombre occupé par des militaires tronqués et un premier plan composé de cailloux éclairés par une lumière entrante latérale [Fig. 18] ; et enfin, l'œil reflétant une forte lumière excédant le cadre de l'image [Fig. 19]. Au final, il ressort de *Huis clos* un monde hostile, un monde dans lequel les hommes, cloisonnés par la lumière, sont seuls dans un monde étranger et inquiétant.

Alors, si comme l'avance d'Agata, « l'unique principe [de la photographie] serait le désir du monde¹¹⁸ » ce désir semble frappé de stupeur. De ce fait, le désir photographique n'aurait-il pas à voir avec l'absurde ? *Huis clos* semble être un exemple de relation entre le désir de photographier et l'absurdité du monde, en l'occurrence celle de l'homme face à la mort. Ces photographies font penser à la condition de l'homme sans le pari de Dieu, telle que la décrit Pascal.

Qu'on s'imagine un nombre d'hommes dans les chaînes, et tous condamnés à la mort, dont les uns étant chaque jour égorgés à la vue des autres, ceux qui restent voient leur propre condition dans celle de leurs semblables, et, se regardant les uns et les autres avec douleur et sans espérance, attendent à leur tour. C'est l'image de la condition des hommes.¹¹⁹

C'est pourquoi le désir qui anime *Huis clos* pourrait être perçu, en reprenant les termes d'Albert Camus, comme « un désir éperdu de clarté¹²⁰ » qui « raisonne au plus profond de l'homme¹²¹ ». Mais ce désir s'inscrit au cœur d'une séparation : « ce divorce entre l'homme et sa vie, l'acteur et son décor, c'est proprement le sentiment d'absurdité¹²² » écrit Camus. Si bien que ce qui excède le désir de photographier ou

118 Antoine d'Agata, Brochure de l'exposition *Anticorps*, Le Bal, Paris, 24 janv. - 14 avr. 2013, s.p.

119 Pascal, *Pensées*, [1897], Paris, Flammarion, 1976, p. 109.

120 Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*, [1942], Paris, Gallimard, coll. *Quarto*, 2016, p. 266.

121 *Idem.*

122 *Ibid.*, p. 257.

dépasse le désir du monde n'est peut-être pas tant le désiré lui-même que le désirant, car en formant le désir de photographier le monde, advient une impossibilité. François Soulages a mis en avant cette impossibilité inhérente à la photographie, à travers notamment « l'imphotographiable¹²³ » qui renvoie ce qui est photographié au statut d'insaisissable et d'inexprimable. Il en est de même du désir photographique qui, à l'origine, est disloqué par l'extériorité, le rendant originellement inopérant. En effet, si le désir de photographier est animé par un désir de clarté ou la volonté de rendre l'étranger familier, il n'en demeure pas moins que cet élan de compréhension est celui d'une unification illusoire face à la pluralité des univers et des mondes. Comme le rappelle Camus :

Comprendre le monde pour un homme, c'est le réduire à l'humain, le marquer de son sceau. L'univers du chat n'est pas l'univers du fourmilier.¹²⁴

De toute part le désir photographique est dépassé par l'extériorité. La seule tentative de ramener l'étrangeté du monde à un *moi* se confronte à l'aporie du moi du fait de son insaisissabilité : « si j'essaie de le définir et de le résumer, rappelle Camus, il n'est plus qu'une eau qui coule entre mes doigts¹²⁵ » Devant cette impossibilité, *Huis clos* place le désir photographique face à l'incompréhension que suscite le monde, il le tient à distance du monde, distance critique confrontée au problème du sens de l'existence. Il introduit l'idée d'extériorité à l'endroit où le désir photographique serait susceptible de poursuivre un *même*.

Cette extériorité originelle du désir de photographier le monde serait susceptible de révéler la différence entre *Huis clos* et *Jour de colère*. En effet, si d'un côté, avec *Jour de colère*, le travail de Bourcart se caractérise par la posture d'un homme *dans* le monde – un « dans » révélant une forme de totalité du fait que le photographe se place personnellement au sein d'une action, puisqu'il est avec des anarchistes face à des sympathisants de Trump –, de son côté, *Huis clos* de d'Agata fait apparaître la figure de l'étranger. C'est en ce dernier sens que son travail éclaire d'avantage l'idée d'extériorité, sans doute de façon paradoxale, car le photographe se positionne lui-

123 François Soulages, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, [1998], Paris, A. Colin, 2005, p. 86.

124 Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*, *op. cit.*, p. 263.

125 *Ibid.*, p. 264.

même comme « acteur à part entière¹²⁶ » de ce huis clos. Pourtant en écrivant que « les soldats, les enfants palestiniens et les journalistes semblent tous jouer à la perfection le rôle qui leur a été réservé¹²⁷ » il paraît s'exclure de la situation. Et ce retrait est celui d'une photographie à l'écoute, non pas de ce qui est en train de se passer, mais de la manière dont le photographe réagit à celle-ci. Avec *Huis clos*, la position d'acteur dans la photographie, défendu par d'Agata, serait à entendre dans un rapport de *soi* par rapport au monde, aux autres hommes et face à *soi-même*. Par rapport au monde, elle serait celle de l'exil, avec les autres hommes, celle d'une inquiétante étrangeté, enfin, vis-à-vis d'un *soi*, celle d'un déchirement entre sensible et intelligible. Il s'agirait donc d'une extériorité de l'étranger dans l'acception camusienne du terme. Dans cette perspective la force de *Huis clos* serait de placer le désir de photographier dans une extériorité totale, celle de l'étranger, car, comme le rappelle Jean-Paul Sartre à propos du roman *l'Étranger* de Camus, « l'homme n'est pas le monde¹²⁸ ». S'il n'est pas le monde c'est que sa conscience prédatrice s'oppose à lui, et que, comme l'écrit Camus, l'homme confronté à un monde dont le sens le dépasse, exerce vis-à-vis de lui ce « désir d'unité, cet appétit de résoudre, cette exigence de clarté et de cohésion¹²⁹ ». Dans *Huis clos*, tout en étant au cœur de l'action, d'Agata est extérieur au chaos du monde, il ne joue pas le jeu de ce dernier, son désir de photographier ne peut que se heurter à l'absence de sens. Alors, la position adoptée par d'Agata serait celle de l'extériorité et de l'étranger comme principe de résistance à la mécanique froide et extérieure du monde dénuée de toute perspective en dehors de celle de la mort.

De plus, d'Agata se placerait du côté de l'extériorité et de l'étranger avec son concept d'« image « innocente¹³⁰ » » tel qu'il l'avance dans *Huis clos* :

Je crois, écrit l'artiste, que les seules photographies qui ont une existence propre sont les images « innocentes ». [...] Elles témoignent du rôle du photographe, de son implication, de l'authenticité de sa position.¹³¹

126 Antoine d'Agata, « Huis clos », *op. cit.*, p. 23.

127 *Idem*.

128 Jean-Paul Sartre, *Situations, I. Février 1938 - Septembre 1944*, [1947], Paris, Gallimard, 2010, p. 130.

129 Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*, *op. cit.*, p.284.

130 Antoine d'Agata, « Huis clos », *op. cit.*, p. 23.

131 *Idem*.

C'est ce qui permet d'interroger différemment le désir photographique, désir dont l'extériorité fissure le monde. Dans quel sens le terme « innocent » peut-il être entendu ? Une photographie innocente n'est-elle pas tout d'abord une photographie ignorante, ignorante de la situation dans laquelle elle se formerait ? Cela peut s'expliquer par le manque de connaissance exhaustive du photographe sur la situation qu'il photographie. C'est d'ailleurs ce que manifestent les images de d'Agata : en restant en dehors des rôles affectés à chaque protagoniste de ce conflit, l'artiste n'explique rien, ces images tentent au contraire de décrire seulement un sentiment lié à l'absurde. L'innocence est aussi un élément qui qualifie la posture de d'Agata et celle de Meursault, le héros de *L'Étranger*. En effet, Sartre et son analyse du roman de Camus, invitent à voir dans la photographie de d'Agata le désir de ceux « qui font le scandale d'une société parce qu'ils n'acceptent pas les règles de son jeu¹³² ». D'où l'avènement de l'absurde dans l'atmosphère de *Huis clos*, absurde qui se constitue autour d'une extériorité du décalage entre le photographe et le monde. Mais l'image innocente est aussi une image *simple*, une image consciente d'un réel qui, pour Clément Rosset, « n'est que le réel, et rien d'autre, est insignifiant, absurde, « idiot »¹³³ ». Voilà le réel particulier dans lequel d'Agata photographie, un réel dépourvu de sens, car ce dernier est ailleurs, hors de portée.

C'est la raison pour laquelle, contrairement à *Jour de colère* de Bourcart, dont la photographie militante s'inscrit dans la totalité du monde, il est possible de concevoir une extériorité à l'œuvre dans le travail de d'Agata. L'« image « innocente »¹³⁴ » prend en effet tout son sens quand on la rapproche de la posture de Meursault, telle que l'envisage Camus vis-à-vis de son personnage : « il refuse de mentir¹³⁵ » ; et mentir ajoute Camus « c'est surtout dire plus que ce qui est¹³⁶ ». Innocente, la photographie de d'Agata dans *Huis clos* ne rentre pas dans le mensonge généralisé des rôles affectés à chacun. De sorte que l'extériorité est à l'origine de son désir du monde, elle est inséparable du désir face à un monde soudainement complexe et qu'il est illusoire de vouloir enfermer dans une totalité. Le panneau de vingt images proposé par d'Agata conforte cette idée. Le chaos qui ressort des ces images et l'im-

132 Jean-Paul Sartre, *Situations, I. Février 1938 - Septembre 1944*, op. cit., p. 130.

133 Clément Rosset, *Le réel et son double. Essai sur l'illusion*, op. cit., p. 52.

134 Antoine d'Agata, « Huis clos », op. cit., p. 23.

135 Camus, *L'Étranger*, Préface à l'édition américaine, [1958], in Camus, Paris, Gallimard, coll. *Quarto*, 2013, p. 248.

136 *Idem*.

possibilité d'aller dans le sens de tel ou tel protagoniste font que ces photographies tiennent à distance le spectateur. Elles le maintiennent dans une sorte d'extériorité vis-à-vis de l'œuvre, faisant de cette séparation et de cette *vue-extériorité* la seule possibilité d'accéder à la connaissance – « connaissance *étrangère*¹³⁷ » écrit Blanchot. Si le photographe ou le spectateur cherche une vérité il ne pourra la trouver que dans cette prise de conscience de l'absurde, celle d'un monde éclatant soudainement dans son épaisseur et son étrangeté. La vérité de *Huis clos* est conditionnée par un désir de photographier le monde dans une nécessaire distance critique – une extériorité négative.

Ainsi, en s'ouvrant à l'étrangeté du monde, le désir photographique pourrait se confronter à sa propre extériorité. Cependant, il reste à prouver que, dans ce dialogue avec l'extériorité, le désir photographique comme extériorité puisse rester en rapport avec ce qui est photographié.

4. Désir de l'extériorité & méta-photographie

Dans l'hypothèse où la séparation serait une condition nécessaire, pour le désir photographique, d'une ouverture au monde dans son étrangeté, en quoi pourrait-elle dépasser sa radicalité afin de penser un rapport au sein de ce *bors de* ? Autrement dit, si la photographie prend origine dans un désir de « l'imphotographiable¹³⁸ », de l'insaisissable ou de l'inexprimable, en quoi cette extériorité photographique s'établirait à partir d'un rapport à un objet ou à un sujet transcendant toute possibilité de prise ; à un objet ou un sujet à la fois donné (en relation avec la photographie), et absent ? Ces questions trouvent leur sens en raison de la présence d'autrui. Pour Levinas, autrui se caractérise par la relation qui l'instaure, c'est-à-dire le *désir métaphysique*, définie à la fois par son orientation qui est un *bors de*, et un mouvement qui part du *même* pour aller vers l'*autre* : « le désir métaphysique tend vers [...] l'absolument autre¹³⁹ », écrit Levinas. Cela implique une impossible satisfaction du désir du fait de la présence d'autrui. Ce dernier se distingue en effet des réalités dont, pour le philosophe, « je peux me repaître¹⁴⁰ » impliquant que « leur altérité se

137 Maurice Blanchot, *Faux pas*, [1943], Paris, Gallimard, 1971, p. 248.

138 François Soulages, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, op. cit. p. 86.

139 Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, op. cit., p. 21.

140 *Idem*.

résorbe dans mon identité de pensant ou de possédant¹⁴¹ ». En cela le *désir métaphysique* diffère de l'intention du désir classique, car il ne comble pas le désirant. Pour Levinas « le Désiré ne le comble pas, mais le creuse¹⁴² ». C'est pourquoi ce désir se caractérise par le désir de l'invisible, extériorité absolue, qui, selon le philosophe, « implique des rapports avec ce qui n'est pas donné¹⁴³ ». La rupture ontologique effectuée par Levinas éclaire le rapport que la photographie entretiendrait avec l'extériorité, puisqu'elle elle permet de rompre avec l'idée d'un désir photographique comme unification. Telle qu'elle a été abordée plus haut, cette consommation de l'autre par le *moi* s'illustre parfaitement avec la phrase de Guibert, et la photographie *Le seul visage* : « Je rêve de conquérir la part manquante de moi-même¹⁴⁴ ». Ainsi, une question subsiste : différemment d'une photographie ontologique – dans laquelle le désir prédateur du photographe risque de nier toute extériorité d'autrui en le ramenant au *même* –, en quoi une photographie métaphysique d'autrui, c'est-à-dire une photographie animée par un *désir métaphysique* tel que l'entend Levinas, est-elle possible ?

Dès 2015, mon livre *Les frontières de l'extériorité. Journal de recherche 2015* et le projet photographique que j'ai réalisé au sein de l'association *Le Refuge* ont identifié un certain nombre de problèmes et d'enjeux posés par une photographie d'autrui. Ils ont interrogé la relation particulière que la photographie entretient avec le sujet photographié à travers le prisme du concept d'extériorité. *Les frontières de l'extériorité* a mené la réflexion à la fois à partir d'un premier texte théorique, *Les chemins de l'expérimentation* et d'un travail plastique, *Refuge*. Si ce premier livre n'est pas parti de l'idée de *désir métaphysique*, il n'en demeure pas moins que la problématique a été clairement posée, tout d'abord dans le texte théorique :

[...] ce concept d'une relation qui creuserait davantage l'abîme entre soi et autrui, plutôt qu'elle ne réduirait l'écart qui me sépare de ce dernier, pourrait poser le problème de l'épreuve de l'extériorité comme condition de possibilité de toute photographie d'autrui.¹⁴⁵

141 *Idem*

142 *Ibid.*, p. 22.

143 *Idem*.

144 Hervé Guibert, *Journal Libération*, 20 octobre 1988.

145 Gilles Picarel, *Les frontières de l'extériorité. Journal de recherche, 2015*, Paris, L'Harmattan, coll. RETINA.CRÉATION, 2015, p. 13.

Et ensuite, dans le travail plastique :

Il y a une nécessité d'être ni totalement dans le partage, ni constamment derrière son appareil photo : une position intermédiaire semble s'imposer. Serait-elle de l'ordre d'une quête, d'un absolu impossible à atteindre ? Mais quelque chose se creuse au fur et à mesure de mes différentes tentatives.¹⁴⁶

Ainsi, dès 2015, l'idée d'une relation qui se creuse, ou d'un rapport photographique à autrui dépassant toute idée de prise a été avancée. Mais, si une photographie d'autrui comme épreuve de l'extériorité a été dessinée, en quoi, désormais, l'idée de *désir métaphysique*, éclairerait-elle davantage mon travail ? Deux possibilités d'analyse apparaissent avec, tout d'abord, le faire photographique et ensuite, la structure de du livre *Les frontières de l'extériorité*.

4.1. Faire photographique & désir d'extériorité

La réalisation de *Refuge* s'est accompagnée d'un sentiment d'échec. Fin 2013, ce dernier s'entendait sans doute comme un revers ou une manière d'échouer dans ma volonté de vouloir photographier les jeunes recueillis par *Le Refuge* dans leur altérité. Alors qu'aujourd'hui cet échec pourrait se prendre dans le sens figuré et premier de ce terme, à savoir comme « embarras » ou « obstacle ». À partir de l'idée de *désir métaphysique*, le face-à-face photographique à autrui tel que je l'ai pratiqué dans *Refuge* engendre effectivement une difficulté. Je l'explique par la nécessité d'un espace entre eux et moi, c'est à dire d'un écart permettant à nos regards de se poser sur l'autre. Si la possibilité de cet échange réciproque de regard conditionne la photographie, c'est que cette dernière se forme précisément dans l'espace *entre* les protagonistes. En effet, dans ce face-à-face photographique, ni eux ni moi ne sont le terme de l'autre ; quelque chose se passe dans cet *entre* potentiellement porteur d'infini, et c'est de là que vient la difficulté.

Dans ce sens, le désir photographique serait un désir d'extériorité, c'est-à-dire un désir de l'infini. Cela revient à poser la question de la photographie comme

146 *Ibid.*, p. 78.

méta-photographie¹⁴⁷, c'est-à-dire comme mouvement vers une altérité radicale, libre des pouvoirs du photographe. Ainsi, dans le face-à-face à autrui, le désir photographique ne détruirait aucune distance, au contraire, il serait porteur d'un accroissement continu de lui-même. C'est ce qui permettrait notamment à la photographie de n'être plus celle d'un terme qui, pour Bernard Salignon, a pour conséquence de l'appréhender comme « restitution déplacée de la réalité¹⁴⁸ ». Au contraire, elle serait « infidélité [qui selon l'auteur] signifie sortir du chez soi, regarder, voir vers l'ailleurs, se dégager d'une attache¹⁴⁹ ». C'est aussi ce qui explique que la photographie ne



Fig. 20. Gilles Picarel, *Refuge*, sans titre, 2011.

147 Le terme *méta-photographie* est dans la filiation du concept de « métaphotographique » avancé par François Soulages, même si sa signification est différente. Pour rappel, le « métaphotographique » de François Soulages fait référence à « tout ce qui se dit et parfois se fait autour d'une photo lors de sa conception, de sa réalisation, de sa communication et de sa réception ». François Soulages, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, [1998], Paris, A. Colin, 2005, p. 5.

148 Bernard Salignon, « Quand la photographie à son dehors au dedans », in *Photographie & extériorité*, *op. cit.*, p. 31.

149 *Ibid.*, p. 30.

se formerait pas dans un décalage, mais serait « cause qui vient vers nous de l'avenir¹⁵⁰ ». Alors, afin de travailler le désir photographique comme un désir d'extériorité on pourrait envisager de mettre en œuvre une esthétique de l'infidélité.

Mais une photographie ouverte à l'infini d'un désir impossible à satisfaire représente une grande complexité théorique. Le *désir métaphysique* tel que l'avance Levinas, permet de surmonter ce problème. « Il est comme la bonté¹⁵¹ », écrit Levinas. En avançant prudemment, l'idée de bonté aiderait à approcher l'extériorité à l'œuvre, telle qu'elle peut se tramer dans mon travail *Refuge*. Comme ouverture et



Fig. 21. Gilles Picarel, *Refuge*, sans titre, 2011.

absence de tout retour à un *moi*, mon accueil de l'*autre* peut en particulier s'éprouver dans le tremblement d'un visage qui dans son oscillation maintient une distance [Fig. 20]. Il se retrouve également dans le silence d'une pose qui marquerait l'espace de cette respiration comme une invitation à rester dans l'hospitalité de l'*autre*, hos-

150 *Ibid.* p. 31.

151 Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, *op. cit.*, p. 22.

pitalité dans laquelle un voyage d'aventure vers l'autre serait possible [Fig. 21]. Ce voyage vers l'autre est possible, dans la mesure où Levinas l'orienté « vers une altérité absolue, inanticipable, comme on va, à la mort¹⁵² ». Mon travail a expérimenté cette ouverture à l'extériorité radicale de l'autre, en essayant de s'éloigner de toute prétention à prendre par avance une photographie d'autrui par des mécanismes de stéréotypes, d'idées reçues, d'images plaquées sur, etc. Car cette anticipation est une négation de l'espace qui sépare le photographe du sujet comme possible production d'être. Elle est un refus de prendre en considération la séparation constitutive d'un désir photographique de l'extériorité et, par là même, elle instaure à l'égard d'autrui un rapport d'asservissement. Avec *Refuge*, loin de cette approche, j'ai essayé de construire une photographie d'autrui à partir d'un désir d'extériorité fait de séparation à l'autre, c'est-à-dire d'un rapport sans lien, ou plutôt d'un rapport possible du fait de la séparation.

4.2. Forme du désir d'extériorité dans *Les frontières de l'extériorité*

Par-delà le faire photographique, la construction du livre *Les frontières de l'extériorité* et la structure du chapitre intitulé *Épreuve* se caractérisent par un contenu et une forme s'efforçant de répondre au désir photographique d'extériorité.

4.2.1. La forme « pulvérisé » du livre

Mon choix de la forme livre s'est d'abord expliqué par sa capacité à être un marqueur jalonnant l'avancée de la réflexion. Certes, l'exposition n'a pas été écartée, mais le livre photographique a semblé répondre davantage à l'objectif initial. C'est du reste ce que rappelle Rémi Coignet lorsqu'il écrit que les livres photographiques « sont des jalons, facilement accessibles et incontestables, quand le souvenir d'une exposition peut être fluctuant¹⁵³ ». Ensuite, mon choix s'est porté sur une forme qui soit spécifique au médium photographique. De ce point de vue, l'histoire de la photographie vient appuyer la proximité originaire et singulière de ce médium avec la forme livre et ce, contrairement aux autres arts, que ce soit la peinture, la sculpture, la vidéo ou le cinéma. C'est avec l'invention de William Henri Fox Talbot,

152 *Idem.*

153 Rémi Coignet, *Conversations*, Paris, The Eyes Publishing, 2014, p. 7.

en mars 1839, que cette proximité est établie. Son négatif papier, en permettant une reproductibilité des épreuves à l'identique, ouvrait la voie à l'édition de livres de photographie. D'ailleurs, exception faite du livre de cyanotype de Anna Atkins, *Photographs of British Algae*, sorti en octobre 1843, mais qui ne relève pas d'un appareil photo, le véritable premier livre photographique sera réalisé par Talbot en juin 1844, *The Pencil of Nature*, soit un peu moins de six ans après l'invention, par ce dernier, du « dessin photogénique¹⁵⁴ ». Depuis lors, cette proximité de la photographie au livre n'a pas été démentie. Certains artistes comme J.H. Engström travaillent cette spécificité. Dans un entretien avec Rémi Coignet, le photographe suédois affirme que le livre est le canal principal pour montrer son travail : « la photographie est le seul médium artistique, à part le mot, à se laisser imprimer. [...] la photo est faite pour être le livre¹⁵⁵ ».

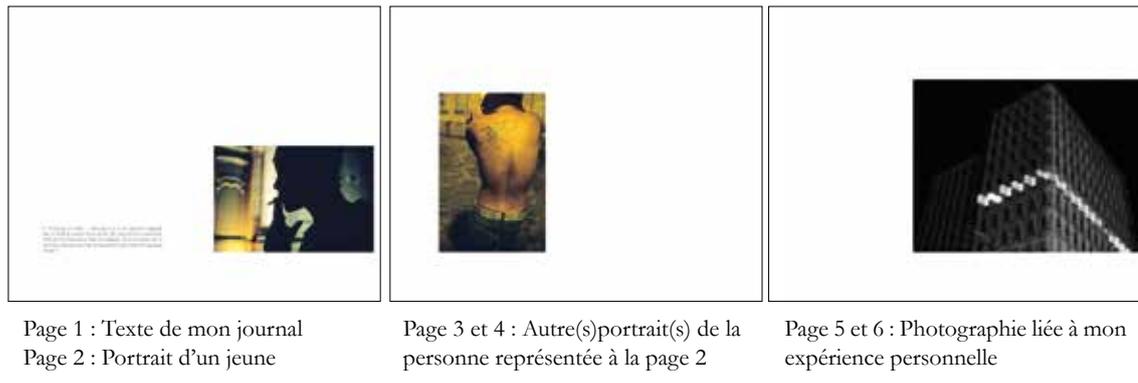
Cependant, si le rapport de la photographie au livre est une évidence, celle de l'extériorité à ce dernier l'est moins. C'est pourquoi, loin d'une conception du livre photographique comme un espace de diffusion, de monstration, ou comme aboutissement du travail photographique, j'ai considéré le livre comme un espace de création privilégié. Alors, en quoi le livre *Les frontières de l'extériorité* serait-il une forme ouverte, telle qu'elle est requise à la fois par le concept d'extériorité et le désir photographique de l'extériorité ? Sa construction offre des éléments de réponse. Les cinq parties qui le composent, mixent des contenus hétérogènes autour du travail photographique réalisé à Montpellier avec les jeunes recueillis par l'association *Le Refuge* : (a) un texte théorique, *Les chemins de l'expérimentation*, interrogeant la problématique de l'extériorité dans la relation de la photographie à l'autre, (b) quatre photographies carrées en noir et blanc, *Face-à-face*, issues d'un travail réalisé à Paris avec d'autres jeunes accueillis par l'antenne parisienne de l'association, (c) un ensemble texte-image, *Épreuve*, relatif au travail réalisé à Montpellier, (d) cinq images en couleurs, *Refuge*, séparées des précédentes, et (e) un texte, *Passage*, qui interroge le travail réalisé à Montpellier à la lumière de l'idée de violence en rapport avec l'image. Si le livre *Les frontières de l'extériorité* est une expérimentation d'un désir photographique non assouvi, c'est peut-être parce qu'il est mis à l'épreuve du multiple comme une forme possible face au risque de totalisation et d'enfermement.

154 Martin Paar, Gerry Badger, *Le livre de photographies : une histoire. Volume 1*, Paris, Phaidon, 2005, p. 13.

155 *Ibid.*, p. 92.

[Fig. 22.] Gilles Picarel, « Epreuve », in *Les frontières de l'extériorité*, Paris, L'Harmattan, coll. RETINA.CRÉATION, 2015, pp. 29-93.

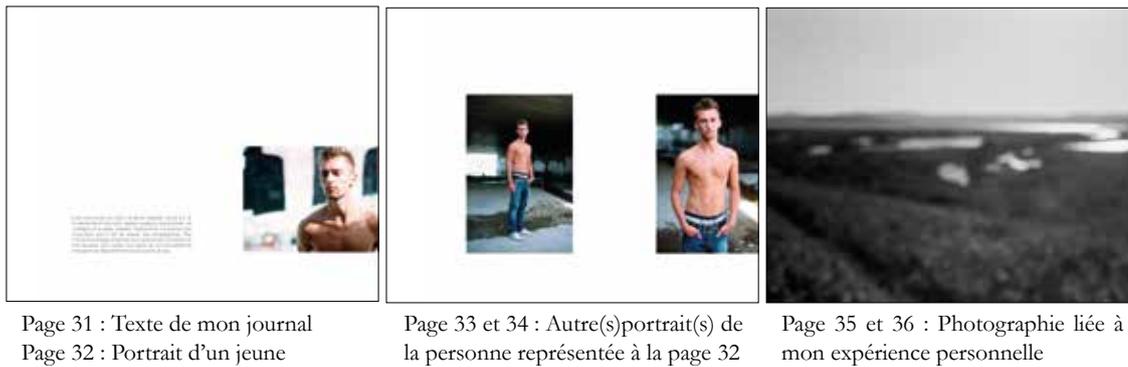
[Fig. 22. a] Exemples de séquences du chapitre *Epreuve*



Exemple : **Séquence 4** - Lecture séquentielle dans le sens du livre

[Fig. 22. b] Présentation du chapitre en strate



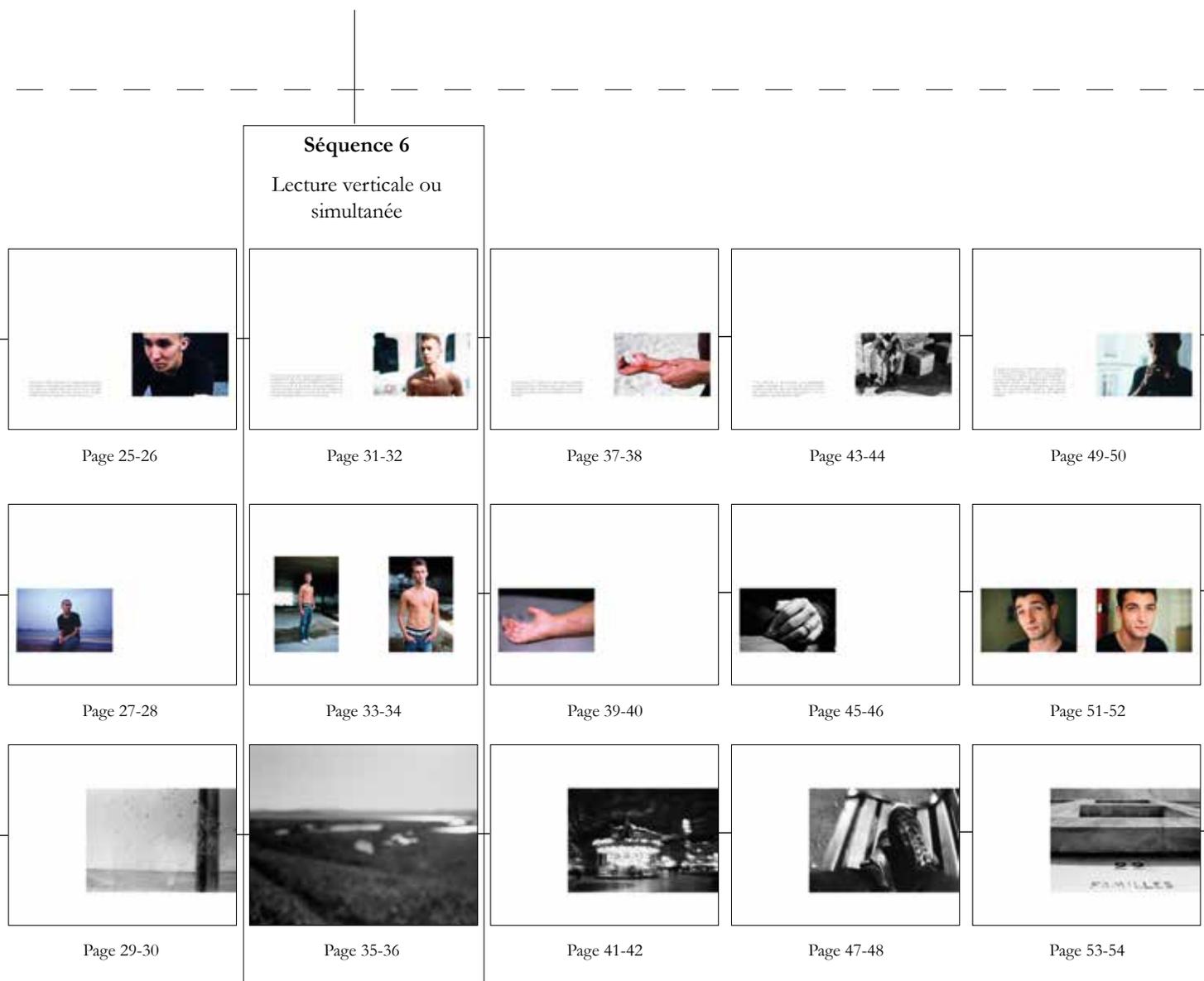


Page 31 : Texte de mon journal
Page 32 : Portrait d'un jeune

Page 33 et 34 : Autre(s) portrait(s) de la personne représentée à la page 32

Page 35 et 36 : Photographie liée à mon expérience personnelle

Exemple : **Séquence 6** - Lecture séquentielle dans le sens du livre



C'est aussi parce qu'il est une tentative de privilégier la relation plutôt que tel ou tel élément qui le constitue. Pour le dire avec les mots de Nicolas Bourriaud, ce qui prédominerait ici, serait « l'arborescence sur les points, le passage sur la présence, le cheminement sur les stations qui le composent¹⁵⁶ ». Ainsi c'est en introduisant un éclatement entre ses différents éléments que *Les frontières de l'extériorité* éprouve le désir photographique à l'exposition de l'extériorité, c'est-à-dire en agrégeant des formes pulvérisées en attente d'une unité toujours à venir. Le sous-titre du livre, *Journal de recherche 2015*, appelle d'ailleurs, à partir de cette première forme et de ce point de départ, d'autres éléments futurs. L'idée de journal renforce celle de construction en cours ou d'un chemin à frayer entre des objets ou des formes en archipel. C'est pourquoi le livre *Les frontières de l'extériorité* est un espace de création. Loin d'un aboutissement, il est le trajet même qui, pour Nicolas Bourriaud, « en tant qu'expérience vécue et présentée à un public, finit par constituer une forme artistique à part entière¹⁵⁷ ».

4.2.2. Structure de l'extériorité : la séparation

Si la construction globale de mon livre *Les frontières de l'extériorité* comme trajet entre des objets hétérogènes confirme son adéquation avec l'idée de désir photographique d'extériorité qu'en est-il spécifiquement des personnes photographiées ? En reprenant massivement le travail réalisé à Montpellier, le chapitre *Épreuve* [Fig. 22] du livre *Les frontières de l'extériorité* répond à cette question. *Épreuve* est constitué de trois matériaux différents. Tout d'abord des photographies des jeunes, principalement des portraits ; ensuite, des photographies personnelles prises à Montpellier ou dans ses environs, qui font écho au séjour hospitalier que ma mère fit dans cette ville quelques années auparavant ; enfin, des textes, sous forme de journal, traitant soit de la difficulté à mener ce projet, soit de mon expérience personnelle, soit de la spécificité du médium photographique. En quoi cette hétérogénéité serait-elle en mesure de s'ouvrir à autrui dans son extériorité ? Pourquoi serait-elle en mesure de travailler le *désir métaphysique à l'autre* ?

156 Nicolas Bourriaud, *L'exforme. Art, Idéologie et rejet*, Paris, Presses Universitaires de France, 2017, p. 79.

157 *Ibid.*, p. 82.

La question est d'autant plus cruciale que la présence de photographies liées à mon expérience personnelle pourrait signifier qu'autrui a été un simple moyen au service d'une intériorité – d'une photographie solipsiste. Dans ce cas, elles pourraient me séparer radicalement d'autrui. D'un autre côté, leur présence est inévitable dès lors qu'elles mettent en avant l'importance de mon ressenti au moment de la prise de vue. Afin de résoudre le problème, *Épreuve* adopte une structure dont l'objectif est de pouvoir garder le fil dans ces différents matériaux et de les mettre en lien et en dialogue. Pour ce faire le chapitre est construit, d'une part, de manière linéaire à partir de neuf séquences [Fig. 22. a], chacune d'elle faisant six pages, et, d'autres part, de façon simultanée à partir de trois strates de matériaux [Fig. 22. b]. La première strate (A) met systématiquement en dialogue deux pages en vis-à-vis, l'une contenant un extrait du journal écrit durant le projet et l'autre, un portrait d'un jeune, sans qu'il y ait de rapport entre eux. Une deuxième strate (B) contient des portraits qui viennent compléter ceux de la première strate. Enfin, la dernière strate (C) est relative à mon expérience personnelle, elle est constituée de neuf photographies en noir et blanc systématiquement imprimées sur deux pages. Chaque strate peut se lire individuellement, mais cela nécessite de faire abstraction du reste, ce qui est chose peu aisée, voire impossible dans un livre. C'est pourquoi leur lecture simultanée est plus probable, celle d'une contagion de l'une avec l'autre, de l'une dans l'autre, faisant que, par cette constellation de relations et de connexions, autrui demeure insaisissable. Ainsi chaque pas en avant dévoile un gouffre révélant la dimension métaphysique du désir – un enrichissement infini du désir à jamais insatisfait.

De ce chapitre, il ressort donc que, dans sa relation au monde, au *dehors*, au *réel*, et surtout à l'*autre*, le désir photographique rencontrerait le problème de l'extériorité. D'abord avec l'invisible qui est l'extériorité de l'extériorité visible des choses et des êtres. Ensuite, avec l'*autre* dans son irréductibilité au *moi* du photographe, à un *double* ou à une part manquante. C'est ce qui explique que le désir photographique, dans sa dimension appropriative, serait contrarié par l'extériorité. Certes, dans la relation à cette dernière, le photographe peut poursuivre l'illusion de sa propre capacité et de celle de son médium à abolir les distances. Cela est possible, car, comme le rappelle François Soulages, l'extériorité est « d'abord donnée à la pensée, et aussi

à la vue pour le photographe¹⁵⁸ » ; elle semble alors fragile dans son exposition à la vision photographique qui englobe l'objet ou le sujet grâce à la lumière dans laquelle il apparaît. Mais à quoi aboutit cette démarche, sinon à rester retranché dans le périmètre d'une intériorité dont l'horizon serait le solipsisme ? Alors que plus qu'un désir de prise, le désir photographique se retrouve plus probablement face à lui-même et à sa propre forme d'extériorité qui est son inachèvement perpétuel ; dans son extériorité, le désir photographique de *l'autre*, est un rapport à l'infini.

Si l'invisible, dans son extériorité même, pose un problème de taille à la photographie – problème qui découle de l'insatisfaction du désir photographique dans son objectif de rapprochement et tel que ce dernier est déjoué sans cesse par l'éloignement corrélatif de l'extériorité de son objet – l'invisible porte aussi un enjeu important. Il en retournerait de l'humanité de l'homme, tel que cet enjeu est mis en relation par Levinas avec son concept de *désir métaphysique* :

Folle prétention à l'invisible alors qu'une expérience aiguë de l'humain enseigne, au vingtième siècle, que les pensées des hommes sont portées par les besoins, lesquels expliquent société et histoire ; que la faim et la peur peuvent avoir raison de toute résistance humaine et de toute liberté.¹⁵⁹

Expérimenter l'extériorité au cœur du désir photographique et faire de la photographie une méta-photographie relèvent de cet enjeu. Ils éloignent le geste photographique de toute prédation et de toute inhumanité. En ce qu'elle est offerte à la photographie par la lumière, l'extériorité première, entre ici en rapport avec une extériorité métaphysique, en l'occurrence morale ou éthique, qui, pour François Soulages, « engage à l'action¹⁶⁰ ». Mais en quoi le faire photographique pourrait-il répondre à l'extériorité métaphysique telle qu'elle serait conditionnée à l'avènement de *l'autre* ? D'un *autre* entendu à partir de Levinas qui avance que « l'autre « assumé » – c'est autrui¹⁶¹ ».

158 François Soulages, « L'extériorité imphotographiable », in *Photographie & extériorité*, sous la dir. de F. Soulages, G. Picarel, *op. cit.*, p. 20.

159 Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, *op. cit.*, p. 23.

160 François Soulages, « L'extériorité imphotographiable », in *Photographie & extériorité*, sous la dir. de F. Soulages, G. Picarel, *op. cit.*, p. 17.

161 Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, *op. cit.*, p. 47.

Chapitre - 4

Le faire photographique & l'avènement de l'*autre*

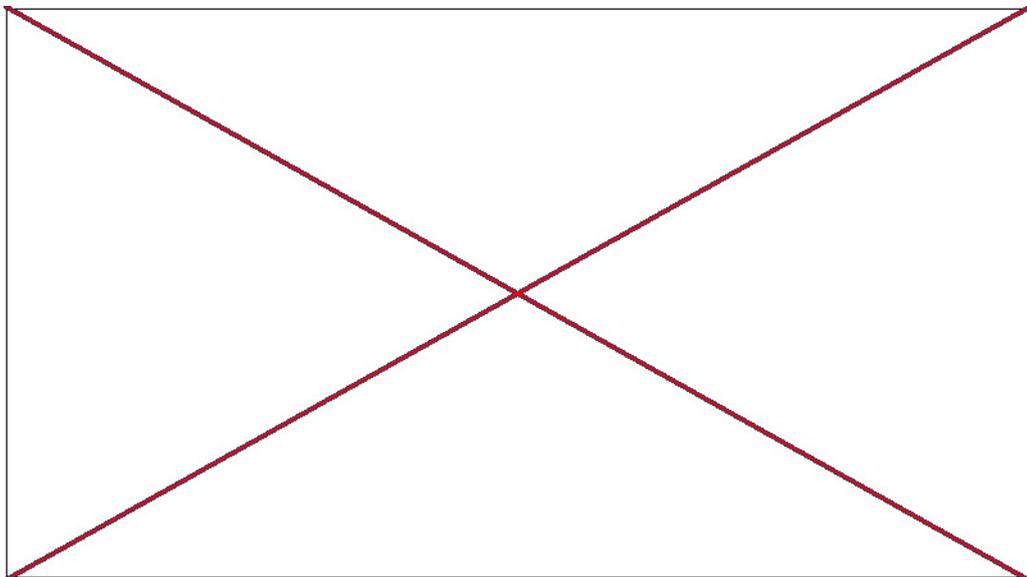


Fig. 23. Christian Hartmann,
Un homme en état de choc est pris en charge par des pompiers le 13 novembre 2015 à Paris, 2015.

*Il ne peut y avoir de « traité » de la question « que faire ? »
qu'à la condition qu'on diffère d'y répondre
et on ne peut y répondre
qu'à la condition de ne pas seulement articuler une réponse,
mais de faire aussi quelque chose.*

Jean-Luc Nancy¹

Dans sa relation originaire au dehors, s'il est vrai que la photographie travaille principalement une extériorité spatiale, il n'en demeure pas moins vrai que le rapport à autrui fait surgir une toute autre extériorité, celle corrélative de son altérité. C'est ce qu'avance Emmanuel Levinas : « l'extériorité d'autrui n'est pas simplement l'effet de l'espace qui maintient séparé ce qui, par le concept, est identique, ni une différence quelconque selon le concept qui se manifesterait par une extériorité spatiale² ». Ainsi, l'ouverture de la photographie à autrui ne pourrait se faire seulement à partir d'une extériorité spatiale basée sur la multiplicité numérique. Du fait de l'extériorité corrélative de son altérité, autrui empêcherait tout rapport photographique dans lequel il serait réduit à un *alter ego* remplaçable ; il rendrait irrecevable tout faire photographique fondé sur un rapport indifférent à autrui. Alors, la présence d'autrui placerait la photographie dans un rapport aporétique à ce dernier ou dans un rapport asymétrique. Face à autrui, la photographie serait confrontée à ce qui lui échappe et lui résiste. Là où elle nécessite un objet extérieur, elle aurait rapport à l'invisible ; là où elle permet de saisir à distance son sujet³, elle se heurterait à l'insaisissable ; là où elle faciliterait à raconter une histoire, surviendrait l'innommable ; là, enfin, où elle tendrait à faire d'autrui une image du *même*, elle devrait composer avec l'étranger. Voilà peut-être aussi pourquoi il est possible

1 Jean-Luc Nancy, *Que faire ?*, Paris, Galilée, 2016, p. 63.

2 Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant*, [1963], Paris, Vrin, 2004, p. 163.

3 Par « sujet », il faut entendre le sujet photographié, c'est-à-dire la personne qui est photographiée.

avec les mots de François Soulages, d'avancer que la photographie s'origine dans un « imphotographiable⁴ ». L'altérité ne serait donc possible en photographie qu'à la condition que le médium mette en œuvre une extériorité entendue ici comme *autre*, c'est-à-dire, avec Levinas, comme « Absolument autre⁵ ». Ainsi, la possibilité d'un rapport de la photographie à autrui serait suspendue à l'extériorité comme avènement de l'*autre*, extériorité qui impliquerait ce qui excède, déborde, échappe à la possession et révèle l'absent dans le rapport à autrui.

En outre, cette relation asymétrique à autrui mettrait en jeu une dimension éthique telle que Levinas l'envisage à partir du rapport intersubjectif. En effet, le philosophe avance que « la multiplicité numérique reste sans défense contre la totalisation⁶ », c'est-à-dire contre la synthèse du savoir ou la rationalité qui vise le tout de la réalité. Ensuite il affirme que seule la « radicale multiplicité⁷ », c'est-à-dire une pluralité *en rapport* ou opérant un mouvement du *moi* vers l'*autre*, accéderait à une pluralité effective. Dès lors, c'est en produisant « une attitude d'un moi à l'égard d'autrui⁸ » écrit le philosophe, une attitude qu'il avance comme étant une relation éthique, c'est-à-dire une « relation d'homme à homme⁹ », que la totalisation pourrait être arrêtée. L'avènement de l'*autre* comme extériorité à l'œuvre, implique donc de poser le problème du faire photographique dans sa dimension éthique ou morale. S'il est trop tôt pour rentrer dans les nuances entre éthique et morale, il est possible de faire une première distinction, à partir de Paul Ricœur, entre l'éthique qui correspond à ce qui est estimé bon et la morale qui fait plutôt référence à une obligation. Ainsi, en quoi le faire photographique qui, avec Jean-Luc Nancy, serait une « affaire d'être¹⁰ » plutôt qu'une façon de produire quelque chose, en l'occurrence ici une photographie, en quoi le faire photographique pourrait-il donc faire advenir l'*autre* ?

Cela interroge l'attitude du photographe vis-à-vis du monde comme une condition à l'établissement d'un rapport entre la photographie et l'*autre*. C'est la raison pour laquelle un faire photographique apathique, dont l'impassibilité à la condition du sujet photographique pourrait se traduire par une absence de relation,

4 François Soulages, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, [1998], Paris, Armand Colin, 2005, p. 86.

5 Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, *op.cit.*, p. 28

6 *Ibid.*, p. 243.

7 *Idem.*

8 *Ibid.*, p.126.

9 *Ibid.*, p.77.

10 Jean-Luc Nancy, *Que faire ?*, Paris, Galilée, 2016, p. 57.

sera d'abord interrogé. Alors, en quoi une photographie sans lien permettrait-elle de penser autrui dans sa singularité et sa particularité ? Le sans-rapport ne mettrait-il pas, au contraire, la photographie et l'art en présence d'autrui comme un nombre ? Ensuite la réflexion portera sur un faire photographique mettant en œuvre une relation empathique vis-à-vis d'autrui, relation dont il s'agira de mesurer la faisabilité et d'identifier en quoi elle permettrait davantage de faire advenir l'*autre*. Enfin, la question de l'empathie sera étendue au problème d'un faire photographique qui, face à un objet, serait à l'épreuve d'un *autre*.

1. Faire photographique apathique & extériorité

Photographier autrui dans un faire photographique apathique, c'est-à-dire en restant impassible, imperturbable, sans accueil vis-à-vis de lui ou séparé de lui émotionnellement – autrement dit en restant dans un rapport strictement photographique – pose problème. En effet, la distance émotionnelle caractéristique de cette attitude impliquerait la possibilité photographique de réduire autrui à un simple élément interchangeable alors même qu'il est incomparable. Dans l'hypothèse d'une interchangeabilité quels en seraient les risques ? Si une photographie apathique est corrélative d'un sentiment d'immunité du photographe, ne comporte-t-elle pas le danger d'une relation instrumentale à la personne photographiée ? Ainsi, la problématique ici posée est celle d'une possible extériorité à l'œuvre dans un faire photographique apathique, problématique qu'il est possible d'éclairer à partir de la question kantienne d'un « que dois-je faire ? ». Dans cette perspective, l'*agir* du photographe entrerait en rapport avec un *devoir à viser*, produit par lui-même et indépendant du résultat vers lequel tendrait le faire photographique. Ainsi, cette « déhiscence interne du faire¹¹ » telle que la désigne Jean-Luc Nancy permet d'interroger le faire photographique dans son rapport à l'extériorité. Autrement dit, en quoi l'universalité du *mobile* du photographe permettrait-elle de rétablir une extériorité, de faire advenir l'*autre* dans un agir photographique en apathie à l'égard d'autrui ? C'est donc au plus près de l'agir photographique qu'il est nécessaire de remonter afin d'interroger la volonté du photographe et de soumettre le faire pho-

11 Jean-Luc Nancy, *Que faire ?*, *op. cit.*, p. 67.

tographique à un test d'universalisation en rapport avec ce que la raison du photographe s'ordonne de faire.

La réflexion sera menée à partir d'une photographie de reportage de Christian Hartmann : *Un homme en état de choc est pris en charge par des pompiers, le 13 novembre 2015, à Paris*, [Fig. 23]. Le choix d'un travail « sans-art » c'est-à-dire, pour François Soulages, « qui n'est pas fait avec une intention, un projet, une volonté, une prétention artistique¹² » se légitime par l'approche théorique¹³ mise en œuvre. L'époché de la dimension artistique rendue possible par l'étude d'une œuvre *sans-art* permettra notamment de penser différemment le médium photographique et d'avancer des hypothèses et des thèses plus universelles que particulières. Pour cela, une photographie en apathie vis-à-vis de la personne photographiée mettra en évidence le risque de réduction de ce dernier à un *quelconque* interchangeable ayant pour conséquence d'empêcher tout surgissement de l'extériorité et de l'*autre* dans le faire photographique. Ensuite, le *mobile* du photographe sera confronté à la question du « comment faire ? » dans sa dimension universelle comme condition de l'extériorité et de l'*autre*. Enfin, l'étude de la relation dissymétrique entre le photographe et autrui posera le problème de la finalité et de l'humanité comme condition d'un faire photographique ouvert à l'extériorité et l'*autre*.

1.1. Multiplicité & interchangeabilité d'autrui dans le faire photographique

Interroger la photographie de Christian Hartmann comme photographie apathique semble, au premier abord, paradoxal et peut provoquer un embarras. Adopter la position du photographe montre en effet à quel point ce dernier ne semble pas impassible ni insensible à la situation dans laquelle il se trouve. Par exemple, le choix d'un point de vue au ras du sol paraît le rapprocher de l'action des sapeurs-pompiers qui sont à terre et de l'homme allongé sur la gauche de la photographie. Il est surtout difficile de croire à une absence de réaction ou à une

12 François Soulages, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, [1998], Paris, Armand Colin, 2005, p. 139.

13 « L'approche théorique rend possible l'étude d'une œuvre ou d'un art en mettant entre parenthèses – au sens husserlien du terme – la question même de l'art, ce qui permet de penser autrement cette œuvre ou cet art ». François Soulages, « D'une esthétique de la photographie vers une esthétique de l'image. Synthèse de l'activité scientifique », in *Élément du Dossier Général de candidature à l'habilitation à diriger des recherches*, 12 janvier 2000.

absence d'émotion de la part d'un photographe qui, le 13 novembre au soir à Paris, était confronté à la violence des attentats frappant la capitale. Pourtant, l'adoption d'un autre point de vue, celui de la personne photographiée, autorise une toute autre approche. Certes, revenir sur le fait que cette photographie ait été prise sans le consentement de la personne photographiée est un truisme (la situation dans laquelle elle se trouve suffit à l'avancer), de la même façon qu'il est un truisme de rappeler que sa publication n'a fait l'objet d'aucune autorisation (la photographie est publiée sur le site *Franceinfo* dès le 14 novembre à 2h14). C'est précisément ce rapport strictement et froidement photographique au monde, rendu possible par un droit à l'information, qui en fait une photographie apathique dans laquelle le sujet photographique serait l'interchangeable.

Les risques inhérents à une photographie apathique sont posés par le roman d'Hélène Gestern, *Portrait d'après blessure*. Dans celui-ci, une photographie prise à la suite d'un attentat, celle d'une femme dans les bras d'un homme, publiée à la Une d'un journal et relayée par les réseaux sociaux, déclenche en effet des effets désastreux sur l'existence de ces deux personnes. La scène telle qu'elle est décrite par la romancière entre en écho avec la photographie de Christian Hartmann ; elle pointe le malaise qu'il est possible d'éprouver face à l'image réalisée par le reporter.

C'est cette image que le photographe embusqué saisit. Celle d'un homme dont le visage est en sang, la bouche ouverte sous le coup de l'effort et du manque d'air, le masque de la terreur imprimé sur la face [...]. Ce poids qu'il a porté sur trois cents mètres, ce fardeau qui lui a coupé le souffle est un corps de femme. [...] Ce contre quoi le regard achoppe, stupéfié, ce qui résiste d'abord au sens à donner à cette image, c'est le torse dénudé, obscène, les seins très blancs de la femme [...] on se demande dans quelle mesure l'appareil n'a pas enregistré l'image d'un cadavre. Le photographe ne réfléchit pas. [...] Il déclenche, déclenche sans cesse, dégoûté et excité tout à la fois par ce qu'il est en train de voir et le prix auquel il sait déjà pouvoir le vendre.¹⁴

À la lecture de ce passage, d'une photographie apathique ressortirait le risque de l'*obscène* qui, dans ce qu'elle révèle à l'insu de la personne photographiée, est indécente, du fait même de sa mise au-devant de la scène. Dans le cas d'Héloïse, l'héroïne d'Hélène Gestern, cette indécence est vécue comme un viol. Héloïse éprouve de la honte à la vue de ce que cette photographie révèle au grand jour : sa nudité

14 Hélène Gestern, *Portrait d'après blessure*, Paris, Arléa, 2014, pp. 57-58.

et la relation qu'elle entretient avec Olivier, son amant, présent avec elle ce jour là. La photographie montre en effet Olivier sortant d'une bouche de métro après le souffle de l'explosion et portant Héloïse dans ses bras.

Dans son roman, Hélène Gestern met en évidence une pratique photographique qui ne montre aucune attitude *particulière* à l'égard des personnes photographiées. Ne prêtant aucune attention à ces dernières, le photographe agit en retrait voire même « en douce » puisque, à la vue de la police, il déguerpit.

C'est à ce moment qu'il aperçoit, dans le coin droit de son champ de vision, un agent en tenue se dirigeant vers lui avec l'évidente intention de le faire déguerpir. Il n'attendra pas l'injonction, déjà faufile dans la rue d'à côté, courant de plus en plus vite pour sortir du périmètre.¹⁵

Cette posture photographique rappelle l'idée, avancée par Henri Cartier-Bresson, d'« images à la sauvette¹⁶ ». En impliquant une réalisation de photographies à la hâte, avec précipitation ou sur le qui-vive, ces images s'éloigneraient de toute relation à l'*autre*. Elles semblent se construire à partir d'une « multiplicité numérique¹⁷ » telle que l'envisage Levinas, c'est-à-dire à partir d'une multiplicité de sujets séparés et isolés révélés par une extériorité spatiale. Le monde dans lequel ces photographies prennent leur origine est constitué de sujets figés et enfermés dans leur intériorité, qui sont « laissés, pour l'éternité, au bord de l'intervalle, au seuil d'un avenir qui ne se produit jamais, statues se regardant avec des yeux vides¹⁸ » écrit Levinas. Alors, différente de la pluralité, la multiplicité coupe la photographie de l'existence d'autrui dans sa singularité. Elle le prive également d'une extériorité qui en ferait son mystère, l'englobant ainsi dans un ordre ou une totalité dans laquelle « moi et l'autre deviennent interchangeable¹⁹ » écrit Levinas. C'est pourquoi ces photographies apathiques, davantage en rapport avec une vision englobante et totalisatrice qu'avec l'extériorité elle-même, sont problématiques. En se construisant à distance et en protection de toute extériorité, elles permettent de jouir d'autrui comme d'une chose dans une attitude qui pourrait se traduire, écrit François Soulages par de la

15 *Ibid.*, p.59.

16 Henri Cartier-Bresson, *Images à la sauvette. Photographies par Henri Cartier-Bresson*, Paris, Verve, 1952, s.p.

17 Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, *op. cit.*, p. 126.

18 *Ibid.*, p. 244.

19 *Ibid.*, p. 250.

« suffisance²⁰ ». Tout est alors possible et permis, le territoire s'efface devant la carte. Marcuse écrivait dans *L'homme unidimensionnel* « le monde devient une carte²¹ », annonçant alors la possibilité d'un agir déshumanisé basé sur le calcul.

1.2. Le faire photographique à l'épreuve de l'universalité

Face aux risques posés par un faire photographique apathique, il est d'autant plus important d'interroger ce qui anime le photographe dans sa volonté de photographier autrui. Pour cela, le « comment faire ? » est travaillé à partir de la première formulation kantienne de la loi morale, tout d'abord, à travers l'idée d'autonomie que cette loi implique, ensuite, à partir de l'idée d'impératif. Mais, face aux difficultés posées par la première formulation de la loi morale, la réflexion se poursuit avec Jean-Luc Marion. L'extériorité est alors posée comme condition nécessaire à l'ouverture du faire photographique à l'universalité et au surgissement possible de *l'autre*.

1.2.1. Agir photographiquement « par devoir »

Que la photographie de Christian Hartmann s'abrite derrière des considérations légales, un droit à l'information, n'enlève en rien à ce qu'elle permette d'utiliser autrui comme moyen au service d'intérêts particuliers et à ce qu'elle lui porte atteinte. Dans ce contexte, en quoi serait-il possible de penser un faire photographique plus universel ? Et ce dans l'esprit de la première formulation de la loi morale par Kant : « *Agis uniquement d'après la maxime qui fait que tu peux vouloir en même temps qu'elle devienne une loi universelle*²² ». Si le problème se pose avec autant de force avec le médium photographique c'est que, tout d'abord, il nécessite obligatoirement un objet ou un sujet extérieur. Ce lien originel de la photographie avec un dehors implique alors d'interroger la volonté qui anime le photographe, car elle peut faire la violence de l'image. Le sujet n'est pas nouveau, Georges Didi-Huberman, dans *Invention de l'hystérie*, pose la question suivante : « Et quelle aura été cette « goutte de

20 François Soulages, « L'extériorité imphotographiable », in *Photographie & extériorité, op. cit.*, p. 18.

21 Herbert Marcuse, *L'homme unidimensionnel. Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, [1964], Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 105.

22 Emmanuel Kant, *Fondements de la métaphysique des mœurs*, [1785], trad. V. Delbos, A. Philonenko, Paris, Vrin, coll. Bibliothèque des textes philosophiques, 2015, AK. IV, 421, p. 128.

cruauté », diffuse à toute cette volonté de connaître ? Ce sang des images ?²³ ». C'est ensuite, la durabilité de l'épreuve photographique et surtout aujourd'hui, avec les réseaux sociaux, sa potentielle viralité, qui en font un médium exposé au risque d'une utilisation instrumentale d'autrui. Il ne suffit donc pas d'interroger le rapport que la photographie entretient avec l'extériorité spatiale de celui qui est photographié. La présence d'autrui, au-delà de l'action photographique qui permet la réalisation de l'image, impose d'opérer un glissement des questions « quoi photographier ? » et « comment photographier ? » à la question « que dois-je faire ? ». Le faire photographique implique de s'intéresser et d'apporter des réponses à la question « comment dois-je agir ? » entendue comme une manière d'agir en rapport avec l'extériorité de l'autre.

Ce changement de perspective implique alors d'interroger la photographie au-delà des seuls désirs et des inclinations qui animent le photographe. Elle pousse à dépasser le caractère sensible et fini de l'opérateur réalisant l'image, à enjamber les buts du faire photographique, pour questionner la volonté du photographe elle-même. Il s'agit donc de revenir au plus près de l'instant où la photographie se réalise, à l'endroit même du faire photographique afin de pouvoir interroger le principe qui anime l'action du photographe et le *soi* dans lequel se forme cette action. En distinguant deux types d'agir, un agir en conformité au devoir et un agir par devoir, l'approche de Kant permet de guider l'analyse de l'image réalisée par Christian Hartmann. Le philosophe écrit en effet que « lorsqu'il s'agit de ce qui doit être moralement bon, ce n'est pas assez qu'il y ait conformité à la loi morale ; il faut encore que ce soit pour la loi morale que la chose se fasse²⁴ ». Dans cette hypothèse, la volonté de délivrer l'information devrait être le *mobile* de l'action du reporter et non pas seulement l'obéissance extérieure à une loi, en l'occurrence ici un droit à l'information. C'est précisément ce qui ne peut pas être prouvé, car il est impossible de connaître les motivations intérieures qui poussent le photographe. La dimension morale de son faire photographique ne procède que de lui seul. Il semble donc vain d'aller à la recherche d'une hypothétique intention du photographe d'*agir par devoir*.

23 Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, [1982], Paris, Macula, 2012, p. 27.

24 Emmanuel Kant, *Fondements de la métaphysique des mœurs*, *op. cit.*, AK. IV, 390, p. 72.

1.2.2. Le faire photographique à l'épreuve de l'impératif catégorique de la loi morale kantienne

En outre, la présence d'autrui devant l'objectif du photographe implique, pour ce dernier, d'aller plus loin que le seul respect d'un devoir extérieur ou d'une loi. En effet, même si le *mobile* de Christian Hartmann était d'exercer un droit à l'information, indépendamment de toutes considérations extérieures, il reste difficile de dire en quoi cet agir pourrait se faire dans le respect de la personne photographiée. À suivre Kant, cet agir doit être désintéressé, il relève d'un commandement ou d'un *impératif* qualifié de *catégorique*, selon la première formulation telle qu'indiquée précédemment : « *Agis uniquement d'après la maxime qui fait que tu peux vouloir en même temps qu'elle devienne une loi universelle*²⁵ ». Ainsi, le faire photographique devrait permettre d'éprouver la *maxime* du photographe, c'est-à-dire le principe subjectif qui le met en mouvement, à un test d'universalisation. Le « tu dois » kantien, absolu et inconditionné, impliquerait alors un commandement dont le sens s'imposerait au photographe indépendamment de ses attentes ou de ses désirs subjectifs et particuliers. Il serait également rationnel et contraignant, car il pourrait agir contre les inclinations et aspirations du photographe. Alors en quoi l'*impératif* qui conduirait à photographier une personne pourrait-il être *catégorique*, c'est-à-dire non suspendu à des conditions, alors même que tout en lui, du fait que l'agir photographique soit relatif à la situation particulière dans lequel il se forme, semble l'orienter vers une fin seulement possible ou probable ? En effet, la réalisation de la photographie d'une victime des attentats de Paris, est conditionnée à l'utilisation de tel ou tel appareil, à l'accomplissement de tel ou tel réglage, à l'adoption d'un point de vue, etc., autant d'éléments qui ne sont que des moyens permettant d'atteindre assurément un but. C'est la dépendance du faire photographique à un ensemble de conditions qui l'empêcherait d'être appréhendé à partir de l'*impératif catégorique*. De ce point de vue, il ne serait qu'*hypothétique*. « Les impératifs hypothétiques, écrit Kant, représentent la nécessité pratique d'une action possible, considérée comme moyen d'arriver à quelque autre chose que l'on veut²⁶ ». Alors, dans la mesure où le vouloir photographique serait non absolu, du fait qu'il soit conditionné à quelque chose, est-ce à dire que le faire photographique serait irrémédiablement coupé de l'idée d'universalité ?

25 *Ibid.*, AK. IV, 421, p. 128.

26 *Ibid.*, AK. IV, 414., pp. 116-117.

De la même façon qu'il a été impossible de savoir si Christian Hartmann agissait *conformément* à un devoir ou *par devoir*, répondre maintenant à la question de l'universalité dont relèverait son travail est à différents titres problématique. Tout d'abord, sa photographie ne semble pas relever d'une réflexion morale basée sur l'adoption d'un point de vue universel ; à la question « est-ce que tout le monde, sans aucune contradiction agirait de la même façon que Christian Hartmann ? », la réponse est assurément « non ». Ensuite, le fait que le médium photographique soit uniquement en rapport avec des situations particulières pourrait empêcher toute possibilité d'universalité du faire photographique. La photographie réalisée par Christian Hartmann le confirme : la situation est particulière et la personne photographiée, par sa singularité, ne semble pas pouvoir représenter l'ensemble des victimes des attentats. Enfin et surtout, c'est l'attachement du faire photographique du reporter à la réalisation d'un but qui pourrait empêcher cette photographie d'accéder à l'universalité, car la morale kantienne dissocie impérativement les deux. Ce dernier point explique à lui seul que l'universalité du faire photographique est difficile à appréhender. La question n'en demeure pas moins importante, car il est troublant de pouvoir penser que la déhiscence interne du faire photographique – déhiscence « qui implique, selon Jean-Luc Nancy une dissociation entre le *faire* de l'action et le but qui devrait être le sien²⁷ » – pourrait mettre ce *faire* en rapport avec une impossibilité dont il est possible d'avancer qu'elle serait une condition nécessaire à la préservation de l'extériorité de *l'autre*. Son extériorité serait en effet préservée du fait de l'impossibilité d'établir une relation instrumentale à *l'autre* et parce que ce dernier déborderait sans cesse les objectifs du projet photographique.

1.2.3. Interprétation infinie face au visage d'autrui comme condition de l'universalité

Afin de poursuivre la réflexion et sortir d'une impasse, celle du formalisme et de la vacuité de la loi de l'universalité kantienne, l'approche phénoménologique de Jean-Luc Marion permet de passer de la volonté du photographe au visage qui est devant lui. Dans cette hypothèse, « le fait de la raison devient, ici, non plus l'impératif catégorique universel et abstrait, mais ce visage même, où tel autrui m'en-

27 Jean-Luc Nancy, *Que faire ?*, *op. cit.*, p. 67.

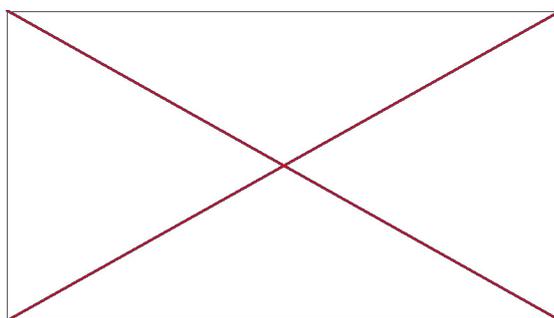


Fig. 24. Pierre-Paul Rubens,
La Déposition de la croix, 1612-1614,
Toile, 420 x 310 cm,
Anvers, cathédrale.

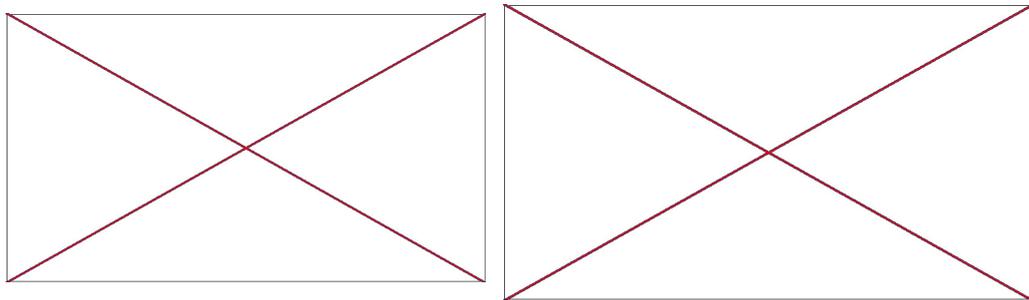


Fig. 26. *Charles Le Brun, Descente de croix, 1680, Toile, 545 x 329 cm, Rennes, musée des beaux-arts.*

Fig. 25. *Christian Hartmann, Un homme en état de choc est pris en charge par des pompiers le 13 novembre 2015 à Paris, 2015. Détail.*

joint : « tu ne [me] tueras point ! »²⁸ » écrit le phénoménologue. Pour Jean-Luc Marion, ce visage « suscite, de ma part, le même respect que l'impératif, en réclamant de moi, en fait en m'imposant de déployer un mode de visée, qui n'objective pas autrui (ne « tue » pas)²⁹ ». Dans cette perspective, l'universalité inhérente au face-à-face avec le visage d'autrui, impliquerait un faire photographique qui ne transpose pas autrui en objet du savoir. Avec les mots de Jean-Luc Marion, il est possible d'avancer que, face à autrui, l'intentionnalité photographique « doit se laisser alors déborder par plusieurs significations ou une infinité de sens également légitimes et rigoureux, sans parvenir ni à les unifier ni à les organiser³⁰ ». Alors, la présence de l'*autre*, face à la photographie, se caractériserait par une manifestation qui, selon Jean-Luc Marion, est en « réserve³¹ ». Elle confronte la photographie à un toujours plus, c'est-à-dire à un sujet dont il est possible d'attendre davantage, car il peut se manifester différemment à l'avenir qu'il ne la fait jusqu'à présent. C'est la raison pour laquelle l'*autre* n'est possible en photographie qu'à partir du moment où le médium s'ouvre à l'extériorité, c'est-à-dire entre en rapport avec ce qui l'excède.

Voilà pourquoi toute photographie d'autrui mets le médium photographique en présence à la fois d'un particulier, cette personne et non pas une autre, et d'une exigence, celle de l'interprétation infinie de son visage, d'une « herméneutique infinie³² » selon les mots de Jean-Luc Marion. En effet, pour le phénoménologue, autrui « sera toujours inadéquat à sa propre manifestation³³ ». L'*autre*, à partir du visage, toujours en excès, obligerait la photographie de n'en avoir jamais fini avec lui. Ainsi, c'est parce qu'une photographie d'autrui s'établit à partir d'un dialogue entre fini et infini ou entre ce qui se donne et toujours échappe, qu'il y a problème. L'extériorité expose le faire photographique à l'exigence d'une interprétation infinie du visage d'autrui, comme condition nécessaire à l'établissement d'un rapport entre la photographie et l'*autre*. L'extériorité surgit à travers l'herméneutique infinie à l'œuvre dans le rapport que la photographie entretient avec le visage d'autrui. Ainsi, face au visage d'autrui, l'extériorité, en permettant de maintenir autrui dans son

28 Jean-Luc Marion, *De surcroît. Études sur les phénomènes saturés*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 158.

29 *Idem.*

30 *Ibid.*, p. 141.

31 Jean-Luc Marion, *entretien*, Vincent Citot et Pierre Godo, <https://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-2000-1-page-5.htm>, consulté le 20 février 2020, p. 17.

32 Jean-Luc Marion, *De surcroît. Études sur les phénomènes saturés*, *op. cit.*, p. 159.

33 Jean-Luc Marion, *entretien*, Vincent Citot et Pierre Godo, *op. cit.*, p. 18.

insaisissabilité, dans son autonomie et dans sa dimension d'inconnaissable, ouvre l'agir photographique à l'universalité.

Pourtant, cette dimension semble absente de la photographie que réalise Christian Hartmann, dans laquelle peut-être, tout relève de l'objet de connaissance. À commencer par sa légende, « un homme en état de choc est pris en charge par des pompiers, le 13 novembre 2015, à Paris », qui fait le caractère explicite et univoque de ce qui est donné à voir. Par ailleurs, certains détails de la photographie autorisent un possible rattachement de cette image au thème iconographique « porter le Christ » tel qu'il est travaillé chez Pierre Paul Rubens [Fig. 24] ou chez Charles Lebrun [Fig. 25]. C'est le cas par exemple de la nudité du sujet, de la présence d'un voile blanc au niveau de son bassin, des taches de sang sur son corps. D'autres éléments l'attestent comme la composition centrale organisée autour du sujet porté par un pompier et un civil, comme les personnages rationnellement ordonnés qui composent la scène ainsi que le choix d'un point de vue en contre plongée [Fig. 26]. Ces deux aspects, d'un côté l'univocité et, de l'autre, le possible rattachement à un thème iconographique particulier, font que l'image offerte au regard du spectateur semble déjà s'épuiser. C'est ce que révélerait une approche dans laquelle le désir de connaissance du photographe objectiverait autrui en le privant de tout accès à l'invisible. C'est ce qui explique que cette approche n'est pas en lien avec l'universalité, car l'image de Christian Hartmann reste attachée à la seule particularité de ce qu'elle représente sans ouvrir sur le moindre paradoxe. Elle est l'exemple inverse de ce que pourrait être une photographie dont la particularité entrerait en dialogue avec l'universalité.

1.3. La finalité du faire photographique face à autrui

La photographie apathique à jusqu'à présent été interrogée à partir de l'auto-législation kantienne de la première formulation de l'*impératif catégorique*. Ce qui a posé problème, car, en n'indiquant aucune règle précise, sa vacuité et son formalisme n'ont pas permis d'établir une universalité en lien avec l'extériorité de l'*autre* dans le travail de Christian Hartmann. Néanmoins, il est possible de travailler le faire photographique à partir de l'idée de l'*autre* comme *fin en soi* telle que la deuxième formulation de l'*impératif catégorique* le précise : *Agis de telle sorte que tu traites l'humanité aussi bien dans ta personne que dans la personne de tout autre toujours en même temps*

*comme une fin, et jamais simplement comme un moyen*³⁴. Se demander alors en quoi le faire photographique, dans sa relation à *l'autre*, est guidé par l'idée de *finalité* ou par celle de *moyen* est important, car selon Kant seules les choses peuvent être utilisées, faire l'objet d'échange ou être obtenues :

Les êtres raisonnables sont appelés des personnes, parce que leur nature les désigne déjà comme des fins en soi, c'est-à-dire comme quelque chose qui ne peut pas être employé simplement comme moyen.³⁵

Ainsi, la deuxième formulation de l'impératif permet de faire la distinction entre, d'une part, un faire photographique *en pouvoir sur* Autrui, tel qu'il utiliserait ce dernier comme un *moyen*, celui par exemple de faire une photographie ; et d'autre part, un faire photographique en extériorité, empêchant de rapporter ce faire à la volonté ou l'intention du photographe. Dans ce dernier cas, l'extériorité engagerait le faire photographique davantage vers l'expérimentation ou la tentative que vers la maîtrise ; plutôt que de poursuivre le succès, l'extériorité l'ouvrirait à l'échec ; enfin, l'extériorité lui permettrait de valoir pour lui-même. En cela l'extériorité conditionnerait le surgissement de *l'autre*.

Pour sa part, la photographie de Christian Hartmann semble jouer une relation instrumentale à *l'autre*. Cette hypothèse est fondée en raison de la manière dont la photographie a été réalisée : elle a été prise à l'insu de la personne photographiée, *a fortiori* dans un contexte d'attentat où l'extrême confusion règne. Elle s'explique également en raison de sa publication quelques heures après sa réalisation, diffusion n'ayant fait l'objet d'aucun accord entre le photographe et la personne photographiée. L'existence d'une telle dissymétrie au cœur du rapport entre le photographe et son sujet explique toutes les dérives inhérentes à ce faire photographique. Pour Paul Ricœur la question se pose en ces termes :

Qu'est-ce en effet que traiter l'humanité dans ma personne et dans celle d'autrui comme un *moyen*, sinon exercer *sur* la volonté d'autrui ce pouvoir qui, plein de retenue dans l'influence, se déchaîne dans toutes les formes de la violence et culmine dans la torture ? Et qu'est-ce qui donne l'occasion de ce glissement de la violence

34 Emmanuel Kant, *Fondements de la métaphysique des mœurs*, *op. cit.*, AK. IV, 429, pp. 142-143.

35 *Ibid.*, AK. IV, 428, p. 141.

du pouvoir exercé par une volonté *sur* une autre, sinon la dissymétrie initiale entre ce que l'un fait et ce qui est fait à l'autre ?³⁶

À partir du rapport existant entre la photographie et son dehors, tout particulièrement dans les circonstances où l'agir photographique se déroule sans le consentement de la personne photographiée, l'idée de dissymétrie, telle qu'avancée par Paul Ricœur, implique d'interroger la photographie dans son rapport instrumental à l'autre. Si la photographie de Christian Hartmann ne semble pas avoir fait l'objet d'un dépôt de plainte, il n'en demeure pas moins que le sensationnalisme dont l'agence Reuters a montré lors des attentats de Londres, agence pour laquelle le photographe Christian Hartmann travaille, a été dénoncé par le journal *Libération*³⁷ ainsi que par des familles de victimes. Au-delà de la légalité de cette photographie, le prisme de la finalité met en évidence l'utilisation, par Christian Hartmann, du sujet photographié comme *moyen* ainsi que du danger d'un faire photographique apathique : le danger de nuire à autrui. Il est possible en effet qu'à la découverte de la diffusion de l'image de son corps souffrant, l'homme photographié par Christian Hartmann puisse éprouver, comme Héloïse, le personnage du roman d'Hélène Gestern, de l'humiliation. À cause de cela, cette photographie ouvre la porte au « fond du mal³⁸ », car l'humiliation, pour Paul Ricœur est « la destruction du respect de soi³⁹ ».

C'est aussi la raison pour laquelle la photographie de Christian Hartmann ne semble pas se conformer à l'idée d'humanité mise en avant par la deuxième formulation kantienne de l'impératif : « *Agis de telle sorte que tu traites l'humanité aussi bien dans ta personne que dans la personne de tout autre...* ». Avec l'introduction de l'idée d'humanité, Kant crée un lien entre *soi* et les *autres*, entre, d'une part, ma personne et, d'autre part, la personne *de tout autre*. En effet, c'est en raison du sens principal de l'idée d'humanité tel qu'il est avancé par Paul Ricœur, c'est-à-dire « ce qui rend digne de respect⁴⁰ » et non en raison de son acception extensive, « la somme des humains⁴¹ », que le lien entre *soi* et les autres est possible. Quelque chose, dans *ma*

36 Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, [1990], Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 261.

37 Journal *Libération*, 23 mars 2017, https://www.liberation.fr/france/2017/03/23/photos-de-victimes-d-attentats-ce-que-dit-la-loi-francaise_1557890, consulté le 21 février 2020.

38 Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*, p. 257.

39 *Idem.*

40 *Ibid.*, p. 260.

41 *Idem.*

personne et dans *la personne de tout autre* est digne de respect, c'est l'humanité, celle qui précisément fait défaut à la photographie de Christian Hartmann.

Penser la photographie à la lumière d'un « que faire ? » a donc permis d'identifier les risques potentiels d'un faire photographique apathique. Que ce soit le risque d'interchangeabilité de la personne photographiée ou du fait de la relation dissymétrique que ce *faire* instaure vis-à-vis d'elle, cet agir pourrait mettre en cause l'incomparabilité d'autrui ainsi que son humanité. Cette approche a présenté l'intérêt de placer ce faire photographique apathique en perspective avec l'idée d'universalité, que ce soit à partir de la loi morale kantienne impliquant un agir par devoir et une relation non instrumentale avec autrui, comme condition nécessaire à l'avènement de l'*autre* ; ou alors, que ce soit à partir d'une nécessaire interprétation photographique infinie face au visage d'autrui. L'extériorité, en impliquant l'impossibilité de faire d'autrui un objet de savoir – de l'objectiver – a donc permis d'envisager le faire photographique dans son rapport à l'avènement de l'*autre*. C'est aussi en raison de son rapport à l'infini que l'extériorité a débouché sur une possible interprétation infinie, aidant au surgissement de l'*autre*. Mais, à ce stade de la réflexion, si à partir d'un rapport apathique à autrui il a été possible de poser l'extériorité comme une condition nécessaire à une photographie ouverte à l'*autre*, il n'en demeure pas moins qu'il n'a pas été prouvé que cette relation apathique mette en œuvre cette extériorité. Dès lors, si l'apathie n'est pas l'attitude permettant de mettre en œuvre une extériorité, en quoi une attitude opposée comme celle de l'empathie le permettrait-elle d'avantage ?

2. Proximité photographique & extériorité

Pour Kant, « quand on veut se représenter un être pensant, force est de se mettre soi-même à sa place⁴² ». Alors en quoi l'aptitude à se mettre à la place des autres, qui caractérise l'empathie, rééquilibrerait-elle la dissymétrie d'un faire photographique sans rapport à autrui et dont le risque est que le photographe puisse exercer une violence sur lui ? Certes, pour Alain Berthoz et Gérard Jorland l'em-

42 Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, [1781], trad. Alain Renaut, Paris, Flammarion, 2001, p. 367.

pathie est « ce qui rend compte de tous les élans solidaires et dont l'absence ou le déficit explique la cruauté au quotidien ou au champ d'honneur⁴³ ». De ce point de vue, l'empathie serait susceptible de jouer un rôle majeur dans l'articulation de l'agir photographique à l'autre. Mais en quoi une photographie empathique serait-elle possible ? L'extériorité des êtres et des choses, c'est-à-dire leur dehors, n'implique-t-elle pas une impossibilité, celle de pouvoir franchir la frontière qui la sépare incontestablement de l'intériorité ? C'est la raison pour laquelle l'empathie – notamment à partir de sa première acception, celle en rapport avec le terme allemand, *Einfühlung*, qui, à partir du préfixe *ein*, désigne un dedans – pourrait confronter le faire photographique à une aporie. En outre, cette éventuelle impossibilité n'est-elle pas à souhaiter, car sans extériorité, c'est-à-dire dans un rapport fusionnel possible à autrui, que resterait-il de l'altérité et de l'autre ? Ainsi, l'extériorité pose le problème de la possibilité d'un faire photographique en empathie qui serait expérimenté dans une proximité, au plus près du sujet photographié, tout en permettant l'avènement de l'autre. La réflexion tentera, tout d'abord, d'interroger le rapport entre proximité photographique et extériorité à partir d'une photographie qui établit une relation en sympathie avec autrui. Pour continuer, l'agir photographique en proximité avec autrui permettra de dégager la possibilité d'un dualisme dans l'unité empathique ; dualisme considéré comme condition d'une possible extériorité à l'œuvre et de l'avènement de l'autre. Ensuite, la réflexion partira du *respect* à l'égard d'autrui, et interrogera le rapport entre la dimension éthique de ce dernier et l'extériorité. Enfin, la particularité d'un faire photographique en relation avec l'autre souffrant permettra d'avancer la possibilité de fracturer la totalité d'un enfermement en soi.

2.1. Photographie-en-sympathie-avec :

Conversations with the dead, Danny Lyon

La photographie de Danny Lyon intitulée *Visiting room* [Fig. 27], extraite de la série *Conversations with the dead*, réalisée entre 1967 et 1968 dans des prisons texanes, questionne singulièrement le problème de la proximité en photographie ; et aussi celui de la capacité photographique à se mettre à la place d'autrui, *a fortiori* dans un contexte où les personnes photographiées sont des prisonniers qui vivent au quotidien l'enfermement. C'est d'ailleurs ce que confirme Gilles Mora, lorsqu'il

43 Alain Berthoz, Gérard Jorland, *L'Empathie*, Paris, Odile Jacob, 2004, p.7.

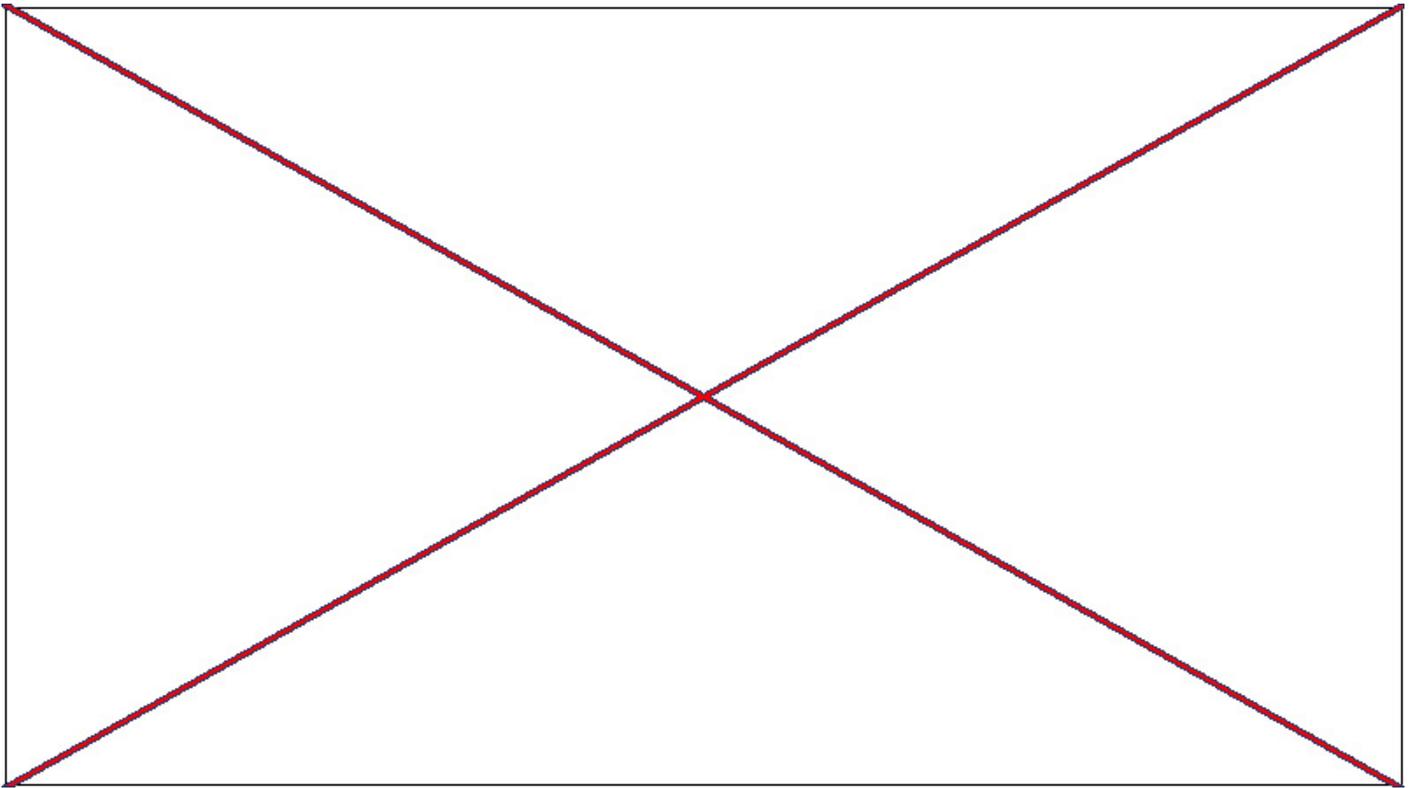


Fig. 27. Danny Lyon, *Visiting room*, 1968.

avance que Danny Lyon, par son engagement et son placement, s'installe au plus près des personnes qu'il photographie :

Lyon se contente de marquer fortement son engagement dans les sujets qu'il « couvre » par un point de vue, très souvent repérable, qu'il manifeste clairement comme inclus dans l'action elle-même. Loin d'une approche statique, frontale, Danny Lyon sait fortement dynamiser ses images par un angle de vue, une position de l'appareil signifiant : « J'y étais ! J'étais à cet endroit précis de la scène ! ».⁴⁴

La photographie *Visiting room*, pour laquelle Danny Lyon adopte un point de vue subjectif, confirme cette proximité. Il est à côté du détenu, dans un rapport « complice⁴⁵ » comme le relève Gilles Mora, derrière la vitre du parloir qui le sépare des visiteurs : la femme et les enfants. Le flou de premier plan et la diagonale qui traverse l'image du bas à gauche jusqu'au visage du prévenu dynamisent la scène, la rendent plus vivante, renforçant étrangement la présence du photographe, comme si ce dernier était lui-même à la place du détenu. Par ailleurs, le choix d'un moment privilégié, voir « intime », pour réaliser cette photographie confirme cette impression. D'autres images de *Conversations with the dead* montrent également une utilisation particulière du point de vue afin de traduire la proximité : appareil collé contre le mur d'une cellule, *Cell of two chicano convicts* [Fig. 28], positionnement du photographe à l'intérieur d'une cellule, *Seven years flat on a twenty-year sentence* [Fig. 29], ou point de vue au ras du sol, *Convict and boss* [Fig. 30].

Face à un tel engagement de Danny Lyon, il est alors permis d'interroger cette proximité en ce qu'elle serait pourtant compatible avec un rapport à l'extériorité qui garantit l'avènement de l'autre. En franchissant durablement la frontière des portes de la prison, des cellules et des parloirs, Danny Lyon, avec la proximité, met en œuvre les conditions nécessaires afin d'être affecté personnellement par la situation des prisonniers. Il se place à l'intérieur de ou au plus près de, là où il va pouvoir ressentir ce que vivent les prisonniers : « je voulais entraîner le lecteur avec moi, écrit-il, lui faire ressentir mes émotions⁴⁶ ». Ainsi, Danny Lyon se place en position d'être

44 *Ibid.*, p. 42.

45 Gilles Mora, *La photographie américaine, 1958-1981. The last photographic heroes*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, p.42.

46 Danny Lyon, *Conversation avec les morts. Photographies de la vie en prisons avec les lettres et dessins de Billy Mc Cune, #122054, [1971], Paris, Phaidon, 2015, p. 202.*

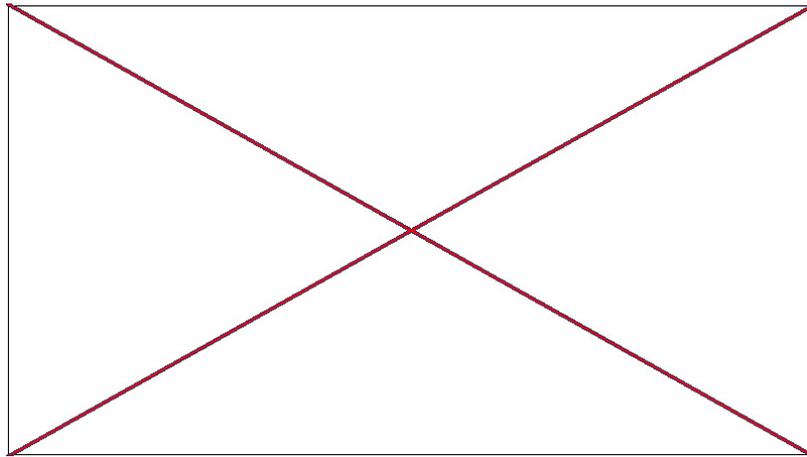


Fig. 28. Danny Lyon, *Cell of Two Chicano Convicts*, Texas, 1968.

en sympathie avec eux, sa proximité physique le met en position d'un partage des émotions. C'est d'ailleurs ce que confirme l'idée de sympathie chez David Hume :

Il n'y a pas d'inclination ressentie par un homme qui ne puisse également affecter tous les autres à un certain degré. [...] quand je perçois les causes d'une émotion quelconque, mon esprit se porte vers les effets, et se trouve agité d'une émotion semblable.⁴⁷

Proximité et immersion faciliteraient alors le dialogue des émotions entre les détenus et le photographe ; elles provoqueraient même une sorte de contagion des émotions. Avec *Visiting Room*, il est possible de déceler cet écho émotionnel du fait de la place centrale que le photographe occupe dans l'image. Il est au cœur de la famille, ce que tend à montrer le regard que l'enfant porte sur le photographe. L'image *Seven years flat on a twenty-year sentence* [Fig. 29], dans laquelle le photographe est au cœur de la cellule du détenu, permet également un possible glissement de la situation du photographe à celle du prisonnier et une tentative de se mettre dans la peau de l'autre. Mais si la proximité mis en œuvre photographiquement par

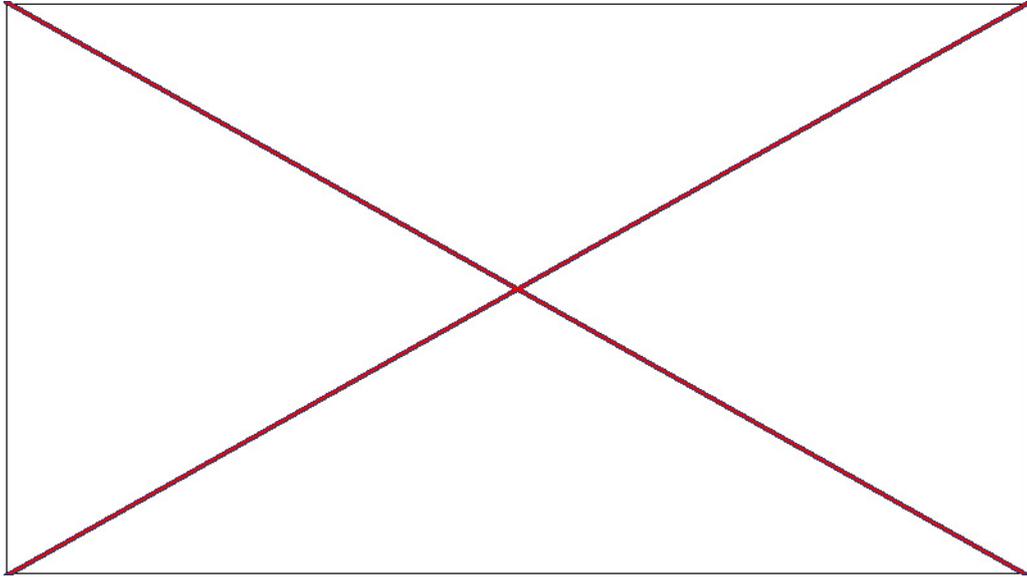


Fig. 29. Danny Lyon, *Seven years flat on a twenty year sentence*, 1968.

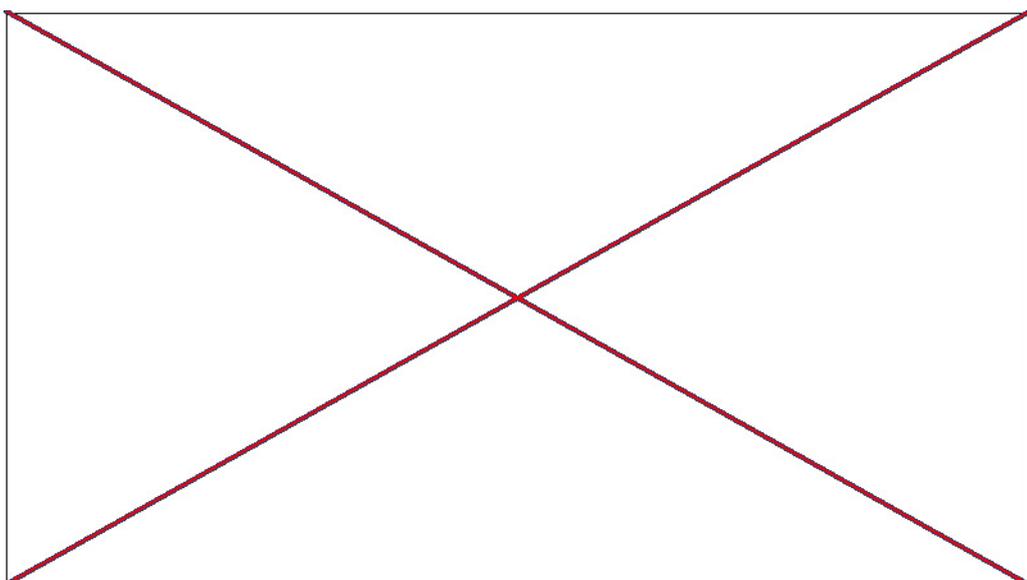


Fig. 30. Danny Lyon, *Convict and boss*, 1968.

Danny Lyon montre une sympathie du photographe pour son sujet, en quoi une *photographie-en-sympathie-avec* impliquerait-elle un *à la place de* ? Dans l'affirmative, la singularité du « j'y étais ! » de Danny Lyon impliquerait-elle un risque pour l'autre ?

Étrangement, la photographie de Danny Lyon, alors même que le photographe est au cœur de la situation qu'il documente, semble ne pas traduire un *à la place de*. Un détail de l'image *Visiting Room* retient l'attention : l'absence, sur le reflet de la vitre du parloir, du visage du photographe, alors que celui du prisonnier s'y trouve. Il est probable que cette absence relève d'un choix assumé. À partir de cet élément manquant, il est alors possible d'avancer qu'au cœur de la situation photographiée, le photographe reste à distance. S'il peut partager la situation du sujet photographié, être au plus près de lui et être en harmonie avec sa souffrance, en même temps, il est préférable de ne pas être dans l'image, tout comme il est confortable de ne pas être dans sa situation. Ainsi, le projet photographique à sa raison propre qui ne sera jamais celle des personnes photographiées. Il ne semble pas pouvoir en être différemment, car toute relation en sympathie avec autrui, comme l'explique Andrea Pinotti est constitutive d'une séparation :

Ma proximité d'avec le naufrage s'accompagne d'une prise de distance par rapport à lui : je sympathise, parce que je ne suis pas en train de couler. Si c'était le cas, je ne sympathiserais pas, je serais simplement pris de terreur.⁴⁸

Si donc, au cœur du faire photographique, la sympathie ne peut avoir lieu qu'à la conditions d'une séparation, l'extériorité constitutive de cet agir, c'est-à-dire la dialectique incessante qui s'y joue entre un *être avec* et un *bors de*, conditionnerait la possibilité d'une *photographie-en-sympathie-avec*. En effet, s'il est possible, pour le photographe, d'avoir un élan de sympathie pour telle ou telle situation, ce sentiment pourrait être conditionné au fait même que la situation de la personne qu'il photographie ne soit pas la sienne. D'un côté, Danny Lyon se place au plus près des détenus ; il s'immerge afin de franchir la frontière de ce qui normalement est « interdit aux regards extérieurs⁴⁹ » ; c'est pourquoi il entretient une relation d'amitié avec certains détenus. D'un autre côté, il se dit « soulagé de ne plus avoir à se rendre en

48 Andrea Pinotti, *L'empathie. Histoire d'une idée de Platon au posthumain*, trad. Sophie Burdet, Paris, Vrin, coll. Matière Étrangère, 2016, p. 58.

49 Danny Lyon, *Conversation avec les morts. Photographies de la vie en prisons avec les lettres et dessins de Billy Mc Cune, #122054, op. cit.*, 2015, p. 8.

prison⁵⁰ ». L'image photographique s'inscrit d'ailleurs pleinement dans cette relation en sympathie ambivalente qui réalise un *à la place de* à distance. Elle est par nature constitutive de la situation dans laquelle elle se forme et en même temps elle produit une séparation vis-à-vis de ce qui est photographié.

Cependant, la frontière floue entre le *à la place de* et la *séparation* d'une *photographie-en-sympathie-avec* poserait problème dans son rapport à l'extériorité. En effet, si la séparation est une condition nécessaire à la possibilité d'une *photographie-en-sympathie-avec*, elle demeure ambiguë et reste source de confusion. C'est ce qui ressort de l'approche qu'Edmund Burke a de la *sympathie*. En effet, si pour le philosophe, la séparation est constitutive d'un élan sympathique, elle doit être cherchée dans la subtile nuance des mots qu'il utilise :

C'est par la première de ces passions que nous entrons dans les intérêts des autres, que nous sommes émus comme ils le sont, et que nous ne pouvons jamais supporter de rester spectateurs indifférents de presque tout ce qu'ils font ou souffrent. Car on doit considérer la sympathie comme une sorte de substitution, qui nous met à la place d'autrui et nous permet d'être affecté presque de la même manière [...].⁵¹

Dans la finesse posée par Edmund Burke, cette *sorte de substitution* ou cette façon d'être affecté *presque de la même manière*, il est possible d'avancer qu'une *photographie-en-sympathie-avec* serait dans l'illusion d'un véritable *à la place de*. Alors, ce glissement d'un véritable *à la place de* par *une sorte de substitution*, peut avoir pour conséquence d'introduire un embarras par rapport à l'extériorité. Au cœur de la relation en *sympathie-avec-autrui*, le photographe peut perdre de vue l'existence de cette séparation, ouvrant alors les portes à ce que François Soulages qualifie « d'illusoires prétentions à la compréhension de l'extériorité des autres⁵² ».

Mais plus loin qu'un embarras suscité par la séparation, le fait qu'une *photographie-en-sympathie-avec* puisse relever d'une simple affection à la situation de la personne photographiée, c'est-à-dire qu'elle puisse s'expliquer par une disposition naturelle du photographe vis-à-vis d'elle, pose un problème quant à sa relation avec l'extériorité de l'autre. Sur ce point, Andrea Pinotti, reprenant l'approche de

50 *Ibid.*, p.13.

51 Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, [1757], trad. Baldine Saint Giron, Paris, Vrin, 2009, p. 103.

52 François Soulages, « L'extériorité imphotographiable », in *Photographie & extériorité*, *op. cit.*, p. 18.

David Hume, définit l'expression de la sympathie comme étant « une faculté pré-réflexive, qui répond mécaniquement à des sollicitations externes, [...] un sixième sens qui juge de manière immédiate et spontanée sans recourir au raisonnement⁵³ ». À partir de cette définition, l'approche en sympathie rejoindrait l'approche apathique, car la formulation kantienne de l'impératif, tel qu'avancé précédemment, ne peut s'accommoder d'une *photographie-en-sympathie-avec* d'essence instinctive, naturelle et dont le photographe n'est pas responsable. Kant rappelle d'ailleurs que la sympathie « si aimable qu'elle soit, n'a pas cependant de valeur morale véritable [...] car il manque à la maxime la valeur morale, c'est-à-dire que ces actions soient faites, non par inclination, mais par devoir⁵⁴ ». Il apparaît alors que dans son rapport à l'extériorité, un agir photographique en *sympathie avec*, de part son risque de fusion avec autrui, est problématique, car il ne le protège pas des risques inhérents à une relation instrumentale de ce dernier. Surtout, c'est l'extériorité qui serait remis en cause et, par la-même, la possibilité de l'*autre* en tant qu'absolument *autre*, dans son étrangeté. C'est ce que confirme Levinas :

La relation avec l'autre n'est pas une idyllique et harmonieuse relation de communion, ni une sympathie par laquelle nous mettant à sa place, nous le reconnaissons comme semblable à nous, mais extérieur à nous ; la relation à l'autre est une relation avec un mystère. C'est son extériorité [...].⁵⁵

Voilà pourquoi, du fait d'une trop grande proximité, la photographie de Danny Lyon, semble ne pas être dans le sillage de l'extériorité et de l'*autre*.

2.2. Photographie-être-un-avec : *Apartheid, Pataut*

La question reste donc posée de savoir en quoi l'empathie photographique, à la condition qu'elle soit possible, permettrait d'envisager un faire photographique en rapport avec l'extériorité et l'*autre*. Le problème peut être travaillé différemment à partir de l'idée d'un *faire-photographique-en-empathie* reposant sur un *faire-un* avec l'extériorité du monde et d'autrui. En effet, une approche différente du mot alle-

53 Andrea Pinotti, *L'empathie. Histoire d'une idée de Platon au posthumain*, op. cit., p. 59.

54 Emmanuel Kant, *Fondements de la métaphysique des mœurs*, op. cit., AK. IV, 398.

55 Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, [1979], Paris, Presses Universitaires de France, coll. Quadrige, 1983, p. 63.

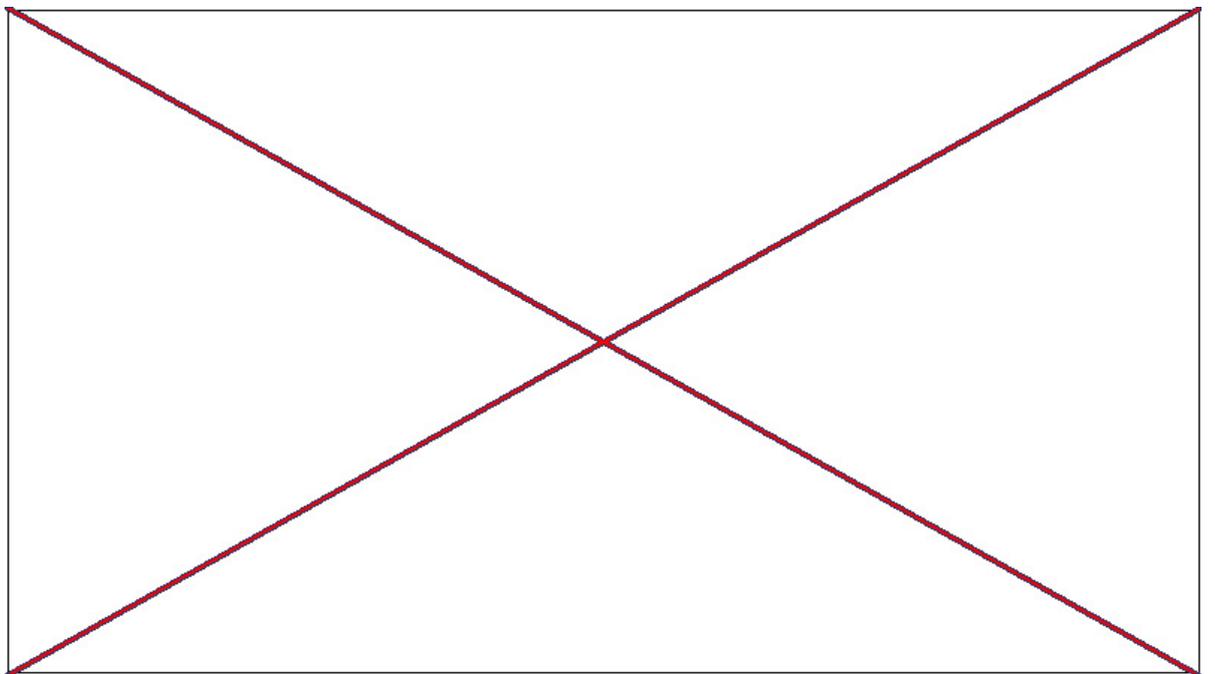


Fig. 31. Marc Pataut, *Apartheid*, 1987,
Photographie noir et blanc contrecollée sur bois, 100 x 100 cm,
collection départementale d'art contemporain de la Seine-Saint-Denis.

mand désignant l'empathie, *Einführung*, permet de dépasser sa signification première, celle d'une pénétration d'un intérieur (*ein*) par un extérieur ; l'approche en question mettrait en avant l'idée d'unité contenue dans le *ein* allemand tel que l'avance Andrea Pinotti : « *ein* évoque aussi l'un (*Eins*), l'unité, la ré-union en un de deux⁵⁶ ». Le faire photographique ne serait alors plus guidé par l'obtention d'une photographie en rapport émotionnel à autrui, c'est-à-dire d'une photographie en *sympathie-avec* ce qu'il éprouve ; au contraire, l'agir photographique serait une expérience *en soi*. Il ne s'agit donc pas de mettre en œuvre une photographie qui permettrait de se représenter la souffrance d'autrui comme étant la sienne, mais d'un faire photographique en lien avec un vécu : une souffrance faite sienne par le photographe.

Le travail *Apartheid* de Marc Pataut [Fig. 31], permet d'interroger ce que serait une *photographie-être-un-avec-autrui*, car il se montre comme une tentative d'incorporation, par la photographie, de la souffrance d'un sujet distant et, par extension, de tous les autres, dans le corps même du photographe. Avec Marc Pataut, photographe son propre corps reviendrait à ressentir en soi-même la souffrance d'un sujet distant :

En 1986, j'ai réalisé une série de photographies de mon corps, que j'ai intitulée *Apartheid* [...]. Avec cette série de onze photographies de mon ventre, j'ai compris que je pouvais traduire la souffrance d'un autre corps et produire dans mon propre corps la violence faite aux Noirs en Afrique du Sud.⁵⁷

Avec l'utilisation du terme « traduire », l'idée d'une représentation à distance d'une souffrance appartenant à autrui semble se dessiner. Pourtant, lorsque Marc Pataut avance qu'il était possible pour lui de « produire dans [son] corps la violence faite aux Noirs », cela signifie que cette douleur était la sienne et qu'il la vivait précisément dans l'actualité du faire photographique. Plus qu'un franchissement des frontières de l'*autre* dont le risque empathique est, pour le photographe, de se perdre dans autrui, et pour autrui d'être identifié au même, l'unité dont il est ici question préserve la dualité entre le photographe et son sujet. D'un côté, chacune des onze photographies composant *Apartheid* semble être un fragment de la souffrance éprouvée

56 Andrea Pinotti, *L'empathie. Histoire d'une idée de Platon au posthumain*, op. cit., p. 70.

57 Marc Pataut, « Procédure et forme documentaire. Sculpture et langue », in *Communications*, 71, *Le parti pris du document*, sous la dir. de Jean-François Chevrier, Philippe Roussin, 2001, <https://doi.org/10.3406/comm.2001.2089>, consulté le 15 avril 2020, p.289.

et répétée par l'artiste ; souffrance propre qui, grâce à la photographie, part à la rencontre de la douleur d'autrui, en l'occurrence celle des « Noirs en Afrique du Sud ». D'un autre côté, si Marc Pataut souhaite partager leur douleur, il n'est pas en position de partager véritablement leur expérience. L'empathie de l'agir photographique de Marc Pataut, loin de toute contagion affective, reviendrait à ce que Paul Ricœur appelle une manière de « prendre part⁵⁸ » à la souffrance de l'autre tout en maintenant une distinction entre les êtres. C'est pourquoi, ici, l'unité préserve la dualité incarnée, d'un côté, par la douleur des « Noirs » et, d'un autre côté, par la compassion de l'artiste à leur égard. Cette tension inhérente à la dualité pourrait expliquer la possibilité d'un rapport entre le *faire-un-photographique* de Marc Pataut et l'extériorité, car l'agir photographique ne relève pas ici d'une réaction instinctive à la condition d'autrui ; au contraire, il procède d'une décision consciente de vouloir se mettre à la place de lui et d'épouser, à distance, sa condition.

Alors, contrairement à toute relation apathique avec le dehors, l'*agir-un-photographique* fait de l'extériorité non pas un prétexte à la séparation et à l'indifférence, mais la condition d'un rapport à l'autre à travers lequel la photographie serait heuristique ; elle interrogerait le sens de l'expérience de l'autre. « L'empathie, écrit Andrea Pinotti, nous dispose à nous mettre dans la peau d'autrui, et à lui reconnaître, ne serait-ce que de façon élémentaire, réalité et humanité⁵⁹ ». Ce qui se joue à travers la relation empathique envers autrui, tel qu'*Apartheid* de Marc Pataut l'expérimente c'est, tout d'abord, un rapport photographique dans lequel autrui n'est plus un nombre quelconque. Sa souffrance, quand bien même ce dernier est éloigné, n'est pas abstraite, au contraire, elle s'incarne à travers les onze photographies réalisées par l'artiste, qui travaillent singulièrement le corps du photographe ; chacune d'entre elles, issue d'un geste renouvelé de répétition, constitue la matière même de la douleur que Marc Pataut travaille. Ensuite, l'enjeu d'un rapport empathique est, comme l'avance Andrea Pinotti, celui de l'humanité. Dans cette perspective, une *photographie-être-un-avec* impliquerait, d'une part, l'extériorité empêchant toute tentative de fusion ou d'identification avec autrui et, d'autre part, une unité contenue dans un sentiment relatif à l'appartenance à une même espèce. Avec *Apartheid*, cette idée se dessinerait dans un rapport de fraternité entre la condition du photographe

58 Paul Ricœur, « Sympathie et respect », in *À l'école de la phénoménologie*, [1986], Paris, Vrin, 1993, p. 271.

59 Andrea Pinotti, *L'empathie. Histoire d'une idée de Platon au posthumain*, op. cit., p. 74.

et celle des populations sud-africaines opprimées ; en utilisant son propre corps il fait partir cette fraternité d'une souffrance ancrée dans son intériorité.

C'est pourquoi il est possible de reprendre les mots que Malraux écrit à partir de l'œuvre de Goya :

L'imposture qui l'obsède désormais, c'est celle qui assure l'injustice. Comme devant la guerre, sa pitié sans douceur semble une fraternité traquée. Il plaint moins les victimes qu'il ne se sent des leurs.⁶⁰

Ce sentiment d'être « des leurs » ou de se mettre dans la peau d'autrui est sans doute celui que partage Marc Pataut quand il produit dans son ventre et dans sa chair – dans son propre corps – la violence faite à autrui. Le corps comme corps parmi les autres, en rapport avec tous les autres est un corps qui sent. Cette dimension du corps sentant fait que les photographies de la série *Apartheid* dépassent la particularité du corps qu'elles représentent. En tant que symbole d'un corps souffrant et impuissant face à un système dominant, séparateur et violent, les onze images de la série *Apartheid* accèdent, individuellement, à tous les autres corps ; car le symbole, rappelle Paul Ricœur, peut être entendu « comme signe de reconnaissance reconstitué en commun par deux parties en possession chacun d'un fragment du symbole brisé⁶¹ ». L'empathie et/ou la compassion dont ces photographies relèvent, est alors une condition nécessaire à une universalité, car elle leur permet de passer d'une photographie entre-soi à une image symbole, celle d'un corps représentant tous les corps de l'espèce humaine. Ainsi, dans l'hypothèse où, comme l'avance Andrea Pinotti, l'empathie porterait un enjeu d'humanité, la *photographie-être-un-avec* – fraternelle – de Marc Pataut, du fait même de sa fraternité, établirait un rapport avec l'extériorité qui requiert précisément une universalité.

L'extériorité semble donc possiblement à l'œuvre dans une *photographie-être-un-avec*. Mais si ce faire photographique est une réponse satisfaisante face aux risques d'identification de l'autre au même ou de fusion dans autrui, il n'en demeure pas moins qu'avec *Apartheid*, autrui n'est pas physiquement présent devant l'objectif du photographe. Il reste donc à interroger, dans une situation de face-à-

60 André Malraux, *Saturne. Le Destin, l'Art et Goya*, in *André Malraux. Écrits sur l'art. I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 2004, p. 129.

61 Paul Ricœur, *La structure symbolique de l'action*, [1977], in *Anthropologie philosophique. Écrits et conférences 3*, Michel Johann, Porée Jérôme, Paris, Éditions du Seuil, 2013, p. 287.

face à autrui, la possibilité d'un agir photographique en empathie sans que ce dernier ne tombe dans les travers de l'empathie et notamment ceux qui l'orientent vers une contagion des sentiments et donc vers une fusion avec le sujet photographié.

2.3. Photographie-en-respect-de : Emmaüs, Pataut

Alors que jusqu'à présent, le problème d'un agir photographique en proximité à l'autre a pris tour à tour des formes différentes, sympathie, empathie et compassion, il apparaît que les différences entre ces termes sont floues. Afin de dépasser cette problématique terminologique il est important de définir ce qui permettrait à un faire photographique en situation de face-à-face à autrui, d'entrer en rapport à ce dernier sans lui porter préjudice. Dans cet objectif, l'agir photographique comme un *faire* orienté vers un but doit être dépassé afin d'interroger un *faire* entendu comme une *épreuve* : la possibilité d'expérimenter une extériorité à l'œuvre. La philosophie de Paul Ricœur aide à penser ce que serait ce faire photographique, notamment lorsqu'il avance une éthique du respect comme réponse aux risques d'une relation en sympathie avec autrui : « c'est le respect qui, sans cesse, arrache la sympathie à sa tendance romantique, soit à se perdre en autrui, soit à absorber autrui en soi⁶² ». Ce ne serait pas tant la sympathie en soi qui serait problématique, mais ce qui, en elle, devrait être continuellement extrait, à savoir son inclination pour un rapport sentimental ou imaginaire vis-à-vis de la réalité. Mais pourquoi et de quelle manière le *respect* constituerait-il une frontière agissante et protectrice vis-à-vis d'une photographie spéculative ou prédatrice ? Par ailleurs, en quoi conditionnerait-il le rapport de l'agir photographique à l'extériorité et à l'autre ?

L'approche dialogique mise en œuvre dans le travail de Marc Pataut est un terrain favorable afin de mener l'enquête, car elle prend en compte l'autre. En effet, dans l'hypothèse où comme l'avance François Soulages, le dialogique renvoie à l'« interaction⁶³ », il est intéressant d'interroger ce qui dans cet *entre*, c'est-à-dire ce *dia* qui tient ensemble le photographe et autrui, pourrait relever d'une esthétique du respect. Tout comme il est possible d'interroger le processus dialogique à partir de sa dimension productrice telle que l'avance Denis Vernant : « il importe de détermi-

62 Paul Ricœur, « Sympathie et respect », in *À l'école de la phénoménologie*, op. cit., p. 277.

63 François Soulages, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, op. cit., p. 210.

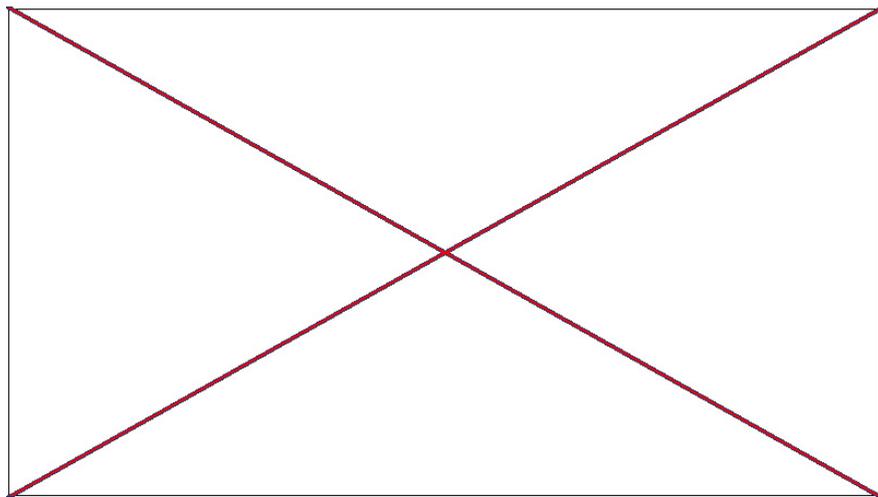


Fig. 32. Marc Pataut, *Portrait de Yannick Venot, Compagnon d'Emmaüs*, Scherwiller 1993,
3 x (112 x 89,5 x 4 cm) (verticales) et 2 x (89,5 x 112 x 4 cm) (horizontales),
FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur.

ner comment locuteur et allocataire engendrent, par la plurivocité du dialogue, un dire com-mun⁶⁴ ». L'entre productif s'interroge alors comme condition de possibilité d'une co-construction – entre le photographe et son sujet – de la *limite* ; cette dernière opérant, conformément à l'idée de Paul Ricœur, comme « justification critique de la sympathie⁶⁵ » ou comme un « discriminant au sein de la confusion affective inhérente à la sympathie⁶⁶ ».

Emmaüs, réalisée par Marc Pataut, en 1993 et 1994, dans la communauté Emmaüs de Scherwiller, en Alsace, [Fig. 32] permet de relever les éléments caractéristiques d'une esthétique du respect en photographie. Confronté à une situation qui ne correspondait pas à l'image qu'il se faisait d'une communauté, l'artiste va s'ouvrir à différentes formes photographiques :

Pour Emmaüs, [...] j'ai essayé la forme reportage, la forme documentaire, j'ai essayé de photographier les objets qu'ils vendaient, etc. Ce qui m'intéresse c'est d'épuiser les possibilités de la photographie.⁶⁷

C'est au bout de ce processus d'épuisement des formes photographiques que Marc Pataut va expérimenter l'écart et la distance entre les individus, en photographiant chaque personne « du plus loin au plus proche⁶⁸ » : plans larges, plans serrés, plans rapprochés, gros plans, fragments et, entre chaque photographie, un espace. Cette procédure mise en œuvre par l'artiste présente un premier intérêt, celui de s'essayer à la distance à l'égard d'autrui ; et d'éprouver l'espace qui le séparerait de lui, celui qui, dans l'extrême proximité, reste toujours irréductible et infranchissable comme une distance qui se donne et se dérobe à la fois. Au-delà de la forme de cette expérimentation photographique, le deuxième intérêt de cette procédure est sa souplesse, car chacun est libre de l'accepter ou de la refuser, voire même de la modifier :

64 Denis Vernant, « Dialogisme », in *Les notions philosophiques. Dictionnaire 1*, Paris, PUF, 1990, p. 641.

65 Paul Ricœur, « Sympathie et respect », in *À l'école de la phénoménologie, op. cit.*, p. 277.

66 *Idem.*

67 Marc Pataut, *Entretien avec Gilles Picarel*, 23 janvier 2014, inédit.

68 Marc Pataut, « Procédure et forme documentaire. Sculpture et langue », in *Communications*, 71, *Le parti pris du document*, sous la dir. de Jean-François Chevrier, Philippe Roussin, *op. cit.*, p. 293.

Ils se mettaient à une place ; je traçais à la craie sur le sol l'emplacement, en demandant aux suivants de ne pas s'y tenir, pour que le groupe existe, même virtuellement. J'ai ainsi constitué trente portraits, dont certains échappent à cette règle. Tous n'ont pas respecté la procédure, certains sont partis avant la fin, d'autres ont eu peur, j'ai eu peur.⁶⁹

C'est donc, premièrement, l'acceptation d'une non coïncidence entre l'idée que l'artiste se fait de son projet et la réalité rencontrée et deuxièmement, la difficile relation à autrui, qui expliquent la mise en œuvre de cette procédure. Quelque chose, ou plutôt quelqu'un, résiste et surgit au cœur de l'agir photographique. Cette situation semble pousser le photographe à proposer une procédure particulière qui inclus autrui ; et c'est ce qui révèle la dimension du respect à l'œuvre dans *Emmaüs* de Marc Pataut.

À partir de ce travail, il est alors possible d'interroger le rapport entre la limite – limite à l'*agir-photographique* – et l'extériorité. Autrement dit, c'est le problème du respect comme garant de l'extériorité, qui est posé, car la caractéristique pratique du respect, telle que l'avance Paul Ricœur, est « la position d'un vouloir étranger et semblable à titre de vis-à-vis de mon vouloir, la coordination d'une pluralité de vouloir⁷⁰ ». Reconnaître autrui, tel que le rappelle le philosophe à partir de la deuxième formulation de l'impératif kantien, se fait par « un acte d'auto-limitation⁷¹ » : « il n'est pas possible, écrit Paul Ricœur, que je reconnaisse autrui dans un jugement d'existence brute qui ne soit pas un consentement de mon vouloir au droit égal d'un vouloir étranger⁷² ». Ce n'est donc ni uniquement l'idée, qu'au départ du projet, Marc Pataut se fait de la communauté d'Emmaüs ni les différentes formes photographiques expérimentées par l'artiste, qui font surgir l'extériorité de l'autre. Une photographie d'autrui ne semble possible qu'à la condition que le photographe reconnaisse un autre *vouloir* : le *vouloir* d'autrui. Elle n'est possible qu'en tant qu'elle est l'épreuve de cette extériorité. C'est en tant qu'être de raison, ce pourquoi il se différencie d'une chose, qu'autrui « limite d'autant notre libre arbitre (et est un objet de respect)⁷³ » écrit Kant. Mais de quelle manière cette question de la limite et du

69 *Idem.*

70 Paul Ricœur, « Sympathie et respect », in *À l'école de la phénoménologie*, *op. cit.*, p. 275.

71 *Ibid.*, p. 274.

72 *Idem.*

73 Emmanuel Kant, *Fondements de la métaphysique des mœurs*, [1785], *op. cit.*, AK. IV, 428.

respect – dont l'avantage est d'arracher une photographie en *sympathie-avec* de toute tendance projective ou prédatrice – peut-elle être à l'œuvre dans le travail *Emmaüs* de Marc Pataut ?

Pour *Emmaüs*, si la chambre photographique se rapproche doucement des compagnons et si le corps du photographe se déplace, peut-être dans une certaine appréhension des compagnons, c'est pour expérimenter un « travail d'approche⁷⁴ » tel que le qualifie lui-même Marc Pataut. Une approche de « proche en proche⁷⁵ » qui a le mérite non pas tant de déboucher sur une photographie, le portrait d'un compagnon, mais d'*éprouver*, ce qui se passe dans l'intervalle qui sépare le photographe d'autrui. Avec *Emmaüs*, l'espace *entre* Marc Pataut et les compagnons, serait le lieu d'une épreuve, dans la double acception que permet ce terme. Tout d'abord, il s'agirait de faire *l'expérience d'autrui* afin de travailler le sens de cette présence dans le faire photographique. Ensuite, l'épreuve de *l'autre* consisterait en un *apprentissage de l'adversité*, c'est-à-dire un agir photographique dans lequel le photographe passerait par de dures épreuves, en l'occurrence, avec Marc Pataut, l'épreuve d'un sentiment de peur vis-à-vis de *l'autre*. La peur est d'ailleurs un sentiment que l'artiste met assez souvent en avant, par exemple dans le travail *Emmaüs*, lorsqu'il écrit « J'ai été confronté à des individus extrêmement isolés, [...] et dont j'avais physiquement peur⁷⁶ » ; ou dans *Toujours ou jamais*, travail qu'il réalise dans l'unité pédopsychiatre de l'hôpital Esquirol à Limoges, de 2003 à 2006, lorsque l'artiste confie : « j'ai peur du prochain séjour où je reviendrai avec des portraits de toutes, sauf de Morgane⁷⁷ ». Alors, en fracturant l'agir photographique, l'altérité fait de cet agir le lieu d'une *épreuve* ; l'épreuve est ici indissociable de la *limite* qui elle-même trouve son origine dans l'altérité. C'est pourquoi, en travaillant l'espace *entre*, c'est-à-dire le vide qui subsiste entre le photographe et celui ou celle qui est photographié, le faire photographique de Marc Pataut s'ouvre au *respect* inhérent à un autre *vouloir*, preuve d'une extériorité à l'œuvre dans son travail. C'est donc le glissement d'une simple photo-

74 Marc Pataut, Journal *La Croix*, 6 septembre 2019, <https://www.la-croix.com/Culture/Expositions/Le-photographe-Marc-Pataut-explore-corps-social-2019-09-06-1201045705>, consulté le 22 mars 2020.

75 Titre de l'exposition réalisée par le Jeu de Paume, *Marc Pataut, De proche en proche*, du 18 juin au 22 septembre 2019 à Paris.

76 Marc Pataut, « Procédure et forme documentaire. Sculpture et langue », in *Communications*, 71, *Le parti pris du document*, sous la dir. de Jean-François Chevrier, Philippe Roussin, *op. cit.*, p. 291.

77 Marc Pataut, *Toujours ou Jamais. Travail photographique dans l'unité pédopsychiatre de l'hôpital Esquirol à Limoges*, Paris, Éditions du Panama, 2008, s.p.

graphie d'un compagnon d'Emmaüs à une photographie travaillant l'*entre agissant* et éprouvant un autre *vouloir*, qui autorise à former l'hypothèse d'un *respect* à l'œuvre dans la photographie de Marc Pataut. Mais quels en sont les éléments concrets ?

Afin de découvrir des traces d'un *respect* à l'œuvre dans *Emmaüs*, il convient de revenir à l'approche ricœurienne du *respect* et de la sympathie. D'abord, pour Paul Ricœur, « le respect creuse la « distance phénoménologique » entre les êtres⁷⁸ ». Ainsi, le *respect* maintient continuellement ouvert une brèche dans la distance ressortant de l'intentionnalité. De ce point de vue, il arracherait la photographie à toute possibilité d'une visée à distance, souvent univoque et forcément réductrice du sujet photographié ; le rapport intentionnel à autrui présente en effet le risque d'être dépendant de la conscience dont émane la visée intentionnelle. Avec Marc Pataut, force est de constater que l'éloignement ne peut être l'exercice d'un pouvoir exercé unilatéralement, par l'intentionnalité du photographe, sur autrui, car il donne à ce dernier une partie de la décision inhérente au faire photographique. Chaque compagnon détermine l'endroit à partir duquel il souhaite être photographié et, en outre, est libre d'inter-agir avec le photographe, pouvant à tout moment infléchir la procédure fixée par ce dernier ou y mettre fin. Dans la perspective ricœurienne, c'est aussi en creusant la distance phénoménologique que le *respect* protégerait l'ouverture ou la proximité à autrui du risque d'envahissement. Là encore, le travail *Emmaüs* de Marc Pataut présente des signes d'un *respect* à l'œuvre, car il y a chez l'artiste une manière de travailler qui consiste à matérialiser la distinction entre l'espace de l'institution ou du lieu qui l'accueille et l'espace du projet artistique :

Au mur, j'ai punaisé un drap noir, pour signifier que c'était un studio, de la photographie, qu'on était dans un double champ, celui du travail social et celui de l'œuvre.⁷⁹

Ce faisant, dans l'approche *de proche en proche* qui caractérise le travail de l'artiste, opérer cette distinction reviendrait à mettre à l'œuvre l'idée de *respect* en évitant ou en minimisant tout risque de confusion des espaces et, de la même façon, tout danger de fusion avec autrui. Lorsque Paul Ricœur écrit que le *respect* « re-garde de loin⁸⁰ »,

78 Paul Ricœur, « Sympathie et respect », in *À l'école de la phénoménologie*, *op. cit.*, p. 277.

79 Marc Pataut, « Procédure et forme documentaire. Sculpture et langue », in *Communications*, 71, *Le parti pris du document*, sous la dir. de Jean-François Chevrier, Philippe Roussin, *op. cit.*, p. 292.

80 Paul Ricœur, « Sympathie et respect », in *À l'école de la phénoménologie*, *op. cit.*, p. 277.

il semble aussi penser que la distance est constitutive de ce dernier ; le philosophe fait également comme si le *respect* impliquait un regard, terme qui à son origine est dérivé du mot *égard* dont l'acception sera aussi celle de sollicitude ; comme si, enfin, cet *égard* devait faire l'objet d'un *re*, c'est-à-dire d'une répétition. Sur ce point, c'est en éprouvant différentes distances et en réactualisant en permanence l'espace de relation et de dialogue, que le travail *Emmaüs* de Marc Pataut réitère sans cesse un *égard* à autrui, dans l'extériorité nécessaire à sa préservation.

Ainsi, en réponse à une *photographie-en-sympathie-avec* – dont la trop grande proximité avec le sujet photographié pourrait remettre en question la présence d'une extériorité à l'œuvre – la *photographie-être-un-avec* de Marc Pataut avance la possibilité d'une dualité dans l'unité du ressentir éprouvé face à la situation d'autrui. Cette possibilité d'une tension rend vraisemblable la présence d'une extériorité que la dimension fraternelle de ce faire photographique vient appuyer. L'indissociabilité du *respect* à la sympathie – la sympathie apportant au *respect* une affection à autrui et le *respect* donnant à la sympathie sa dimension éthique – démontre également une extériorité à l'œuvre qui éloigne ce faire photographique de tout risque de ramener l'autre au même ou alors de se perdre en autrui. Plus loin, c'est en travaillant l'*entre* agissant et en l'exposant à l'extériorité d'un autre vouloir que le faire photographique s'est épaissi d'une dimension éthique. Un glissement a donc été fait d'un agir photographique travaillé par des considérations morales à celui ouvert à une relation éthique. Si, d'un côté, la morale kantienne était en lien avec l'idée d'obligation et d'universalité, « de ce qui *s'impose* comme obligatoire⁸¹ » écrit Paul Ricœur, d'un autre côté, le rapport éthique interroge ici ce qui, dans l'agir photographique est « *estimé bon*⁸² », c'est-à-dire se place, selon Paul Ricœur, dans une « perspective téléologique⁸³ » plus que déontologique. Alors, si le faire photographique comme épreuve de l'extériorité semble conditionner la possibilité d'une approche éthique de l'autre, tout au moins chez Marc Pataut, il s'avère que d'autres exemples empruntent une voie contraire. C'est notamment le cas avec Philippe Bazin dont le travail ferait de l'absence de toute épreuve au sujet photographié une des conditions de son éthique. Dans cette perspective, *Faces-Vieillards* [Fig. 33] de Philippe Bazin peut être interro-

81 Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 200.

82 *Idem.*

83 *Idem.*

gé afin d'identifier en quoi il apporterait un éclairage nouveau à la problématique traitée, celle du possible rapport de la proximité à l'extériorité, et plus largement celle du possible rapport entre un faire photographique et l'avènement de l'*autre*.

2.4. L'*autre* dans un faire photographique face au souffrant : *Faces -Vieillards, Bazin*

Travailler la problématique d'un faire photographique en proximité à l'égard d'autrui, dans sa capacité à faire advenir de l'*autre*, pose, à partir de Philippe Bazin, un premier problème en rapport à la dimension empathique et éthique de son approche. Ensuite, l'extrême proximité qui caractérise l'esthétique de l'artiste interroge une photographie au seuil de l'extériorité. Pour continuer, le double enfermement spatio-temporel qui caractériserait le faire photographique de Philippe Bazin est interrogé à partir de l'impératif d'une éthique narrative inhérente à la situation de face-à-face avec une personne souffrante. Enfin, l'attention à autrui et le refus de portrait qui caractérisent l'approche de l'artiste sont mis en perspective avec une dimension réflexive du faire photographique.

2.4.1. L'étranger de service : une extériorité à bon compte

Créer un dialogue entre Marc Pataut et Philippe Bazin est d'autant plus stimulant que leur parcours, leur approche et leur photographie présentent des points de concordance. À propos du parcours, leur décision de faire de la photographie se fait quasiment au même moment, 1982 pour Marc Pataut et 1986 pour Philippe Bazin, lorsque le médium amorce, en France, un tournant dialogique. Ensuite, leur entrée en photographie est étrangement analogue. En 1982, après une expérience d'élève infirmier à l'hôpital de jour d'Aubervilliers et marqué par l'expérience photographique menée auprès des enfants hospitalisés, Marc Pataut doit prendre une décision entre devenir éducateur ou faire de la photographie. Son choix se porte sur la photographie en sachant qu'il ne veut pas devenir reporter ; il écrit être « gêné par l'esthétisation du handicap et de la folie⁸⁴ » dans le travail réalisé par

84 Marc Pataut, « Procédure et forme documentaire. Sculpture et langue », in *Communications*, 71, *Le parti pris du document*, sous la dir. de Jean-François Chevrier, Philippe Roussin, *op. cit.*, p. 298.

Raymond Depardon à l'hôpital psychiatrique San Clemente à Venise. Pour sa part, durant son stage interné de médecine effectué en 1983 dans un hospice de Loire-

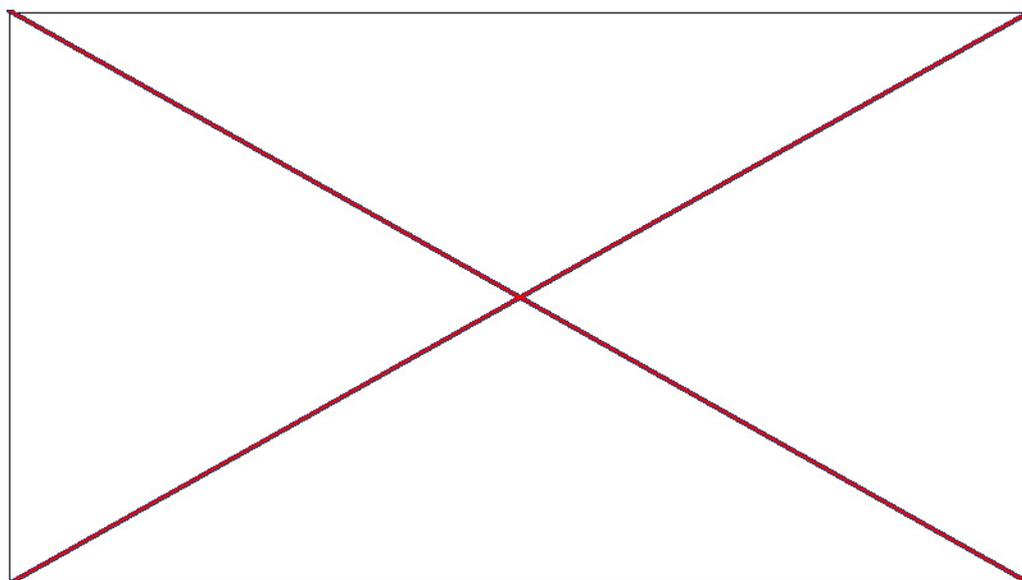


Fig. 33. Philippe Bazin, sans titre, *Faces-Vieillards*, 1986.

Atlantique, Philippe Bazin éprouve le désir de réaliser des photographies, pour se souvenir des malades après leur mort. Grâce à ce travail, écrit-il, « j'ai eu l'impression de naître une seconde fois⁸⁵ ». C'est donc porté par cette expérience qu'en 1986, alors médecin généraliste, il fait le choix de devenir photographe et intègre l'École Nationale de la Photographie à Arles. Cette relation particulière des deux artistes à la médecine, qui les a conduit à photographier des sujets souffrants, est éclairante pour la problématique de l'extériorité. En effet, qu'est-ce qui est dit de l'extériorité

85 Philippe Bazin, *Face à faces*, Paris, L'Harmattan, coll. *Eidos*, 2012, p. 18.

dans un travail qui a pour sujet des personnes elles-mêmes touchées par l'extériorité, c'est-à-dire par une forme de séparation au monde inhérente à leur maladie ? Il serait sans doute légitime, à la vue du choix de leur sujet – mes travaux personnels ne faisant pas exception, car les personnes que je photographie sont aussi touchées personnellement par l'extériorité – de les questionner à travers l'idée de « l'étranger de service » ou celle de l'extériorité à bon compte. Cependant, la réflexion partira de ce contexte afin d'interroger le faire photographique en empathie avec autrui dans sa dimension éthique. En quoi la possibilité de l'extériorité pourrait-elle contraindre le faire photographique à adopter, à l'égard des sujets photographiés, une dimension éthique ?

Concernant leur démarche respective, les travaux de Marc Pataut et de Philippe Bazin peuvent être interrogés à partir de l'idée d'empathie dont ils relèvent directement ou vis-à-vis de laquelle ils entretiennent une relation problématique. Avec *Emmaüs*, Marc Pataut confirme des motivations qui sont corrélatives d'un rapport empathique envers les personnes qu'il photographie : « j'avais envie d'aller vers eux et de le faire physiquement⁸⁶ ». Plus largement, le travail *Humaine* réalisé à Douchy-les-Mines avec trois femmes dont il va réaliser des portraits entre 2008 et 2011, prouve à la fois par son titre et sa temporalité la dimension empathique de son travail. Avec *Faces-Vieillards*, l'approche de Philippe Bazin, est de son côté, plus problématique, car, comme il l'affirme lui-même à Élisabeth Do lors d'un entretien : « je voulais à la fois qu'on soit dans une proximité, et à la fois que cette proximité-là ne soit pas une proximité empathique⁸⁷ ». Il est cependant possible d'interroger la démarche empathique de Philippe Bazin, car, ce que l'artiste semble vouloir éviter c'est un trop grand sentimentalisme, et c'est précisément ce qu'une relation empathique permet d'éviter. C'est ce que rappelle Gérard Jorland : « l'empathie consiste à se mettre à la place de l'autre sans forcément éprouver ses émotions⁸⁸ ». Se mettre à la place d'autrui ne ferait donc pas disparaître la distance à ce dernier. En outre, en affirmant que photographier ces vieillards lui « permettait de découvrir

86 Marc Pataut, « Procédure et forme documentaire. Sculpture et langue », in *Communications*, 71, *Le parti pris du document*, sous la dir. de Jean-François Chevrier, Philippe Roussin, *op. cit.*, p. 292.

87 Élisabeth Do, « Déclic. Entretien avec Philippe Bazin. Photographe », in *Déclic 2011-2 vol 12*, < <https://www.cairn.info/revue-l-autre-2011-2-page-222.htm> >, consulté en ligne le 27/03/2020, p. 227.

88 Alain Berthoz, Gérard Jorland, *L'Empathie*, *op. cit.*, p.20.

ce qu'ils étaient vraiment⁸⁹ », Philippe Bazin ne renvoie-t-il pas son faire photographique à un *faire* empathique, car comment découvrir ce qu'ils sont vraiment sans se mettre un minimum à leur place ? Ainsi, si les frontières de l'empathie sont floues ou brouillent les pistes, la proximité de ces deux travaux peut permettre d'établir des distinctions qui, si infimes soient-elles, pourraient être déterminantes. Et ce d'autant plus que la similitude de certaines photographies réalisées par les deux artistes est troublante [Fig. 34. a] et [Fig. 34. b].

Pourtant, au delà de ce qui rapproche ces artistes, se creuse un écart significatif entre leurs travaux. Premièrement, si Marc Pataut met en œuvre une esthétique du *proche en proche* qui expérimente l'espace entre lui et les compagnons Emmaüs comme un *entre* mouvant et agissant où chaque volonté se dresse vis-à-vis de l'autre, l'extrême proximité mis en œuvre par Philippe Bazin est, avec *Faces-Vieillards* (1985-1986), d'emblée celle de la « longueur du stéthoscope⁹⁰ » :

Mon point de vue, c'est d'être près des gens, c'est une chose évidente. [...] Cette distance-là ne m'est pas venue d'une décision théorique, elle est née de mon expérience médicale. [...] Cette distance est venue de là : de la longueur du stéthoscope. Cette longueur-là introduit un rapport de proximité très intime, presque obscène.⁹¹

Alors, entre d'un côté une distance travaillée dans le cadre d'une approche bienveillante et ouverte à autrui et, d'un autre côté, une distance plaquée de la médecine à la photographie qui révèle autrui de façon impudique, il est important de relever en quoi l'approche de Philippe Bazin pourrait faire advenir de l'*autre* en mettant en place les conditions d'une extériorité. Par ailleurs, le problème se pose de savoir en quoi cette extériorité relèverait d'un rapport éthique à l'*autre*. La deuxième différence entre les deux travaux tient à la différence de situation des personnes photographiées. Si les compagnons Emmaüs ont une autonomie de conscience, il n'en va pas de même des personnes âgées et en fin de vie que photographie Philippe Bazin. C'est ce que confirme Thierry de Duve à partir des sujets que photographie l'artiste, que ce soit des vieillards ou des adolescents : « [...] beaucoup de ses sujets, n'ayant plus ou pas encore toutes leurs facultés, sont privés de la pleine capacité à protes-

89 *Idem.*

90 Philippe Bazin, *Face à faces*, *op. cit.*, p. 36.

91 *Idem.*

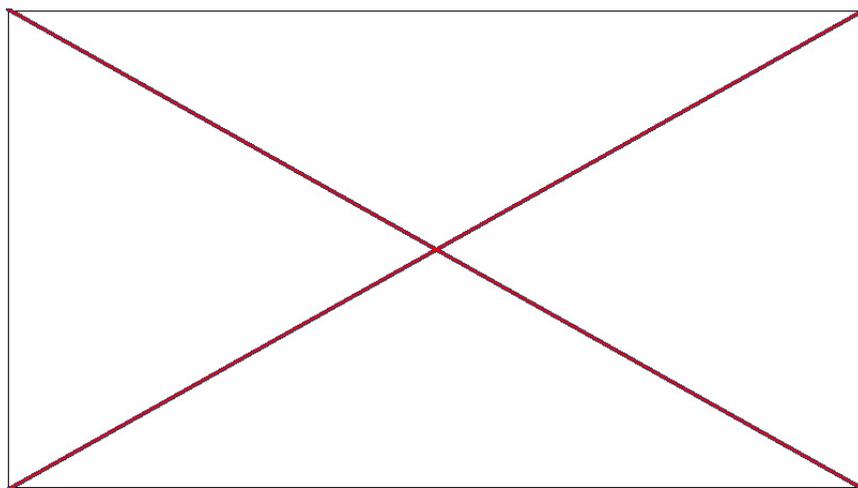


Fig. 34. b. Philippe Bazin, sans titre, *Faces-Vieillards* 1986.

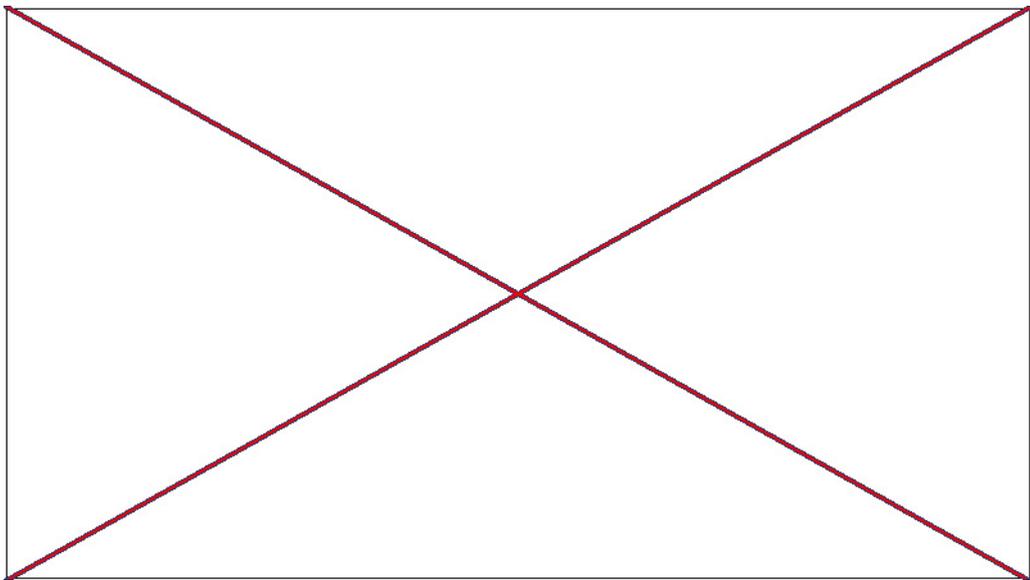


Fig. 34. a. Marc Pataut, *Portrait de Yannick Venot, Compagnon d'Emmaüs*, Scherwiller, 1993.

ter⁹² ». De ce point de vue, l'éventuelle disparition du vouloir de la personne photographiée interroge l'agir photographique de Philippe Bazin dans sa réelle ouverture à l'extériorité ; par voie de conséquence, il questionne également l'existence d'un rapport éthique à autrui, que l'artiste met pourtant en avant.

2.4.2. *All over* & extrêmes détails.

Une photographie au seuil de l'extériorité

Avec Philippe Bazin, interroger la possibilité d'un rapport entre un faire photographique éthique et l'extériorité de l'*autre* est d'autant plus justifié que l'ambition poursuivie par l'artiste est élevée. C'est ce qui ressort d'un entretien du photographe avec Christiane Vollaire :

L'éthique de la photographie, c'est la responsabilité que j'ai à l'égard de chaque personne que je photographie. Je cherche à redresser les gens. D'une manière ou d'une autre, que ce soit à l'hôpital où ils sont couchés dans leur lit, ou que ce soit dans l'institution qui les écrase, les gens sont physiquement ou symboliquement couchés. Mon désir est de redonner à chaque personne dont je photographie le visage, la dignité de l'être humain verticalisé.⁹³

La photographie de Philippe Bazin vise alors ce que Jean-Jacques Kress, cité par Paul Ricœur, reconnaît comme étant la spécificité de la personne humaine, c'est-à-dire « ce qui lui est le plus propre ; sa dignité⁹⁴ ». Alors en quoi, dans un contexte de souffrance d'autrui qui, pour Paul Ricœur, consiste en une « diminution de la puissance d'agir⁹⁵ » la photographie serait-elle en mesure d'établir un rapport avec la personne souffrante susceptible de faire advenir de l'*autre* ? La situation le permet-elle seulement ? Il est important de souligner que le *cogito* ricœurien relève d'une « attestation de soi⁹⁶ », c'est-à-dire d'une *croissance* en les pouvoirs de l'homme, en ses capacités d'agir, ce qui fait qu'un homme est un homme et fonde son humanité.

92 Thierry de Duve, « L'âge ingrat », in *Adolescents*, Philippe Bazin, Bordeaux, William Blake & Co, 1995, pp. 5-6.

93 Christiane Vollaire, « L'intention artistique. Entretien avec Christiane Vollaire », in *Face à faces*, Philippe Bazin, Paris, L'Harmattan, coll. *Eidos*, 2012, p. 28.

94 Paul Ricœur, *La souffrance n'est pas la douleur*, [1992], in *Souffrance et douleur. Autour de Paul Ricœur*, sous la dir. de Claire Marin et Nathalie, Zaccari-Reyners, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, p. 24.

95 *Ibid.*, p. 15.

96 Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*, p. 34.

Dans cette perspective, la souffrance d'une personne l'empêcherait d'exercer son agir et de dresser sa volonté face à celle du photographe. Elle autoriserait toutes les dérives, notamment celle qui consiste à faire d'autrui, sans extériorité, un simple moyen au service de l'agir photographique et de bafouer sa dignité. Cependant, avec Paul Ricœur, l'agir et le pâtir vont de pair. Il n'est pas possible d'envisager un homme agissant qui ne soit pas en même temps pâtissant ; ne serait-ce, par exemple, qu'à travers l'expérience que l'homme a de son propre corps, ou bien des autres ou de lui-même à travers sa conscience. En outre, il n'est pas davantage possible d'envisager l'inverse : qu'il n'y ait pas d'agir dans le pâtir. Alors dans un contexte de souffrance, un hôpital de fin de vie, la volonté d'autrui, même diminuée, se poserait : elle se dresserait face au photographe.

Dans cette situation, en quoi *Faces-Vieillards* de Philippe Bazin mettrait-il en œuvre les conditions nécessaires à l'émergence d'un rapport à l'extériorité ? Il semble le faire en se positionnant au plus près de la faille entre agir et pâtir – au seuil même d'une possible extériorité. Pour étayer cette hypothèse, il convient, d'interroger la photographie en extrême proximité au visage telle que la pratique Philippe Bazin. La distance du stéthoscope, telle que la revendique l'artiste, ne semble pas être en rapport avec ce qu'imposerait l'extériorité comme condition à l'avènement de l'autre, car en quoi la distance inhérente et spécifique à l'instrument médical serait obligatoirement celle de la photographie ? Et pourtant cette extrême proximité paraît être la condition permettant d'ouvrir la photographie à l'extériorité. S'approcher aiderait à mettre en œuvre un geste photographique d'attention à l'autre ; une attention à ce qui, du plus profond du corps, est extériorisé par l'autre, « exhalé de soi⁹⁷ » écrit Paul Ricœur, et qui affleure à son visage. C'est effectivement ce dernier qui est le lieu de manifestation d'un agir souffrant : « le souffrir, écrit Paul Ricœur, se somatise de façon élective au niveau de la mimique et plus particulièrement dans l'espace du visage⁹⁸ ». Si la photographie de Philippe Bazin entre possiblement en rapport avec l'extériorité de l'autre ce serait donc au seuil des visages qu'il photographie. Dans chaque regard écarquillé qui se pose sur le photographe, à travers de discrets rictus, le plissement d'une ride ou le froncement d'un sourcil, la photographie, dans

97 Paul Ricœur, *La souffrance n'est pas la douleur*, [1992], in *Souffrance et douleur. Autour de Paul Ricœur*, sous la dir. de Claire Marin, Nathalie Zaccari-Reyners, *op. cit.*, p. 20.

98 *Idem.*

sa clarté, met l'accent sur ces infimes traces d'agir, un *endurer* avance Paul Ricœur, comme « un degré minime d'agir⁹⁹ ».

Ainsi, les infimes détails présents au seuil de chacun des visages photographiés par Philippe Bazin, dont le geste d'extrême proximité et de face-à-face renforcent la présence, révèlent l'*autre*. S'il y a extériorité, c'est précisément parce que la volonté de la personne photographiée, en l'occurrence ici son *endurer*, déborde le moindre détail de l'espace en-visagé par Philippe Bazin ; c'est parce que l'appel d'autrui souffrant déchire la seule volonté du photographe. Quelque chose, dans chaque infime espace de l'*all-over* des visages proposés par Philippe Bazin transcende toute possibilité photographique d'utilisation instrumentale d'autrui. L'extériorité à l'œuvre, dans l'extrême détail des visages de *Faces-Vieillards*, fissure toute possibilité de poser un regard englobant sur ces photographies alors que, paradoxalement, l'objectif de l'artiste était de permettre au spectateur « de voir l'image d'un coup d'œil¹⁰⁰ ». Le trouble engendré par l'extériorité à l'œuvre dans la photographie de Bazin, extériorité débordant apparemment la volonté du photographe, nécessite alors de se poser la question du rapport entre le faire photographique de l'artiste et une dimension éthique telle que l'extériorité le nécessiterait.

2.4.3. Enfermement spatio-temporel du faire photographique : une photographie sans extériorité

L'éventualité d'une relation éthique à l'*autre* est d'ailleurs d'autant plus souhaitable que le sujet photographié est souffrant. Ceci s'explique en raison de la nature de la souffrance qui selon Paul Ricœur, est en excès, « souffrir, c'est souffrir trop¹⁰¹ » écrit-il. Cette surabondance caractéristique du souffrir se traduit par des signes psychiques, c'est-à-dire pour le philosophe, des « affects ouverts sur la réflexivité, le langage, le rapport à soi, le rapport à autrui, le rapport au sens, au questionnement¹⁰² ». C'est ce qui explique que l'excès de souffrance produit chez le souffrant un appel à l'aide, et qu'il déclenche automatiquement la nécessité d'une relation éthique consistant à répondre à cet appel. L'impérative dimension éthique

99 *Ibid.*, p. 21.

100 Philippe Bazin, *Face à faces*, *op. cit.*, p. 52.

101 Paul Ricœur, *La souffrance n'est pas la douleur*, [1992], in *Souffrance et douleur. Autour de Paul Ricœur*, sous la dir. de Claire Marin, Nathalie Zaccari-Reyners, *op. cit.*, p. 31.

102 *Ibid.*, p. 14.

du rapport au souffrant se pose donc comme une condition nécessaire afin que le faire photographique s'ouvre à l'avènement de l'autre. Alors en quoi le travail de Philippe Bazin et, plus largement la photographie, sont-ils à même de pouvoir répondre à cet appel ? L'hypothèse avancée est que pour que la photographie puisse s'ouvrir à l'autre à partir d'une relation éthique, il faudrait que le faire photographique puisse déclencher la possibilité d'un récit ouvert sur l'avenir. Si la parole est empêchée et la souffrance impossible à raconter, la présence photographique ne se justifie-t-elle pas par la possibilité qui serait la sienne de pouvoir réenclencher ce que Paul Ricœur appelle le « tissu inter-narratif¹⁰³ » ?

Pour ce faire, une relation empathique à autrui paraît être requise, telle que la précise Lazare Benaroyo : « face au *mutisme de la souffrance*, l'attitude compassionnelle peut être une manifestation d'*empathie silencieuse* : être-auprès du souffrant dans une attitude d'accueil et de respect¹⁰⁴ ». Dans ce contexte, le faire photographique de Philippe Bazin semble poser problème. Tout d'abord, comme cela a déjà été souligné, l'artiste ne souhaitait pas établir de relation empathique à l'égard d'autrui, mais au contraire, une relation photographique qui *tienne à distance*. Sur ce point, il est pourtant possible d'approcher l'empathie de manière cognitive ; le photographe peut comprendre la situation du souffrant sans la partager personnellement. Ainsi, se mettre à la place d'autrui, dans un geste photographique qui traduit un rapport empathique à ce dernier, n'implique pas seulement un rapport à autrui basé sur des bons sentiments ; il ne se réduit pas à un geste photographique impliquant, d'après Philippe Bazin, un « gros plan émotionnel¹⁰⁵ ». C'est à partir de cette base et afin de dépasser toute point de vue terminologique que l'hypothèse d'une approche empathique dans le travail de Philippe Bazin peut être avancée. Il est en effet possible de traduire l'extrême proximité de l'artiste au vieillard souffrant en approche empathique ; celle d'une compréhension cognitive d'autrui, d'une proximité qui, en même temps, tient une distance vis-à-vis de la situation dans laquelle il se trouve. Certes, sur l'axe de la « *température émotionnelle du vécu*¹⁰⁶ » de l'empathie avancé par Andrea Pinotti, la compréhension cognitive éprouvée par Philippe Bazin

103 *Ibid.*, p. 22.

104 Lazare Benaroyo, « La sens de la souffrance », in *Souffrance et douleur. Autour de Paul Ricœur*, sous la dir. de Claire Marin, Nathalie Zaccari-Reyners, *op. cit.*, p. 71.

105 Élisabeth Do, « Déclic. Entretien avec Philippe Bazin. Photographe », in *Déclic 2011-2 vol 12*, *op. cit.*, p. 227.

106 Andrea Pinotti, *L'empathie. Histoire d'une idée de Platon au posthumain*, *op. cit.*, p. 79.

serait proche de la température la plus froide, mais elle resterait cependant une empathie. En revanche, à considérer un autre axe sur lequel se déploie l'empathie, l'axe égocentrisme/altruisme ou – « *centre d'attention*¹⁰⁷ » – tel que le désigne Andrea Pinotti, le faire photographique de *Faces-Vieillards*, poserait plus de difficulté. En effet, l'origine de ce projet réside dans le fait que Philippe Bazin oubliait le visage des vieillards après leur mort. En visant à mettre fin à cette défaillance de la mémoire en glissant une photographie dans leur fiche médicale, son geste photographique évoquerait alors une considération égocentrique et non altruiste, rendant difficile l'établissement d'un positionnement empathique clair.

Devant le problème rencontré quant à l'évaluation empathique du faire photographique il est nécessaire d'interroger plus avant le rapport singulier que ce dernier entretient avec autrui afin d'en relever sa dimension éthique. En quoi la photographie et de quelle manière la photographie permettrait-elle, face à un sujet souffrant, de sortir de l'enchaînement à soi qui caractérise la souffrance ? Le problème posé peut paraître démesuré face à ce que peut mettre en œuvre, modestement, la photographie. De la même façon, il pourrait être hors sujet car cette question se pose davantage en médecine qu'avec la photographie. Et pourtant, il n'est pas anodin qu'au moment où la photographie, à l'origine du tournant dialogique, se questionne sur son rapport à l'altérité, Philippe Bazin et Marc Pataut fassent de l'hôpital le lieu de leur agir photographique. Il y a assurément dans leur travail une éthique à l'œuvre qui place la photographie au cœur de la question de l'extériorité. Cela en raison de la nature de la souffrance qui emprisonne le sujet photographié dans son propre corps et appelle une ouverture : « pour la souffrance pure, écrit Levinas, intrinsèquement insensée et condamnée, sans issue, à elle-même, se dessine un au-delà dans l'interhumain¹⁰⁸ ». Voilà peut-être le lieu de la photographie, l'*inter* œuvrant faisant défailir la totalité levinassienne à l'égard de laquelle rien ne peut être extérieur – l'*inter* éthique et éclatant d'une extériorité et de l'*autre* retrouvé.

Avec *Faces-Vieillards*, l'objectif de Philippe Bazin semble répondre à cet appel, car il est « de redonner une dignité humaine¹⁰⁹ » aux visages qu'il photographie ; il cherche à « redresser les gens¹¹⁰ », et à leur redonner la « dignité de l'être humain

107 *Idem.*

108 Emmanuel Levinas, *Entre nous*, Paris, Grasset, 1991, p. 110.

109 Philippe Bazin, *Face à faces*, *op. cit.*, p. 37.

110 *Ibid.*, p. 28.

verticalisé¹¹¹ ». Ce faisant il vise autrui dans son humanité. Dans l'esprit de la philosophie de Paul Ricœur, si l'humanité fait défaut, c'est parce que, dans le contexte particulier d'un hôpital ou des individus sont en fin de vie, la souffrance prive chacun de son pouvoir d'agir. Cette relation entre humanité et pouvoir d'agir est au cœur du *cogito* ricœurien tel que le rappelle Bernard Ilunga Kayombo :

Dans la phénoménologie herméneutique du sujet, chez Ricœur, les termes « soi », « humanité de l'homme » et « homme capable » sont pratiquement interchangeables : ils couvrent la même réalité, à savoir ce qui fait qu'un homme est un homme.

Le *cogito* ricœurien est celui de *l'homme capable*, c'est-à-dire celui dans lequel le *soi* s'atteste dans les pouvoirs d'agir de l'homme :

[...] l'attestation est fondamentalement attestation *de soi*. Cette confiance sera tour à tour confiance dans le pouvoir de dire, dans le pouvoir de faire, dans le pouvoir de se reconnaître personnage de récit, dans le pouvoir enfin de répondre à l'accusation par l'accusatif : me voici !¹¹²

Faces-Vieillards de Philippe Bazin se heurte donc à l'impossibilité du patient à pouvoir formuler sa souffrance, à la partager et à l'enchâsser dans l'histoire des autres. Face à sa souffrance, l'enjeu de la photographie serait donc de poser les conditions nécessaires au rétablissement d'un récit empêché par le souffrir. Ainsi, face au souffrant, le faire photographique peut s'imaginer dans une dimension productive, c'est-à-dire dans sa capacité à faire advenir une parole souvent empêchée ou manquante. Autrement dit, l'agir photographique peut se penser dans un rapport à une extériorité susceptible de briser la totalité de l'enfermement d'autrui dans sa souffrance.

Avec *Faces-Vieillards*, le travail de Philippe Bazin se confronte à une réalité spécifique dans le sens où les personnes photographiées, tel qu'il les décrit, « sont au bord de la mort et n'ont que quelques secondes d'attention à vous accorder¹¹³ ». C'est pourquoi, contrairement à l'approche de Marc Pataut interrogée précédemment, qui implique un faire photographique de proche en proche dans lequel la *chair du temps* est présente, celle de Philippe Bazin exhale *l'instant*. « J'entrais dans les

111 *Idem.*

112 Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*, pp. 34-35.

113 Philippe Bazin, *Face à faces*, *op. cit.*, p. 111.

chambres, je demandais « est-ce que je peux vous photographier ? », je prenais la photo, ça durait dix secondes¹¹⁴ » écrit Philippe Bazin ; ou plus loin, « ça devait se jouer dans l'immédiateté de la rencontre¹¹⁵ » ; ou enfin :

Je ne fais pas poser les gens devant moi, ou très rarement ; et je les prends en quelques fractions de seconde, en me mettant auprès d'eux et c'est tout, comme peut le faire un reporter qui fait des instantanés dans le chaud de l'action.¹¹⁶

Alors, entre la particularité de l'*instant* et le protocole mis en œuvre qui consiste, selon l'artiste, « à avoir le moins de contact possible avec les gens¹¹⁷ », et ce afin d'éviter toute approche psychologique d'autrui, en quoi le travail *Faces-Vieillards* permettrait-il d'arracher les personnes photographiées à une totalité ?

Paul Ricœur permet de penser l'instant photographique de *Faces-Vieillards*, comme un geste de « focalisation ponctuelle¹¹⁸ ». Il deviendrait alors une pratique concentrée totalement sur la souffrance pleine d'autrui dans laquelle le geste photographique se coupe à la fois du passé, du présent et de l'avenir. L'instant photographique de Philippe Bazin se caractérise par une séparation en cohérence avec sa pratique : il entre dans la chambre et, en quelques secondes, il prend la photographie. Ainsi, l'instant déchire le temps, « il n'est plus, écrit Paul Ricœur, qu'interruption du temps, rupture de la durée¹¹⁹ ». L'agir photographique de Philippe Bazin se joue dans cette faille de l'instant séparé absolument de tout, répété sans cesse – et séparé aussi, peut-être, de la vie. « Voici ma vie : un étirement¹²⁰ », écrit Saint Augustin ! Et cet étirement est celui du temps et non de l'instant ; plus précisément, il est celui de la dialectique augustinienne du triple présent entre une mémoire, présent tendu vers le passé, une attente, présent tendu vers le futur et une attention, présent du présent, qui est une intention présente. Ce détour par Saint Augustin permet alors de comprendre que l'instant est sans possibilité d'avenir et par conséquence sans

114 *Idem.*

115 *Idem.*

116 *Ibid.*, p. 22.

117 *Ibid.*, p. 111.

118 Paul Ricœur, *La souffrance n'est pas la douleur*, [1992], in *Souffrance et douleur. Autour de Paul Ricœur*, sous la dir. de Claire Marin, Nathalie Zaccai-Reyners, *op. cit.*, p. 22.

119 *Idem.*

120 Saint Augustin, *Confessions*, Livre XI, trad. Louis de Montadon, Paris, Seuil, coll. Sagesses, 1982, p. 327.

extériorité susceptible de l'ouvrir à un *bors de*. De ce point de vue, l'agir photographique de Philippe Bazin pourrait être pensé comme une focalisation extrême sur l'instant de la souffrance dans laquelle la personne souffrante resterait prisonnière.

L'enfermement dans l'*instant* à partir duquel *Faces-Vieillards* est interrogé ôterait également à l'agir photographique sa capacité à construire, avec autrui, un récit orienté vers un futur. En effet, l'*instant* dans lequel ce *faire* est ébloui, paralysé et hors temps, empêche autrui dans son pouvoir d'agir, et tout particulièrement dans le pouvoir ricœurien *de se reconnaître personnage de récit*. La personne souffrante est alors pris en tenaille entre deux instants, celui dans lequel le plonge sa souffrance et celui qui relève du geste photographique de Philippe Bazin. Si la souffrance, du fait de sa concentration sur l'instant, est, par elle-même, comme le rappelle Paul Ricœur, « une rupture du fil narratif¹²¹ », le faire photographique de Philippe Bazin, de son côté, ne permet pas de rétablir le fil de cette existence temporelle. Si l'artiste a pour ambition de redonner une dignité à autrui et qu'il éprouve une responsabilité à l'égard de ce dernier, que fait-il de l'appel du visage de la personne souffrante, appel si présent dans les photographies qu'il réalise ? Que fait la photographie de Philippe Bazin face à la question métaphysique du sens que formule tel ou tel visage dans sa singularité ? Car, à travers leur souffrance, ce sont bien des visages qui interpellent, « au sens où », écrit Claire Marin, elle interrompt tout autre discours, tout autre dialogue, et somme de répondre¹²² » ; et face à la personne souffrante, cette réponse, poursuit la philosophe, doit « lui permettre de s'échapper du « labyrinthe infernal » de la souffrance, lui redonner l'assurance de la valeur de son existence¹²³ ». D'où l'importance d'inscrire le faire photographique dans une dimension temporelle afin de retrouver la dimension humaine, l'humanité et la dignité du sujet photographié, car comme le rappelle Ricœur, « le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative¹²⁴ ».

Il semblerait au contraire, avec *Faces-Vieillards*, qu'autrui soit prisonnier à double titre, car après la coupure de l'instant vient l'enfermement dans un espace

121 Paul Ricœur, *La souffrance n'est pas la douleur*, [1992], in *Souffrance et douleur. Autour de Paul Ricœur*, sous la dir. de Claire Marin, Nathalie Zaccai-Reyners, *op. cit.*, p. 22.

122 Claire Marin, « Le visage de la souffrance », in *Souffrance et douleur. Autour de Paul Ricœur*, sous la dir. de Claire Marin, Nathalie Zaccai-Reyners, *op. cit.*, p. 63.

123 *Idem.*

124 Paul Ricœur, *Temps et récit. Tome 1. L'intrigue et le récit historique*, [1983], Paris, Éditions du Seuil, coll. Essais, 1991, p. 17.

clos. En effet, en adoptant le format carré pour ses photographies, Philippe Bazin fait un choix qui, selon lui, ramène au centre de l'image : « dans un format carré, écrit-il, une tension s'exerce depuis les bords de l'image vers un centre qui est en vibration¹²⁵ ». Rien alors ne pourrait sortir de ce format, tout est là, dans les moindres détails, pleinement ; dans une précision photographique très chirurgicale, l'artiste a d'ailleurs le souci de faire ressortir, comme il l'avance, « tous les détails de la matière du visage¹²⁶ ». Alors, chaque photographie de Philippe Bazin est en vibration, tout au moins le centre de chacune d'entre elle, c'est-à-dire opère un faible mouvement des éléments de la photographie autour de cette position centrale. La photographie n'implique alors aucune sortie *hors d'elle-même* ; sans extériorité, elle enferme au contraire autrui autour d'un centre et, par la-même, l'assigne à une situation à laquelle il lui est impossible de sortir.

Ainsi, avec *Faces-Vieillards*, le double enfermement dans l'instant et l'espace est problématique. Cela s'explique par un faire photographique sans extériorité dans son rapport à autrui, c'est-à-dire sourd à toute possibilité de surgissement à la fois d'un *a-venir* et d'une évasion. Ceci est d'autant plus problématique qu'il s'agit, avec *Faces-Vieillards*, d'un agir photographique où l'autre est un homme ou une femme souffrant et en fin de vie. Face à cette situation sans espoir, le faire photographique de Philippe Bazin ne semble pas aller vers une espérance. Pourtant, la souffrance d'autrui place la photographie face à un appel, celui d'un nécessaire *surplus* impliquant un dépassement de la totalité que représente l'enfermement dans une souffrance sans issue. C'est pourquoi, dans son rapport au souffrant, la photographie pourrait être conduite à devoir dépasser la fausse extériorité, celle du visage d'autrui pris comme un simple *extérieur* offert au photographe. En outre, incidemment, le rapport à la souffrance pousserait la photographie à travailler une extériorité qui transcende le visage et empêche une saisie objectale de ce dernier. C'est donc à cette seule condition d'une *extériorité transcendante* qu'il serait possible de fracturer le *donné* inhérent à toute photographie. Loin de tout enfermement dans un espace clos et dans l'arrêt d'un *instant*, l'agir photographique accéderait alors à une extériorité éthique, celle d'un rapport eschatologique à l'autre qui, pour Levinas, « est relation avec un surplus toujours extérieur à la totalité¹²⁷ ». C'est donc en ouvrant une brèche

125 *Ibid.*, p. 30.

126 Philippe Bazin, *Face à faces*, *op. cit.*, p. 74.

127 Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, *op. cit.*, p. 7.

dans la totalité du *donné* photographique qu'une *extériorité transcendante* dessinerait un au-delà, une échappée face à l'enfermement d'autrui dans sa souffrance.

2.4.4. Réciprocité photographique & extériorité éthique

Pour autant, Philippe Bazin revendique une relation éthique à autrui : « l'éthique de la photographie, c'est la responsabilité que j'ai à l'égard de chaque personne que je photographie¹²⁸ ». Par ailleurs, pour un artiste qui se réfère au concept levinassien de visage, il est étonnant de pouvoir avancer l'hypothèse de l'absence de toute *extériorité transcendante* dans son travail. Il est donc nécessaire d'aller plus loin dans l'analyse et de préciser les avancées qui ont été faites à la lumière de ces éléments nouveaux. Premièrement, concernant l'absence de relation éthique, il pourrait s'avérer que, dans la perspective levinassienne de la vulnérabilité d'autrui et de la responsabilité qui y est attachée, *Faces-Vieillards* de Philippe Bazin puisse être qualifiée d'éthique. L'attention que le photographe porte à la fragilité d'autrui, le fait qu'il n'y soit pas indifférent, va dans cette direction. Du fait de la fragilité d'autrui, cette relation éthique est d'ailleurs entendue par Philippe Bazin, en cohérence avec l'approche levinassienne, comme une responsabilité qui lui incomberait envers la personne vulnérable. En se revendiquant lui-même de cette filiation, « j'ai été très marqué, écrit Philippe Bazin, par la philosophie de Levinas », le photographe précise le sens de sa responsabilité pour autrui :

Ma responsabilité vis-à-vis des gens que j'ai photographié est engagée, et ne s'arrête pas à l'exposition où à la publication de leur photographie une fois que je l'ai choisie parmi d'autres : c'est une responsabilité qui engage toute mon existence dans sa durée.¹²⁹

Alors, afin de supprimer toute possibilité de doute quant à la dimension éthique du travail de Philippe Bazin, il suffit de soumettre à nouveau *Faces-Vieillards* à l'approche ricœurienne qui, sur ce point, a des accents levinassiens :

Quand le fragile n'est pas quelque chose mais quelqu'un, comme ce sera le cas dans toutes les situations considérées – individus, groupes, communautés, humanité

128 Philippe Bazin, *Face à faces*, *op. cit.*, p. 28.

129 *Ibid.*, p. 27.

même – ce quelqu'un nous apparaît comme confié à nos soins, remis à notre charge. Nous en sommes chargés.¹³⁰

Là encore, dans la logique de l'approche éthique de Paul Ricœur, qui se fonde sur l'appel à la responsabilité à partir de la fragilité d'autrui, la dimension éthique du travail de Philippe Bazin semble être validée.

Deuxièmement, il se pourrait que la présence massive de visages dans le travail de Philippe Bazin vienne contredire ce qui vient d'être avancé à savoir l'absence de tout rapport à l'*extériorité transcendante*. En effet, à travers la rapidité de son geste et un rapport au sujet photographié le plus limité possible, le processus photographique associé à la présence des visages révèle un dépassement du régime limitatif de la phénoménalité afin de s'ouvrir à l'infini de la responsabilité. Il existe d'autres indices d'une photographie en extériorité dans le travail de Philippe Bazin comme par exemple la volonté de l'artiste « d'annuler la question du portrait¹³¹ », et de limiter dans son protocole de prise de vue, « les questions psychologiques, les états d'âmes, l'émotionnel qui entre en jeu¹³² ». Sa photographie est alors en lien avec ce qui lui est absolument extérieur et devant lequel l'intention ou la visée de l'artiste est inopérante. Alors, le refus du portrait serait susceptible de traduire l'acceptation, par l'artiste, de la radicale extériorité du sujet photographié ; de ce qui fait que, dans le rapport à l'homme, écrit Maurice Blanchot, « j'ai rapport avec ce qui est radicalement hors de ma portée¹³³ ».

Ainsi, les différentes hypothèses avancées sont contradictoires ; elles placent la réflexion dans une impasse. Tout d'abord, du fait d'un agir photographique traduisant un double enfermement du sujet photographié à la fois dans l'instant et l'espace, il a été démontré que *Faces-Vieillards* semblait coupé de l'extériorité et d'une relation éthique à autrui. Ensuite, l'attention portée à ce dernier et le refus du portrait dans le protocole mis en œuvre ont permis d'avancer le contraire. Mais dans la situation particulière d'un sujet souffrant où un *appel* affleurant à son visage est formulé, le problème posé est alors celui de la réponse faite par le photographe à cette interpellation, comme condition de possibilité d'un rapport éthique à autrui. Face à

130 Paul Ricœur, « Responsabilité et fragilité », in *Autres Temps. Cahiers d'éthique sociale et politique*, N°76-77, 2003, <https://doi.org/10.3406/chris.2003.2415>, consulté le 20 avril 2020, p. 129.

131 Philippe Bazin, *Face à faces*, *op. cit.*, p. 111.

132 *Idem*.

133 Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 98.

sa souffrance, une photographie est faite. Faut-il l'entendre comme l'aboutissement photographique de la responsabilité du photographe à l'égard de la vulnérabilité d'autrui ? Pour aller plus loin, le faire photographique caractérisé par une relation éthique à autrui n'implique-t-il pas une dimension réflexive, celle d'une *photographie avec* et non plus seulement *pour* ?

C'est ce qu'il est possible d'avancer avec Paul Ricœur, notamment lorsqu'il complète la première assertion citée précédemment, celle d'une responsabilité du fait de la fragilité d'autrui, en lançant une alerte :

Mais attention : l'image de la charge, du fardeau qu'on prend sur soi, ne doit pas rendre inattentif à l'autre composante sur laquelle l'expression « confié à nos soins » met l'accent. Le fragile qui est quelqu'un compte sur nous ; il attend notre secours et nos soins ; il a confiance que nous le ferons.¹³⁴

Au *pour autrui* levinassien d'une responsabilité unilatérale et sans limite, dans laquelle le *soi* risque de se perdre, Paul Ricœur ajoute un *avec autrui* d'une relation réciproque et fertile ; face à l'appel qui vient du visage d'autrui et m'oblige, se tient un *confié à nos soins* qui rééquilibre la relation. Pour une photographie confrontée à un sujet souffrant, la philosophie de Paul Ricœur autorise à penser la relation photographique à ce dernier au delà de la seule injonction morale et de l'interdiction levinassienne du fait du visage d'autrui : « tu ne commettras pas de meurtre¹³⁵ ». Cette approche ricœurienne rend possible un rapport à autrui par l'établissement d'une réciprocité qui casse l'*extériorité absolue* de ce dernier, « l'irrelation, écrit Paul Ricœur, qui définit l'extériorité même¹³⁶ ». De ce fait, cette philosophie est, tout d'abord, une réponse aux risques inhérents à une photographie *sans rapport* avec la personne photographiée, notamment celui d'une violence faite à son encontre, telle qu'interrogée dans la première partie de ce chapitre. Ensuite, vis-à-vis du sujet souffrant, elle permet d'envisager la photographie dans une relation éthique à ce dernier, car elle est une possibilité de répondre à son appel. Enfin, elle aide à faire émerger une réciprocité possible au cœur du faire photographique, et ce en raison de la « sollicitude¹³⁷ » qui

134 Paul Ricœur, « Responsabilité et fragilité », in *Autres Temps. Cahiers d'éthique sociale et politique*, *op. cit.*, p. 129.

135 Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, *op. cit.*, p. 217.

136 Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*, pp. 34-35.

137 *Ibid.*, p. 222.

traduit des dispositions favorables envers autrui, c'est-à-dire une bienveillance faite de *respect* à l'égard d'autrui. C'est d'ailleurs ce que viennent confirmer les situations de face-à-face au sujet souffrant qui exacerbent, comme l'écrit Paul Ricœur, la réciprocité évoquée : « ce que la souffrance de l'autre, autant que l'injonction morale issue de l'autre, descelle dans le soi, ce sont des sentiments spontanément dirigés vers autrui¹³⁸ ».

Ainsi, l'*égard* vis-à-vis de la personne photographiée explique que le *faire avec* est possible, c'est d'ailleurs ce qui permet à l'agir photographique de transformer le temps photographique en temps humain, c'est-à-dire un temps dans lequel les narrations des uns et des autres s'entremêlent. Dans cette perspective, le faire photographique permettrait de dépasser l'*extériorité absolue* d'autrui, celle qui relève de sa vulnérabilité et qui *oblige* le photographe à une certaine passivité. Si ce glissement d'une *extériorité absolue* à une relation photographique nourrie par l'éthique est possible, c'est en raison du *faire* de l'agir photographique, un *faire* qui permettrait de répondre à l'*appel* d'autrui. Ainsi, entre une situation où autrui assigne le photographe à responsabilité, situation dans laquelle l'initiative vient du sujet photographié séparé, et une photographie qui prend son origine dans le *soi* du photographe, un *soi* en affection vis-à-vis d'autrui, une photographie en relation *avec* autrui comme avènement de l'*autre* est possible. Elle se base sur une sympathie qui, en faisant du rapport à autrui un rapport fait de bienveillance et de *respect*, équilibre la relation et en fonde sa réciprocité. Entre une *extériorité absolue* du sujet photographié, entendue comme une séparation définitive à ce dernier, et un rapport biaisé à lui, dont le seul horizon est l'intériorité d'un *soi*, se dresse, à partir du concept de *sollicitude* avancé par Paul Ricœur, la possibilité d'une *relation éthique avec* comme condition nécessaire à l'extériorité et à l'avènement de l'*autre*.

Arrivé à ce stade de la réflexion, il apparaît qu'une photographie en empathie avec autrui est à la fois possible et nécessaire. Afin d'établir les conditions de possibilité d'une photographie en empathie il a été indispensable d'écarter toute relation naturelle de sympathie au sujet photographié, relation dans laquelle la contagion des sentiments ne permettait pas d'établir des frontières claires vis-à-vis du risque de fusion avec autrui. À cet effet, le concept ricœurien de *respect* a permis d'envisager

138 *Ibid.*, p. 224.

un faire photographique en partage de la condition du sujet photographié sans en faire un vécu similaire ; en permettant notamment de maintenir autrui comme une personne et non de le réduire à un objet. Chacune à leur manière, les photographies interrogées de Marc Pataut et de Philippe Bazin peuvent être appréhendées à partir de l'idée de respect ; en intégrant une situation de face-à-face avec autrui, elles expérimentent une dialectique de la proximité, de lointain en proche ou en extrême proximité à autrui. L'empathie photographique se révèle alors dans un esthétique qui déborde le régime de la phénoménalité et se nourrit d'un rapport éthique. Le faire photographique de ces deux artistes, que ce soit à travers une esthétique de la répétition incessante à l'épreuve d'autrui, ou alors le refus du portrait, permet de faire surgir l'extériorité et l'autre. Il est alors possible de prendre le contre-pied de ce qu'avance Alain Berthoz lorsqu'il affirme : « l'empathie est une aventure, ce n'est pas une photo¹³⁹ », car ici le terme photo est celui d'un *faire* ; il est celui d'une épreuve qui force le photographe à résoudre un problème, à répondre à l'appel du sujet photographié lorsque ce dernier est par exemple souffrant et à changer de référentiel de point de vue. Ainsi, avec ce changement de perspective et la prise en compte d'autrui, la particularité de la photographie atteindrait une dimension plus universelle. Mais si cette esthétique trouve son origine dans la présence d'un face-à-face entre deux humains, qu'en est-il de ce rapport photographique empathique avec des objets ?

3. Extension du domaine de l'empathie à l'objet : *Pompes, Gilles Picarel*

Jusqu'à présent le sujet photographié dont il a été question, et à partir duquel le faire photographique s'est mis en œuvre, a été une personne, un autre être humain. Quoi de plus naturel, car en s'interrogeant sur la possibilité d'une photographie empathique, le faire photographique a été pensé dans une dimension intersubjective et à partir d'une « communauté intermonadique¹⁴⁰ » au sens husserlien du terme. Edmond Husserl avance en effet l'idée d'une *communauté des hommes* où « le

139 Alain Berthoz, « Physiologie du changement de point de vue », in *L'Empathie*, A. Berthoz, G. Gerland, *op. cit.*, p. 255.

140 Edmond Husserl, *Méditations cartésiennes. Introduction à la phénoménologie*, [1931], trad. Gabrielle Peiffer, Emmanuel Levinas, Paris, Vrin, 2014, p. 207.



Fig. 35. Gilles Picarel, *Pompes*, sans titre, 2012.

sens du terme « homme », qui, en tant qu'individu déjà, est essentiellement membre d'une société [...], implique *une existence réciproque de l'un pour l'autre*¹⁴¹ ». Ainsi, le faire photographique a été interrogé à travers l'expérience avec une autre personne, entendu ici comme un autre *ego* ; il a été pensé comme une ouverture du milieu intentionnel du photographe à un champ intersubjectif dans lequel d'autres monades, identiques à celle du photographe existent – c'est-à-dire d'autres *alter ego*. C'est en raison de ce prisme, d'une part, qu'une photographie solipsiste telle qu'elle a été abordée, dans une relation apathique à l'autre, a semblé ne pas pouvoir tenir et, d'autre part, qu'une extériorité dans sa dimension morale ou éthique est venue fracturer le monde du faire photographique dans son hypothétique totalité. Mais qu'advient-il alors lorsque, dans son rapport à l'extériorité, la photographie fait face à un objet ? Est-il possible d'envisager le faire photographique dans une relation modeste à ce dernier, c'est-à-dire une relation photographique en empathie nécessaire au surgissement de extériorité de l'objet dans son altérité ?

Entre 2012 à 2013, j'ai réalisé un travail avec de jeunes toxicomanes rencontrés au Centre d'Accueil et d'Accompagnement à la Réduction de Risques pour Usagers de Drogues (CAARUD), de l'association Aides à Lille. Durant les dix séjours effectués j'ai principalement été en contact avec deux jeunes consommateurs d'héroïnes, qui m'ont fait découvrir leur quotidien, la prise de drogue, la rue, les squats. Je réalisais des photos quant je séjournais avec eux, dans leur squat ; des photographies de visages, des mains, de la prise de produit, de leurs chiens. Chaque fois que je retournais à Paris, je photographiais les « pompes » (seringues) qui avaient été utilisées et qui m'avaient été confiées par chacun d'entre eux. Je souhaitais travailler la question de l'invisibilité, celles de jeunes qui, alors qu'ils sont visibles dans l'espace public, paradoxalement, disparaissent. Pour Georges Didi Huberman, « les peuples sont exposés à disparaître parce qu'ils sont [...] sous-exposés dans l'ombre de leur mise en censure ou, c'est selon, mais pour un résultat équivalent, sur-exposés dans la lumière de leurs mises en spectacle¹⁴² ». Les seringues incarnaient à elles seules ce paradoxe. D'un côté, tout était fait pour assurer leur invisibilité, du fait de la diffusion massive de seringues à usage unique, de l'utilisation systématique de containers personnels à destination de déchets contaminants, ou de maraudes

141 *Ibid.*, p. 209.

142 Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants : l'œil de l'histoire, tome 4*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012, p.15.

organisées par les associations afin de ramasser les « pompes » dans certains squats et dans l'espace public. D'un autre côté, lorsque des seringues usagées étaient jetées sur la voie publique elles servaient bien souvent à stigmatiser le consommateur de produits et à masquer une réalité que personne ne voulait voir. C'est pourquoi la série *Pompes* fait la tentative de sortir chaque seringue de son invisibilité et aussi de son anonymat, de lui redonner ce que Philippe Bazin appelle une « verticalité ». Par la-même, elle se confronte aux questions ressortissant d'une photographie en situation de face-à-face à autrui, celles de l'empathie comme condition nécessaire à l'extériorité et à l'avènement de l'*autre*, mais ici à partir d'un objet.

Dans un contexte contemporain de renouvellement incessant des objets, Bernard Stiegler avance l'idée selon laquelle les choses « peinent de plus en plus à se constituer comme *choses*, tant et si bien qu'elles ont de moins en moins leur lieu, et donnent de moins en moins lieu à ce pour quoi sont les choses, c'est-à-dire un monde¹⁴³ ». Que ce soit du fait de leur usage qui fait qu'après leur utilisation elles sont enfouies dans des boîtes de traitement de déchets médicaux, ou que cette invisibilité s'explique en raison de leur stigmatisation, l'invisibilité qui caractérise les seringues semble produire le même effet, à savoir l'impossibilité qui leur est faite d'exister en tant que choses. L'invisibilité forcée de ces objets révélerait alors une logique de l'épuisement de l'objet qui, selon Bernard Stiegler, signifie « qu'aucune expérience ne s'accumule à partir et autour de lui¹⁴⁴ ». Si, de part cette invisibilité, l'objet est ramené à sa dimension de simple objet, c'est-à-dire comme le rappelle Andréa Pinotti, « un agrégat de particules ayant un poids et des propriétés propres, mais n'ayant bien sûr ni âme ni de psyché¹⁴⁵ », il est alors privé de sa capacité à faire monde. En s'appauvrissant dans sa dimension de matière il fait alors barrière à toute possibilité d'expérience et de mise en récit de soi et, ce faisant, il empêche toute possibilité de subjectivation.

Certes, au moment de réaliser la série *Pompes* [Fig. 35], l'importance des enjeux n'était pas relevée avec autant d'acuité. L'objectif initial se limitait à sortir les seringues de leur invisibilité. Pour ce faire chaque seringue était photographiée en couleur, avec une lumière qui faisait ressortir l'objet sur un fond blanc et était impri-

143 Bernard Stiegler, *De la misère symbolique. 2. La catastrophe du sensible*, Paris, Galilée, 2005, p. 145.

144 *Ibid.* p. 146.

145 Andrea Pinotti, *L'empathie. Histoire d'une idée de Platon au posthumain, op. cit.*, p. 138.

mée dans une dimension légèrement supérieure à celle de la hauteur d'un homme, soit deux mètres. Accrochée, dans l'espace d'exposition, au ras du sol [Fig. 36], chaque photographie devait permettre un dialogue avec le *regardeur*, ce dernier ayant la possibilité de voir chaque détail de l'objet et particulièrement les fluides et gouttelettes de sang que certaines contenaient. Mais en fabriquant ces images j'avais conscience que le faire photographique se transformait : si, au départ, le projet consistait à photographier des objets ou à *produire* des photographies de seringues, très vite, le faire photographique s'est déplacé pour devenir celui d'une épreuve à l'objet photographié. Dans le face-à-face photographique, chaque infime trace de sang faisait vaciller l'objet, le mettait en résonance ou en vibration avec d'autres lieux, ceux dans lesquels il avait été utilisé, rappelant d'autres gestes et impliquant un autre temps. Pour le dire autrement, face à l'objet, la photographie se confrontait à un « par-delà¹⁴⁶ » tel que Jean-Luc Nancy le travaille :

nous allons et venons par-delà l'ici-même, y revenant, en res-sortant, écrit le philosophe. Les issues ne sont pas à la fin, dans une apothéose, mais ici dans des palpitations discrètes, dans des gestes qui déjà ont traversé.¹⁴⁷

À l'endroit précis où se jouait le face-à-face à l'objet, un battement photographique, fait d'allers et de retours, fracturait le faire photographique, transformant ce dernier en une épreuve du *revenir* de l'objet. C'est la raison pour laquelle, dans la *répétition* du geste photographique et du *revenir* des seringues, le lieu de l'objet est advenu, mais toujours en échappée et en extériorité – en affleurement ténu, car ce *revenir* était accompagné d'une sortie de la chose. Cette pensée du *par-delà*, Jean-Luc Nancy lui donne le beau nom de « ferveur¹⁴⁸ ». Dans cette perspective, le faire photographique peut se penser comme un élan vers la chose, un élan en sympathie sans cesse renouvelé. Il est possible de l'interroger *par-delà* le seul *faire* ou *par-delà* l'image photographique.

Dans l'hypothèse d'un glissement de l'objet au *monde de l'objet*, le faire photographique s'expose alors à la question de l'*attention* portée à ce dernier. Cette problématique s'inscrit dans la droite ligne de ce qu'avance François Soulages lorsqu'il

146 Jean-Luc Nancy, *Que faire ?*, *op. cit.*, p. 56.

147 *Idem.*

148 *Ibid.*, p. 52.



Fig. 36. Gilles Picarel, vue de l'exposition *Tant pis pour l'invisible*, Mains d'Œuvres, Saint-Ouen, 2015.

met en garde devant la maltraitance faite aux objets comme une voie ouverte à une violence faite à l'homme¹⁴⁹. Ainsi, en trouvant leur lieu, les seringues de la série *Pompes* impliquent la nécessité d'une relation éthique à leur égard, car comme l'avance Biagio d'Angelo, « l'objet aussi, tel qu'un visage, m'oblige à son égard, m'oblige à demander : qui est-ce toi ?¹⁵⁰ ». Le *toi* de chaque seringue renvoie à une possible relation vécue à l'objet ; c'est aussi le *toi* invisible de l'objet, le *toi* mystérieux à l'origine de son altérité. C'est surtout le *toi* qui incarne la déchirure de toute volonté de puissance. Car entre le *moi* du photographe et l'objet, il y a un écart, lieu d'une *extériorité absolue*, ou selon Biagio d'Angelo d'une « extériorité active¹⁵¹ » en rapport

149 François Soulages, Séminaire *Esthétique et philosophie à partir de l'art-contemporain*, Paris, INHA, 3 février 2020.

150 Biagio d'Angelo, « « Objetologie » : l'extériorité & l'Être », in *Art & extériorité*, F. Soulages, G. Picarel, Paris, L'harmattan, coll. *Eidos*, 2017, p. 44.

151 *Ibid.*, p. 42.

direct avec « la vie occulte des objets¹⁵² » et qui pourrait poser problème au faire photographique. En cela chaque « pompe » inscrit le faire photographique dans un rapport éthique dans lequel le photographe pourrait faire face à un objet comme il pourrait le faire face au visage de « l'autre homme¹⁵³ » tel que Levinas le désigne. Alors le face-à-face avec chaque « pompe » impliquerait, comme face au visage d'autrui, un rapport avec le « sans défense¹⁵⁴ » levinassien. Dans son extériorité et son invisibilité l'objet remettrait en question le faire photographique en l'obligeant à penser *par-delà*, c'est-à-dire dans une éthique à l'égard de ce dernier.

Pour conclure, il s'avère que l'avènement de l'autre a ouvert le faire photographique à la possibilité d'un rapport interpersonnel ou intersubjectif avec autrui nécessitant l'aide d'un nouveau rapport, celui à une extériorité éthique du fait d'autrui. Dans sa relation au faire photographique, cette dernière opère un dérangement et creuse toute possibilité de faire une image d'autrui. Différemment de l'arrogance ou de la violence potentielle d'une photographie apathique vis-à-vis de ce dernier, il apparaît que le faire photographique peut être mis à l'épreuve de ce que François Soulages appelle une « conscience de l'insuffisance¹⁵⁵ » éloignée de tout déni de l'extériorité. Face à l'extériorité d'autrui, le faire photographique interroge alors le rapport si particulier qui s'y joue, celui d'une proximité à autrui qui maintient en même temps la distance vis-à-vis de lui, ce qui revient à accepter une dualité dans la proximité. S'il y a en effet une situation où autrui se tient devant le photographe, cet *autre* comme prochain est travaillé photographiquement dans une proximité qui n'est pas celle d'une fusion avec ce dernier. C'est toute la difficulté d'un faire en empathie qui ne soit pas celui d'une contagion affective des sentiments, typique d'un faire en sympathie, mais celui d'un faire dans lequel le *respect* permet de tenir ensemble moi et autrui dans une hétérogénéité et une extériorité.

L'*autre*, en faisant face à la photographie, place donc le faire photographique dans l'opportunité d'un *agir* délié du seul objectif de réaliser une photographie.

152 *Idem.*

153 Emmanuel Levinas, *Altérité et transcendance*, [1995], Paris, Le livre de Poche, 2014, p. 165.

154 *Ibid.*, p. 166.

155 François Soulages, « L'extériorité imphotographiable », in *Photographie & extériorité*, *op. cit.*, p. 19.

Ce faisant il ouvre la photographie à la possibilité d'un *faire* proche de l'existence et d'une manière d'être à l'*autre* par-delà le faire photographique en tant que tel. Finalement, l'*autre* met la photographie en rapport avec un mystère qui dérange le faire photographique dans toute possibilité de face-à-face possessif. Devant l'*autre* qui se tient, face à la photographie, dans son étrange et dérangement extériorité, la tentation est alors grande de ramener l'inconnu au connu et au *même*. Mais il semble n'y avoir aucune possibilité de transparence, car l'écart constitutif de l'extériorité du fait de l'*autre* place la photographie dans un *faire* qui pourrait être celui du renoncement ou de la rupture face à la volonté d'un arraisonnement heideggerien de l'*autre*. C'est pourquoi le faire photographique, en renonçant à la *prise* et à la disparition de tout écart vis-à-vis d'autrui, est épaissi d'une possible expérimentation de la radicale inadéquation de toute photographie en rapport à l'*autre*. Ainsi, en plaçant l'écart au cœur de la proximité, l'*autre* permet d'envisager un faire photographique comme une condition permettant de faire advenir l'extériorité. Pourtant, le mystère de l'*autre* et son avènement pourraient dépasser toute extériorité spatiale qui expose potentiellement autrui à une possible saisie photographique. Alors, l'étonnement de l'*autre*, en ce qu'il confronterait la photographie à l'inattendue et à la surprise, ne se tient-t-il pas, au-delà de la seule spatialité, dans une dimension temporelle de extériorité ?

Chapitre - 5
Photographie & extériorité temporelle

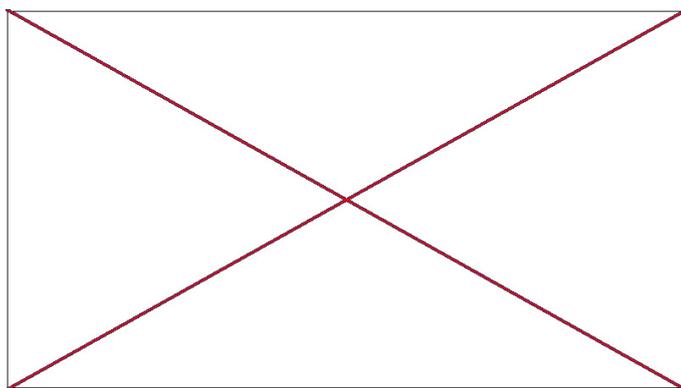


Fig. 37. Marc Pataut, *Aulnay-sous-quoi ?*, 1997.

*Tu restes parfois des heures à regarder un arbre,
à le décrire, à le disséquer : les racines, le tronc, la ramure, les feuilles,
chaque feuille, chaque nervure, chaque branche à nouveau,
et le jeu infini des formes indifférentes
que ton regard avide quémande ou suscite :
visage, ville, dédale ou chemin, blasons et chevauchées.
Au fur et à mesure que ta perception s'affine,
se fait plus patiente et plus souple, l'arbre explose et renaît,
mille nuances de vert, mille feuilles identiques
et pourtant différentes.
Il te semble que tu pourrais passer ta vie devant un arbre,
sans l'épuiser, sans le comprendre.*

Georges Perec¹

L'étonnement de l'autre pourrait surgir de la photographie d'un visage les yeux fermé, réalisée par Marc Pataut [Fig. 37]. L'image montre un visage de face dans un cadrage serré qui semble exclure tout dehors. Il est d'autant plus proche que l'arrière plan est réduit à un fond sombre et flou ; si proche que la photographie indique peut-être que tout est là, à portée de regard, dans ce seul plan de visibilité. Les plissures des lèvres, le grain de la peau, les imperfections, chaque détail se révèle dans l'impudeur d'une clarté photographique. Cependant, comme pour trancher avec cette perceptibilité, le visage photographié a les yeux fermés ; il entre dans une intériorité qui pourrait faire obstacle au regard. Que ce soit entre la posture de face-à-face et l'intériorité ou entre l'épaisseur du fait d'autrui et le plan mince de la photographie, une subtile dialectique est jouée. C'est ainsi qu'après une première impression d'évidence du visage se dresse un mystère, comme si ce visage exhortait le regard à dépasser la droiture de sa représentation pour entrer, avec lui, dans un rapport flottant et approchant. Si bien que le visage représenté paraît alors indissociable de ce que Jean-Luc Nancy appelle un retrait, « il se retire en se montrant, il fait retraite au sein de sa manifestation même² ».

1 Georges Perec, *Un homme qui dort*, [1967], Paris, Gallimard, coll. Folio, 1990, pp. 40-41.

2 Jean-Luc Nancy, *L'Autre portrait*, Paris, Éditions Galilée, 2014, p. 18.

En écho à cet affleurement de l'altérité, l'enjeu de la photographie de Marc Pataut semble être celui du mystère d'autrui, c'est-à-dire, selon Levinas, « son extériorité³ ». Photographier autrui reviendrait alors non seulement à placer le mystère au cœur du dispositif photographique et de la photographie elle-même, sans espoir de le dissiper, mais encore, cela consisterait à exposer la photographie à l'imprévisible. Dans cette perspective, l'extériorité serait en rapport ontologique avec le temps, ou plus précisément avec un temps *autre*, celui du mystère d'autrui. L'extériorité temporelle se définirait alors à partir de l'idée de l'*autre*, elle impliquerait une relation à l'altérité qui serait irréductible à la seule lumière. C'est ce qui explique que, pour Levinas, cette extériorité temporelle ou « extériorité de l'avenir, [se caractérise par] ce qui n'est pas saisi, ce qui tombe sur nous et s'empare de nous⁴ ». Voilà pourquoi l'image de Marc Pataut permet de questionner la photographie dans son rapport à autrui, car la lumière dans laquelle elle se forme peut être une négation de l'extériorité spatiale. En effet, la lumière semble ramener l'*autre* au *même* et empêcher l'arrivée de l'inattendu. C'est la thèse de Levinas lorsqu'il écrit :

La lumière qui permet de rencontrer autre chose que soi, la fait rencontrer comme si cette chose sortait déjà de moi. La lumière, la clarté, c'est l'intelligibilité même, elle fait tout venir de moi, elle ramène toute expérience à un élément de réminiscence. La raison est seule. Et dans ce sens, la connaissance ne rencontre jamais dans le monde quelque chose de véritablement autre.⁵

Ainsi, à l'opposé d'une photographie qui tenterait de saisir autrui en absorbant l'extériorité spatiale par la lumière, se tient une photographie qui éprouve une extériorité temporelle à l'œuvre dans ce qu'elle relève de l'*autre*. D'ailleurs, cette relation de la photographie au temps est ici exacerbée par le face-à-face avec autrui qui implique que de l'*autre*, de l'avenir surgisse dans le présent : « la relation avec l'avenir, écrit Levinas, c'est la relation même avec l'autre⁶ ».

C'est pourquoi la possibilité d'une altérité en photographie est conditionnée à l'établissement d'un rapport avec une extériorité temporelle. Mais la photographie est-elle en mesure de s'ouvrir au surgissement d'une extériorité temporelle alors

3 Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, [1979], Paris, Presses Universitaires de France, coll. Quadrige, 1983, p. 64.

4 *Idem.*

5 *Ibid.*, p. 53.

6 *Ibid.*, p. 64.

que le médium peut se penser comme une tentative de maîtrise sur le temps imprévisible de l'avenir ? Deux projets travaillant le temps et l'altérité seront interrogés : *Aulnay-sous-quoi ?* de Marc Pataut et le projet que j'ai réalisé, *Résidant*. Ils présentent la particularité, pour l'un, de mettre en avant l'idée de promesse dans une photographie d'autrui et, pour l'autre, d'introduire un arbre au cœur du dispositif photographique avec autrui. En outre, que ce soit de près ou de loin, la présence de l'arbre dans les deux travaux renforce le rapport qu'ils entretiennent avec le temps. C'est la raison pour laquelle la place de ce dernier et son importance dans le processus photographique seront interrogées et qu'un dialogue entre les deux travaux pourrait être éclairant.

1. Les yeux fermés d'autrui & le temps : *Aulnay-sous-quoi ?*, Marc Pataut

En 1991, durant une année scolaire, Marc Pataut est intervenu dans le lycée Voillaume à Aulnay-sous-Bois. Ce projet, *Aulnay sous quoi ?*, s'est inscrit dans le cadre d'une expérimentation scolaire ayant pour objectif de donner une chance à trente élèves d'une classe de seconde qui n'avaient pas pu suivre un enseignement normal et se retrouvaient donc en situation d'échec. Construit autour de l'action de professeurs bénévoles, de l'intervention de l'artiste-photographe Marc Pataut et de l'écrivain John Berger, ce projet visait une ouverture à l'impossible : permettre aux lycéens de se reconstruire après l'échec, de retrouver une image restaurée d'eux-même et de se projeter dans un avenir. Dans ce contexte, les adolescents choisirent de travailler à partir de cinq lycéens dont ils se sentaient étonnamment proches : des jeunes qui, en 1943, en raison de leur résistance au fascisme, furent arrêtés, emprisonnés à Fresnes et exécutés. C'est au milieu de cet entrelacs temporel structuré autour de l'événement passé de 1943, de l'actualité du projet et de l'avenir qui s'ouvrait aux jeunes du lycée Voillaume, que la photographie de Marc Pataut s'est formée. Ainsi, des visages sont apparus, souvent les yeux fermés, en plan serré et la pensée toute imprégnée de la lecture des lettres que les lycéens du lycée Buffon écrivirent à leur famille le 8 février 1943, la veille de leur exécution [Fig. 37]. C'est également dans le temps de l'année scolaire, qui fut celui du projet artistique, qu'un compagnon fit son apparition auprès de Marc Pataut : l'arbre. Visible par la fenêtre de la salle qui était allouée à l'artiste, au premier étage du bâtiment B, l'arbre fut un

repère extérieur au projet. Photographié à chaque séjour, il est cependant absent de la publication *Ne pas plier*, éditée en 1997 à la suite de la réalisation du projet. Seul le journal publié par Marc Pataut dans *Ne pas plier* en fait état. Comment alors, que ce soit dans l'entremêlement des temporalités ou à partir du marqueur temporel figuré par la présence de l'arbre, ne pas voir dans *Aulnay-sous-quoi ?* un terrain favorable à l'interrogation du rapport entre la photographie et une extériorité inhérente au temps ?

Mener la réflexion à partir de l'idée d'extériorité temporelle est d'autant plus important que, contre l'*instant décisif*, Marc Pataut, revendique de son côté une *profondeur de temps* : « je crois qu'on peut charger les images de temps, de paroles, de relations. Il existe une profondeur de temps – c'est une formule que l'on peut opposer à celle d'instant décisif⁷ ». C'est d'ailleurs une caractéristique majeure d'*Aulnay-sous-quoi ?* à propos duquel Michel Maire souligne que « plus que de séances de pose, il s'agit de temps de rencontre⁸ ». Mais alors, comment penser les photographies de lycéens les yeux fermés ? En effet, comme l'avance John Berger, fermer les yeux est une chose « mystérieuse⁹ » notamment parce que « nous voyons derrière nos paupières les choses qui sont invisibles à tout le reste du monde¹⁰ ». Dans cette hypothèse, l'empêchement, du fait de l'invisibilité, ne fait-il pas barrière à une photographie qui voudrait s'accroître de l'épaisseur temporelle de l'expérience vécue ? Incidemment, cette invisibilité déplace la problématique du rapport de la photographie au temps. Plus qu'à une profondeur, la photographie n'est-elle pas tirillée par le problème d'une extériorité temporelle ? En effet, croire en les capacités de la photographie de se charger du temps partagé avec autrui ne constitue-t-il pas un leurre ? Avec les mots de Levinas, il est tentant d'avancer que l'épaisseur temporelle traduirait une illusion, celle qui consisterait à « s'illusionner sur un rassemblement de l'inassemblable¹¹ ». Car le temps pourrait confronter la photographie à l'*absolument autre*, c'est-à-dire à ce que l'expérience photographique ne peut assimiler. C'est ce que confirme la conception levinasienne du temps, qui « signifie ce *toujours* de la

7 Marc Pataut, « Procédure et forme documentaire. Sculpture et langue », in *Communications*, 71, *Le parti pris du document*, sous la dir. de Jean-François Chevrier, Philippe Roussin, 2001, <https://doi.org/10.3406/comm.2001.2089>, consulté le 15 avril 2020, p. 298.

8 Michel Maire, in *Ne pas plier*, Marc Pataut, Paris, Ne pas plier, 1997, p. 16.

9 John Berger, in *Ne pas plier*, Marc Pataut, *op. cit.*, p. 19.

10 *Idem.*

11 Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, *op. cit.*, p. 9.

non-coïncidence, mais aussi ce *toujours* de la *relation* [...] relation sans terme, attente sans attendu, aspiration inassouissable¹² ». Voilà pourquoi, dans une photographie de visages les yeux fermés en lien, dans *Aulnay-sous-quoi ?*, avec le mystère de la mort d'autrui, l'invisibilité qui s'y invite permet de poser le problème du rapport entre la photographie et une extériorité temporelle.

Il convient alors d'interroger *Aulnay-sous-quoi ?* afin de voir en quoi l'approche et la pratique photographique de Marc Pataut pourraient éclairer la problématique du rapport que la photographie entretiendrait avec une extériorité temporelle. Différemment d'une approche de l'accumulation qui consisterait à produire ce que l'artiste appelle des « formes qui grandissent en même temps que la nécessité qu'elles recouvrent ¹³ » – ce qui a notamment conduit Marc Pataut à produire, dans *Humaine*¹⁴, un mur de plus de 800 images [Fig. 38] – *Aulnay-sous-quoi ?* autorise un questionnement de l'*empêchement* et de la *répétition* dans leur rapport à une extériorité temporelle. Ainsi, la répétition d'un geste photographique, qui consiste à photogra-

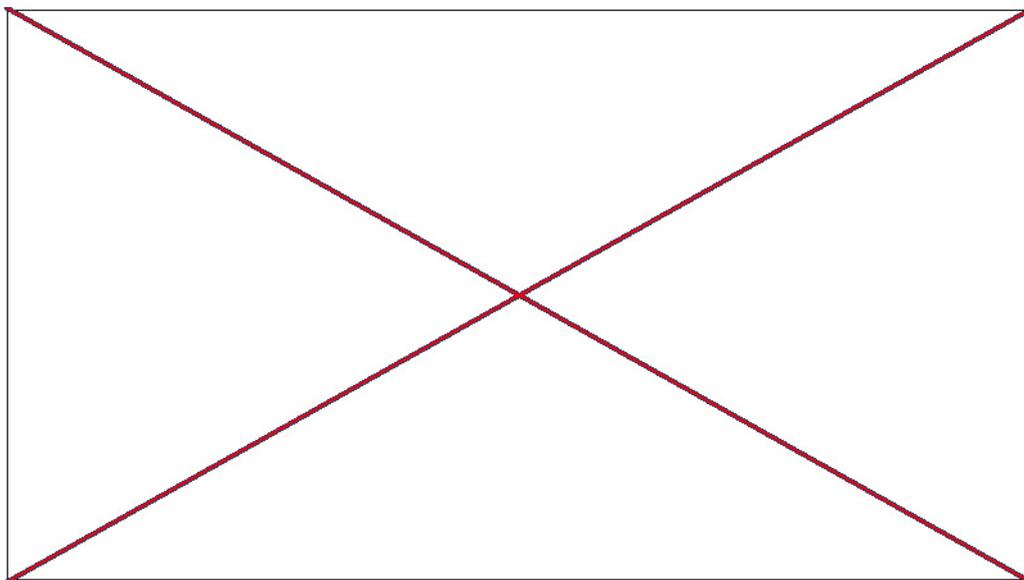


Fig. 38. Marc Pataut, Vue partielle de l'Exposition *Humaine*, Centre d'art du Point du Jour, Cherbourg, mai 2013, © Photo Sabrina Lessert.

12 *Ibid.*, p. 10.

13 Marc Pataut, « Procédure et forme documentaire. Sculpture et langue », in *Communications*, 71, *Le parti pris du document*, sous la dir. de Jean-François Chevrier, Philippe Roussin, *op. cit.*, p. 35.

14 À partir du projet *Humaine*, une analyse a été faite sur le rapport entre l'idée d'accroissement de la forme photographique et celle de profondeur de temps. Cf. Gilles Picarel, *Photographie & altérité, Interrogations à partir de Marc Pataut*, Paris, L'Harmattan, coll. *Eidos*, 2016, pp. 87-100.

phier à plusieurs reprises autrui les yeux fermés est interrogée dans sa capacité à faire entrer la photographie en rapport avec une extériorité temporelle. Photographier l'*autre* les yeux fermés, est-il une manière de maîtriser le temps, ce qui reviendrait à le défaire de toute extériorité ou, au contraire, serait-ce une condition nécessaire à l'établissement d'un rapport entre la photographie et une extériorité temporelle ? Afin de mener la réflexion, *Aulnay-sous-quoi ?* est tout d'abord interrogé à partir de l'idée de *promesse* telle qu'elle ressort de la demande faite par Marc Pataut, aux lycéens, de fermer les yeux. Ensuite le geste photographique de *reprise* est travaillé comme une condition nécessaire à l'établissement d'un rapport entre la photographie et une extériorité temporelle. Enfin, la présence/absence de l'arbre dans *Aulnay-sous-quoi ?* questionne le projet dans la nature de sa relation à l'*autre* et au temps.

1.1. Promesse photographique & extériorité temporelle

À partir du travail de Marc Pataut, la particularité de la promesse photographique a été questionnée dans notre recherche *Photographie & altérité*¹⁵. La performativité du « je vais te faire une photographie » a alors été étudiée comme une fidélité du photographe Marc Pataut dans la parole donnée à la personne photographiée. Sur la base de la philosophie de Paul Ricœur, le « maintien de soi¹⁶ » constitutif de cette promesse autorisait à penser le projet photographique dans une dimension temporelle. Cette dernière se fondait sur l'idée d'un *se maintenir* afférent au processus photographique de Marc Pataut marqué par une pratique de l'*aller retour* et du *rester là*. Mais le *se maintenir* posait surtout l'idée de la permanence de l'engagement du photographe dans le temps, car comme le confirme Paul Ricœur, se maintenir « paraît bien constituer un défi au temps, un déni du changement : quand bien même mon désir changerait, quand bien même je changerais d'opinion, d'inclination, « je maintiendrai »¹⁷ ». Mais, avec le problème de l'extériorité temporelle, il convient de se demander en quoi la fidélité à cette promesse, qui implique une permanence de l'engagement du photographe dans le temps pourrait ouvrir la photographie à l'éclat du temps – au temps de l'*autre*. La question est d'autant plus importante qu'en apportant une réponse à l'imprévisibilité de l'avenir, la promesse semble empêcher

15 Gilles Picarel, *Photographie & altérité, Interrogations à partir de Marc Pataut*, Paris, L'Harmattan, coll. *Eidos*, 2016.

16 Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, [1990], Paris, Seuil, 1996, p. 147.

17 *Ibid.*, p. 149.

toute possibilité de rapport entre la photographie et l'idée d'extériorité temporelle qui se caractérise par l'inattendu, la surprise et le mystère. Ainsi, dans sa dimension temporelle, la promesse faite à autrui de lui faire une photographie impliquerait-elle une maîtrise du temps ou au contraire conditionnerait-elle la possibilité d'un rapport à l'extériorité absolue de l'avenir ?

1.1.1. Promesse photographique & maîtrise

Demander à une personne de fermer les yeux afin de réaliser une image est un processus photographique qui éclaire tout particulièrement la question. En effet, lorsque autrui entre en intériorité, ne s'en remet-il pas entièrement au photographe ? Il semble en effet qu'en demandant à autrui de fermer les yeux la promesse se charge d'une force plus importante, celle de devoir être obligatoirement tenue. C'est ce rapport singulier entre le photographe et la personne photographiée, caractérisé par la relation étroite entre confiance et promesse, qui met alors en jeu le problème de l'extériorité temporelle, car, dans la promesse faite à autrui de lui faire une photographie se trame la possibilité de ramener l'autre au même. C'est ce qu'explique, tout d'abord, le caractère persistant de la promesse qui pourrait neutraliser l'incertitude du temps à venir. D'ailleurs c'est le propre de l'homme, comme l'avance Nietzsche d'être « un animal qui *puisse promettre*¹⁸ », c'est-à-dire qui puisse « se porter garant de lui-même comme avenir¹⁹ ». Suivant cette idée, le geste de *fermer les yeux*, en posant incidemment l'obligation de tenir la promesse, relèverait, pour le photographe, d'une volonté de répondre de l'avenir. Autrement dit, avec les mots de Nietzsche, la promesse photographique, celle qui relève d'une situation où autrui ferme les yeux, contiendrait en elle la possibilité de « disposer ainsi par avance de l'avenir²⁰ » ; car la promesse relève d'une « volonté active de ne pas s'en débarrasser, qui reconduit indéfiniment ce qui a été déjà voulu, une véritable *mémoire de la volonté*²¹ ». Ainsi, la volonté qui promet à autrui de lui faire une photographie, alors même qu'il a les yeux fermés, est une volonté de promettre, qu'avec Jean Greish, il est possible de qualifier « d'obtusité et d'obstinée²² ». Dans sa volonté de prévoir, la

18 Friedrich Nietzsche, *Généalogie de la morale, Deuxième traité*, [1887], trad., E. Blondel, O. Hansen-Løve, T. Leydenbach, P. Pénisson, Paris, Flammarion, 2018, p. 49.

19 *Ibid.*, p. 52.

20 *Ibid.*, p. 51.

21 *Idem.*

22 Jean Greish, *Paul Ricœur. Litinérance du sens*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2001, p. 350.

promesse persiste, elle prive le monde de toute extériorité temporelle en le réduisant à une simple possibilité de calcul. Pour les photographes ou les artistes, il est alors aisé de faire de leur travail ou de leur œuvre la possibilité toute cartésienne de se « rendre comme maîtres et possesseurs²³ » d'un temps soudainement privé d'extériorité par la prévisibilité corrélative de la promesse.

Ensuite, c'est la prévisibilité caractéristique de la promesse nietzschéenne qui est un risque pour l'*autre* d'être ramené au *même*. Pour Jean Greish cette prévisibilité à un caractère imputable faisant que « l'homme qui promet est aussi celui qui peut être tenu pour responsable, qui aura à tenir ses engagements, et au besoin à rendre compte de la parole donnée²⁴ ». Dans ces conditions, le photographe ou l'artiste qui porte son projet le ferait de manière libre et souveraine, de sorte qu'il serait possible de lui en imputer la responsabilité. De part le processus d'aller et retour qu'il met en œuvre, Marc Pataut se confronte souvent à l'obligation de devoir rendre des comptes aux personnes qu'il photographie. Promettre d'être là demain, de revenir pour quelques jours, partir à nouveau et revenir, ce cycle traduirait alors l'imputabilité attachée à l'artiste porteur de son projet. En impliquant de tenir les engagements pris au cours du processus photographique, la promesse formulée de faire une photographie à autrui revêt une certaine constance dans le temps. De ce fait, elle présente un risque de dénie devant l'extériorité absolue du temps à venir. Incidemment, la promesse pourrait être le signe d'une absolue liberté, celle d'un soi-même maître de sa propre volonté. C'est ce qui explique qu'elle comporterait le risque d'une toute puissance de la part du photographe porteur de projet par rapport à la personne photographiée qui, de son côté, n'a rien à promettre. C'est également la raison pour laquelle la promesse constitutive et ontologique d'un « je vais te faire une photographie », a *fortiori* dans un contexte où la personne photographiée a les yeux fermés, permettrait de ramener l'extériorité absolue de l'avenir à un *même* qui émane de la promesse elle-même.

1.1.2. Promesse photographique : invariance & imprévisibilité

Pourtant, si la persistance et la prévisibilité sont problématiques vis-à-vis

23 René Descartes, *Discours de la méthode*, [1637], Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2012, p. 168.

24 Jean Greish, *Paul Ricœur. L'itinérance du sens*, *op. cit.*, p. 351.

d'une extériorité temporelle, il n'est pas évident que le travail de Marc Pataut puisse se résumer à une volonté d'emprise sur le temps. Tout d'abord, l'utilisation d'un flou/net sur les visages photographiés en plan serré doublé d'une tension entre l'obscurité du fond et la lumière posée sur chaque jeune lycéen, introduit un flottement dans l'image, [Fig. 39. a] [Fig. 39. b]. Entre avant et arrière ou entre net et flou, l'image semble en effet se construire dans un temps fait d'hésitation et d'incertitude ou rien ne permet d'ancrer solidement la photographie plus sur tel détail que sur tel autre. De ce fait, face aux images de Marc Pataut, le regard est plongé dans un embarras entre le proche et le lointain, le dedans et le dehors, le certain et l'incertain, ainsi qu'entre le clair et l'indistinct. Cet ensemble de rapports dialect-

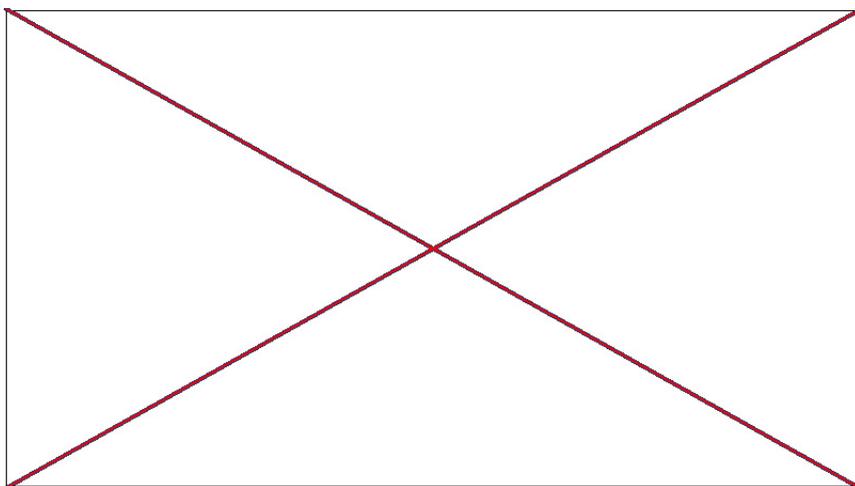


Fig. 39. a. Marc Pataut, *Aulnay-sous-quoi ?*, 1997.

tiques révèle que la promesse photographique est teintée de fragilité. En effet, si les jeunes lycéens, en fermant les yeux, s'en remettent entièrement au photographe, ce dernier pourrait être confronté à l'impossibilité de disposer de l'avenir. Quelles sont en effet les « disponibilités²⁵ », au sens de Gabriel Marcel, du photographe ? Dans cette acception, tel que le souligne Paul Ricœur, la disponibilité est envisagée à partir d'une « métaphore bancaire²⁶ », celle d'avoir sur son compte bancaire des disponibilités. De ce point de vue, ces dernières semblent, d'un côté, manquer au

25 Cité par Paul Ricœur, « Entre éthique et ontologie : la disponibilité », in *Lecture 2. La contrée des philosophes*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 69.

26 *Idem.*

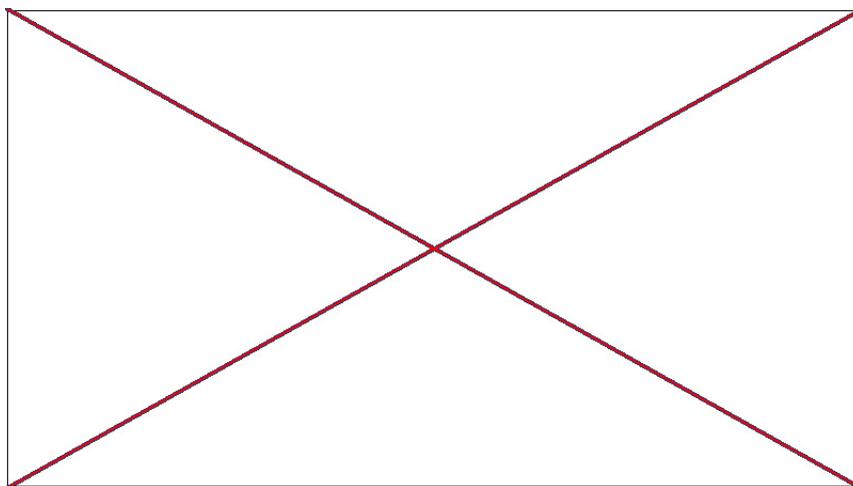


Fig. 39. b. Marc Pataut, *Aulnay-sous-quoi ?*, 1997.

photographe, car si la promesse s'appuie sur une fidélité à soi-même, cette fidélité ne se forme pas forcément dans une véritable connaissance de soi. De ce point de vue il serait présomptueux de fonder la promesse photographique sur la fidélité. D'un autre côté, l'existence de ces disponibilités est illusoire, car la promesse photographique repose sur des dispositions intérieures dont Paul Ricœur, conformément à l'approche marcelienne, rappelle que leurs « intermittences m'échappent²⁷ ». L'inconditionnalité qui pourrait caractériser la promesse de faire une photographie, c'est-à-dire la permanence qui la délivrerait de tous changements internes et des désirs fluctuants, reste donc un leurre. Que ce soit à travers l'idée de fidélité ou à travers celle de permanence, la promesse photographique comme possibilité de certitude face à l'extériorité de l'avenir est un mensonge vis-à-vis de soi-même et une trahison à l'égard de la personne photographiée. Ainsi, la présence de rapports dialectiques dans les images de Marc Pataut, pourrait révéler un acte de promesse authentique tel que Gabriel Marcel l'entend :

La fidélité, précisément là où elle est la plus authentique, là où elle nous montre le visage le plus pur, s'accompagne de la disposition la plus contraire à l'orgueil qui se laisse imaginer : la patience et l'humilité se reflètent au fond de ses prunelles.²⁸

Loin d'une promesse toute nietzschéenne qui traduirait un rapport de *puissance sur l'avenir*, le travail de Marc Pataut permet de concevoir la promesse photographique en rapport avec un temps dont il n'est pas possible de disposer – un temps conservé dans son extériorité.

Penser la promesse photographique dans son rapport à une extériorité temporelle est également possible à partir de la deuxième photographie, [Fig. 39. b], réalisée par Marc Pataut du même lycéen, toujours les yeux fermés et dans laquelle le visage est plus estompé et brumeux. Le visage, fait d'une matière fluide, échappe au regard ; ce dernier flotte entre la première et la deuxième image dans un *entre* flou et mystérieux. Mais comment appréhender la présence de cette deuxième image dans le rapport que la promesse entretiendrait avec une extériorité temporelle ? En quoi cette deuxième image aiderait-elle à avancer l'hypothèse selon laquelle la promesse photographique serait une condition nécessaire à la possibilité d'un rapport

²⁷ *Ibid.*, p. 70.

²⁸ Gabriel Marcel, *Être et avoir*, Paris, Aubier, 1935, p. 79.

entre la photographie et une extériorité temporelle ? L'approche ricœurienne de la promesse permet d'interroger la présence de cette deuxième photographie à partir de l'idée de *tenir* :

Tenir parole, c'est faire que l'initiative ait une suite, que l'initiative inaugure vraiment un nouveau cours des choses, bref que le présent ne soit pas seulement une incidence, mais le commencement d'une continuation.²⁹

Suivant l'idée ricœurienne, la suite donnée à l'initiative de faire une première photographie peut être envisagée comme la réalisation d'une deuxième photographie du jeune lycéen, celle qui vient tenir la promesse et la conforte. Dans cette forme de la suite telle qu'elle est présente dans *Aulnay-sous-quoi ?*, la singularité de la photographie réside dans le montage de plusieurs images qui, comme l'écrit Hervé Guibert, « une fois accolée [disent] autre chose qu'elles-mêmes³⁰ ». C'est dans ce *hors de* que la suite d'images travaille possiblement le « *punctum*³¹ » barthésien, non pas seulement celui d'un « hors champs³² » de l'image, mais d'un hors temps, le temps incertain joué dans le mouvement d'un flou vers un autre. Par ce *hors de* joué indéfiniment, la suite d'images entendue comme la possibilité d'une promesse tenue, tiendrait le temps tout en préservant son extériorité.

Ainsi, le flou redoublé et rejoué par la deuxième photographie – le flou mouvant, en quelque sorte recommencé – permettrait, à partir de la suite d'images de Marc Pataut, d'écarter toute idée d'aboutissement pour privilégier celle de nouveauté. En cela, les suites de photographies d'*Aulnay-sous-quoi ?* s'inscrivent dans l'idée ricœurienne d'un « présent vif³³ », c'est-à-dire qu'elles ne seraient pas l'aboutissement de quelque chose mais se placeraient dans la possibilité du surgissement de l'inédit. Avec Paul Ricœur, il serait alors possible d'avancer qu'elles ne seraient pas « seulement une incidence, mais le commencement d'une continuation³⁴ ». Cette hypothèse se vérifie, tout d'abord, dans le rapport que l'intervalle, présent dans la suite d'images, entretient avec la durée. La continuation des suites photographiques

29 Paul Ricœur, *Temps et récit. 3. Le temps raconté*, [1985], Paris, Éditions du Seuil, 1991, p. 419.

30 Hervé Guibert, *L'image fantôme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981, p. 98.

31 Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, [1980], Paris, Gallimard, 2009, p. 93.

32 *Idem.*

33 Paul Ricœur, *Temps et récit. 3. Le temps raconté*, *op. cit.*, p. 419.

34 *Idem.*

de Marc Pataut est activée par l'intervalle entre les images, faisant du temps photographique celui d'une durée. En effet, l'intervalle, n'est pas une séparation mais un *entre* qui joue son rôle temporel dans le tout de la suite d'images. C'est ce que confirme Lin Chih-Wei lorsqu'il écrit : « l'intervalle joint une simultanéité avec une autre, ou bien un état de conscience avec un autre. L'intervalle est, pour la durée, comme une jonction³⁵ ». Ensuite, l'intervalle est générateur de nouveauté. C'est ce qu'il est possible d'avancer à partir de Gaston Bachelard qui écrit que c'est dans l'intervalle temporel « que pourront intervenir les empêchements, les obstacles, les déviations³⁶ ». En se dérochant à toute approche ontologique l'intervalle permet à la suite d'images d'être dans l'avènement plutôt que dans l'événement et d'entrer en rapport avec une extériorité, celle de l'avenir. C'est ce qui explique que les deux images jouent la possibilité d'un commencement, d'une nouveauté, le fait que chacune d'elles produit du non encore photographié ouvert au temps incertain de l'avenir.

L'idée de promesse révélée par une photographie d'autrui fermant les yeux permet ainsi de penser la photographie de Marc Pataut dans son rapport complexe à une extériorité temporelle. Si la photographie est travaillée, comme l'avance François Soulages par « l'articulation de la perte et du reste³⁷ », elle l'est *a fortiori*, dans une dimension temporelle, entre l'irréversible et l'imprévisible. Tout d'abord, en considérant l'action qui permet de promettre à autrui fermant les yeux de lui faire une photographie, être fidèle à la parole donnée entraîne une irréversibilité inhérente à la décision de promettre. Dans *Aulnay-sous-quoi ?*, chaque première photographie des suites de deux visages les yeux fermés, serait en quelque sorte le résultat de cette irréversibilité. En même temps, la promesse, en impliquant ce que Jean Greish désigne par une « pluralité des agents³⁸ », en l'occurrence ici les jeunes lycéens, le photographe mais aussi l'institution scolaire, il est difficile de croire que le faire photographique puisse se réaliser sans amendements et sans accroc – sans être remis en cause. En vis-à-vis de l'action photographique entreprise se dessine

35 Lin Chih-Wei, *Les images qui se suivent. Réflexion sur la continuité visuelle*, Paris, L'Harmattan, coll. Champs Visuels, 2015, p. 201.

36 Gaston Bachelard, *La dialectique de la durée*, [1950], Paris, Presses Universitaires de France, 1963, pp. 85-86.

37 François Soulages, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, [1998], Paris, A. Colin, 2005, p. 115.

38 Jean Greish, *Paul Ricœur. Litinérance du sens, op. cit.*, p. 333.

une impuissance à faire qui fonde à la fois la fragilité de l'agir photographique et son caractère imprévisible. La présence du flou ainsi que la réalisation d'une deuxième photographie va dans ce sens. La promesse photographique permet alors de répondre à l'imprévisibilité sans la faire disparaître totalement, sans arraisonner complètement l'extériorité de l'avenir. Autrement dit, face à ce qui constitue, pour la photographie, une impossibilité – l'extériorité temporelle et l'imprévisibilité absolue qui la caractérise – la promesse de faire une image à autrui pourrait former ce qu'Hannah Arendt appelle des « îlots de certitude dans un océan d'incertitude³⁹ ». En traçant les contours de ce que serait une esthétique de l'humilité face à une extériorité temporelle, la promesse interroge toute photographie dans son rapport au désir de puissance et de toute-puissance. Elle dessine une frontière fragile et mouvante entre une photographie perdue dans l'immensité de l'inachevable et une photographie sans aucun reste, sans imprévisibilité ni extériorité qui, en reprenant les mots d'Hannah Arendt, poursuivrait une ambition folle : « recouvrir tout le champs de l'avenir⁴⁰ ».

Au milieu de cette frontière à la fois mouvante et poreuse, entre un temps *absolument autre* et un temps *même*, la promesse permet de penser le rapport entre photographie et extériorité temporelle dans une dimension créatrice. En effet, c'est dans ce milieu éloigné de toutes certitudes que la promesse travaille la photographie en lui ouvrant un champs de possibilités transformatrices. Pour s'engager dans une photographie dans laquelle autrui ferme les yeux et pouvoir faire face à une temporalité du tout possible, la promesse interroge la photographie à partir de l'idée d'un maintien de soi modeste, car potentiellement changeant. Selon Paul Ricœur, elle « marque un coup d'arrêt à l'égarement possible face à l'imprévisibilité⁴¹ ». Mais la dimension « *ipse*⁴² » de la promesse telle que la conçoit le philosophe la distingue d'une permanence dans le temps qui serait immuable : « ipséité et même cessent de coïncider⁴³ » écrit Paul Ricœur. C'est ce qui explique que l'ipséité dans laquelle se forme la promesse faite à autrui de lui faire une photographie est corrélatrice d'une possibilité de changement. En interrogeant l'agir photographique à

39 Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, [1958], trad. Georges Fradier, Paris, Calman-Lévy, 1994, p. 311.

40 *Idem*.

41 Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, [1990], Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 197.

42 *Ibid.*, p. 368.

43 *Ibid.*, p. 149.

travers une dialectique temporelle entre constance et imprévisibilité, l'ipséité de la promesse, délivrée de toute idée d'invariance, expose la photographie à une approche créatrice d'une extériorité temporelle. De part ce que Jean Greish appelle son « mécanisme régulateur⁴⁴ » elle ouvre des possibilités face à l'angoisse éprouvée devant une extériorité temporelle. C'est en tenant en tension l'*autre* à l'intérieur du *même* et le nouveau avec l'invariance, que la promesse autorise l'émergence d'un rapport entre la photographie et la nouveauté d'un temps *autre* ou celui entre la photographie et un temps à venir dans son extériorité. Ainsi, avec l'irruption de la promesse, la photographie pourrait se penser à la lumière de la « bonne nouvelle » des Évangiles telle que l'avance Hannah Arendt, c'est-à-dire peut-être une photographie traversée par l'espérance et éloignée de tout rapport à la mort. L'espérance, n'est-ce pas d'ailleurs ce qui conditionnerait l'existence ? Celle dans laquelle, en 1991, les jeunes lycéens du lycée Voillaume sont entrés, après avoir lu les lettres écrites par des jeunes qui furent fusillés cinquante ans plus tôt pour être « entrés en résistance⁴⁵ ».

Il apparaît donc que l'idée de promesse travaille contradictoirement le rapport de la photographie à une extériorité temporelle. Si, d'un côté, elle place la photographie dans une possibilité de maîtrise face à l'imprévisibilité et au mystère d'un temps qu'il faudrait *manager*, d'un autre côté, elle ouvre la photographie à un temps créatif, à la frontière entre irréversible et imprévisible. Ce paradoxe semble éclairer singulièrement le travail de Marc Pataut. Avec *Toujours ou Jamais*, travail photographique réalisé par l'artiste dans l'unité pédopsychiatre de l'hôpital Esquirol à Limoges, de 2003 à 2006, une relation se crée notamment entre ce que Maurice Corcos appelle « l'ogre et les souris⁴⁶ ». Dans ce rapport particulier, il est possible d'avancer que photographe reviendrait à consommer le temps, car comme l'avance Jean Greish : « c'est ainsi seulement, en se comportant comme un ogre, que l'angoisse devant l'abîme du temps, qui finira par tout engloutir, peut être contrôlée⁴⁷ ». Et pourtant, il reste la part de l'extériorité qui empêche à la photographie d'avoir la moindre

44 Jean Greish, *Paul Ricœur. Litinérance du sens, op. cit.*, p. 335.

45 Marc Pataut, *Ne pas Plier, op. cit.*, première de couverture.

46 Maurice Corcos, « L'ogre et les souris », in *Toujours ou Jamais. Travail photographique dans l'unité pédopsychiatre de l'hôpital Esquirol à Limoges*, Marc Pataut, Paris, Éditions du Panama, 2008, s.p.

47 Jean Greish, *Paul Ricœur. Litinérance du sens, op. cit.*, p. 342.

emprise sur le temps. La promesse, qui semble devoir être toujours formulée peut-elle d'ailleurs être jamais tenue ? La question peut rester sans réponse, car il y a *un abîme du temps* et, avec Marc Pataut, photographe s'est tendre soi-même et autrui au dessus de cet abîme. En effet, *Toujours ou Jamais* ne peut concilier les temporalités, que ce soit celle de l'artiste ou celle des personnes photographiées. C'est ce qui pourrait expliquer les interrogations de l'artiste : « comment finir, m'extraire ?⁴⁸ » ou « comment finir un projet, un travail, une relation ?⁴⁹ ». Face à ces interrogations, le temps d'autrui photographié éclate dans son extériorité :

Il y a une heure, j'étais à l'USIPA, sur le départ, les bras chargés de mes sacs, des cris, des bruits. Aurore explose, violente, blanche, nos regards se croisent trois, quatre fois. Je me souviens des paroles de Saïd à Marseille quand, le projet terminé, le prix remporté, à la suite d'une « maladresse » du Bureau de compétences, il m'a dit : « Toi, tu as fini ton film, votre projet est terminé, vous partez mais, moi, ma vie, elle n'est pas finie. Babette, elle a toujours le sida. Pour moi, ce n'est pas un projet, c'est ma vie ». ⁵⁰

L'angoisse face à l'immensité ou à l'imprévisibilité du temps sera toujours présente et si photographe ne résout rien, il est cependant probable que faire une photographie puisse s'établir dans un rapport dialectique à une extériorité temporelle, rapport dont la caractéristique est d'être fécond du fait de la tension entre invariance et nouveauté. Mais au delà du rapport de la promesse photographique à une extériorité temporelle en quoi photographe autrui les yeux fermés pourrait-il conditionner l'arrivée d'un temps *autre* ?

1.2. Yeux fermés, reprise photographique & extériorité temporelle

Le processus mis en œuvre par Marc Pataut se caractérise par la demande faite aux jeunes lycéens de fermer les yeux, de penser aux lettres écrites quarante trois ans auparavant par d'autres lycéens, la veille de leur exécution. En outre, cette particularité est d'autant plus flagrante que l'artiste répète le même geste photographique et produit par exemple plusieurs images d'un même lycéen en alternant

48 Marc Pataut, *Toujours ou Jamais. Travail photographique dans l'unité pédopsychiatre de l'hôpital Esquirol à Limoges*, op. cit., s.p.

49 *Idem.*

50 *Idem.*

les yeux fermés et les yeux ouverts. Il convient donc, tout d'abord, d'interroger cet acte d'intériorité dans son rapport à une extériorité temporelle. Ensuite, si le temps *autre* confronte la photographie à la possibilité d'un avènement, il est important de questionner le temps de l'instant photographique qui, dans sa coupure temporelle, semble éloigné d'une temporalité ouverte à ce qui advient. Enfin, cet advenir permet de se demander en quoi le temps photographique serait celui d'un passage qui conditionne l'arrivée de l'*autre* dans sa dimension existentielle.

1.2.1. Intériorité vécue & extériorité temporelle

En quoi une photographie d'autrui fermant les yeux éclairerait-elle spécifiquement le rapport de la photographie au temps et tout particulièrement à l'avenir ? La réponse à cette question passe par l'établissement d'un rapport entre intériorité et extériorité. En effet, fermer les yeux après avoir lu les lettres que des jeunes lycéens ont écrit la veille de leur exécution traduit une forme d'intériorité – un retour à soi. Marc Pataut écrit à ce sujet que « c'est un regard très intérieur⁵¹ » qui amène les sujets à « rentrer en eux⁵² ». Mais pourquoi cette intériorité constitutive des photographies réalisées par Marc Pataut pourrait-elle ouvrir la photographie au temps de l'avenir ? En quoi photographier autrui fermant les yeux, retranché dans une intériorité, permettrait-il de dépasser toute perte irrémédiable du temps telle que la photographie semble la réaliser ? À partir de la lecture de Søren Kierkegaard, Jean Nizet avance que « quand un événement est vécu intérieurement, il est marqué d'éternité et cette empreinte empêche le temps de l'entraîner dans un passé irrécupérable⁵³ ». En demandant aux jeunes lycéens de se plonger dans la lecture des lettres écrites cinquante ans plus tôt, dans un contexte fort, celui d'une exécution, Marc Pataut semble alors confronter la photographie à une existence intérieure qui n'est ni fermée ni passée. Avec le processus photographique mis en œuvre par l'artiste, le sujet semble engagé dans un acte fort de pensée. C'est ce qui en forme son actualité ou son accessibilité, laquelle conditionne la possibilité d'un avenir car, écrit Jean Nizet, cet événement « peut être répété⁵⁴ ». C'est d'ailleurs ce que Marc Pataut

51 Marc Pataut, *Ne pas plier*, op. cit., p. 16.

52 *Idem.*

53 Jean Nizet, « La temporalité chez Søren Kierkegaard », *Revue Philosophique de Louvain*, Quatrième série, Tome 71, N°10, 1973, p. 232.

54 *Idem.*

réalise en faisant plusieurs photographies des jeunes lycéens fermant les yeux. Il semble mettre en œuvre les conditions d'un possible retour à expérience d'existence intérieure.

Mais, plus qu'un acte de pensée intérieure – certains portraitistes demandent en effet à leur modèle d'entrer en intériorité afin de donner plus de naturel à leur photographie – la procédure mise en œuvre par Marc Pataut tendrait à faire en sorte qu'autrui soit présent à lui-même dans le temps. Pour le dire avec les mots de Søren Kierkegaard, la procédure de Marc Pataut relèverait d'une expérience dans laquelle autrui pourrait « devenir présent dans le souvenir⁵⁵ ». L'hypothèse prend une consistance particulière dans certains travaux de Marc Pataut. Dans *Humaine*, par exemple, la visite d'un musée ou la rencontre avec un tableau de Matisse permettrait une expérience intérieure mettant en œuvre un souvenir de soi-même tel que cette rencontre ou cet évènement est vécu. Le fait que cette visite soit relatée dans l'entretien, présent dans le projet *Humaine*, avec Philippe Roussin et que le tableau de Matisse soit imprimé dans le livre au titre éponyme, traduit l'importance de ces moments. Potentiellement, ils aideraient à produire un acte de souvenir tel que l'entend Søren Kierkegaard, un acte par lequel autrui donnerait à la rencontre une consistance et une importance intérieure particulière, qui en ferait sa disponibilité pour une reprise future. En cela cette procédure photographique impliquerait la possibilité d'un rapport à l'avenir, à la nouveauté et à une extériorité temporelle. Elle conditionnerait la possibilité d'une reprise au sens kierkegaardien, un « ressouvenir en avant⁵⁶ », une appropriation d'un souvenir pour faire un acte de re-création dirigé vers l'avenir. Se placer au plus près de cette reprise permettrait alors à la photographie de tendre vers l'avenir plutôt que d'emprisonner autrui dans un passé révolu et irréversible. D'où l'hypothèse d'un possible rapport entre la photographie et l'idée d'extériorité temporelle entendue ici comme le surgissement d'un temps *autre* pour la photographie, celui d'une re-naissance ou d'une transcendance.

1.2.2. L'instant photographique & le temps *autre*

Dans le contexte d'un rapport entre la photographie et un évènement vécu

55 Søren Kierkegaard, *Ou bien...ou bien...*, [1843], trad. F. et O Prior, M. H. Guignot, Paris, Gallimard, coll. *Tel*, 1984, p. 175.

56 Søren Kierkegaard, *La reprise*, [1843], trad. Nelly Viallaneix, Paris, Flammarion, 1990, p. 66.

intérieurement par autrui, l'instant photographique comme coupure temporelle, acmé de l'événement ou suspension du temps semble remettre en cause toute possibilité d'un rapport avec l'idée d'extériorité temporelle telle qu'elle vient d'être avancée, c'est-à-dire dans sa dimension créatrice. En quoi alors l'instant photographique pourrait-il être un instant existentiel, un instant ouvert à l'expérience intérieure de l'autre ? Tout le processus photographique de Marc Pataut – que ce soit notamment à travers la poursuite d'une épaisseur temporelle, ou que ce soit, avec *Aulnay-sous-quoi ?*, en mettant en œuvre une expérience d'intériorité vécue par les jeunes lycéens – opère comme une sorte de renoncement à l'instant fugace tel qu'il est donné à la photographie. Dans son défilement et sa fugacité, ce dernier est sans consistance, seule sa successibilité le caractérise ; c'est ce qui explique qu'il est transformé par la photographie en temps de la perte et non en celui d'une possible création. Il est inadéquat à une photographie qui voudrait se charger de la temporalité des échanges avec autrui ou s'enrichir des temps du projet photographique durant lesquels il ne se passe rien. Renoncer à ce flux temporel reviendrait alors à croire en un temps où l'instant volatile se transforme en instant plein.

Dans la photographie de Marc Pataut, la chair de cet instant semble se construire dans une tension entre la succession d'instantanés qui disparaissent indéfiniment et l'éternité. Le temps qui passe est alors touché par un présent qui caractérise l'éternel. Pour Søren Kierkegaard, l'éternel est le présent : « pour la pensée c'est du présent en tant que succession abolie⁵⁷ ». Suivant cette approche, il est possible de déceler une consistance du temps photographique chez Marc Pataut. Elle se logerait, tout d'abord, dans la reprise d'un même geste photographique qui réalise une expérience répétée extraite de toute idée de flux. Elle se concentrerait ensuite dans les infimes variations d'un visage à un autre, dans les changements d'inclinaison et dans l'ondulation de leur intensité, qui arrêtent le défilé du temps. À travers ces caractéristiques, les photographies de Marc Pataut peuvent être interrogées à partir de l'idée de disparition de la succession des instants pour laisser place à ce que Søren Kierkegaard appelle « une progression [...] qui n'avance pas⁵⁸ ». Ainsi, le philosophe danois permet de penser la photographie mise en œuvre par Marc Pataut

57 Søren Kierkegaard, *Le concept de l'angoisse*, [1844], trad. Knud Ferlov et J. J. Gateau, Paris, Gallimard, coll. *Tel*, 1990, pp. 252-253.

58 *Ibid.*, p. 253.

dans *Aulnay-sous-quoi* ? à partir du concept du « temporel⁵⁹ » qui marque l'équivoque du temps c'est-à-dire l'instant « où le temps et l'éternité se touchent⁶⁰ ». Mais en quoi l'intériorité dont il vient d'être question, dont la caractéristique est de donner une consistance existentielle au temps vécu pourrait-elle entrer en rapport avec une extériorité temporelle, en l'occurrence celle de l'avenir ?

Dans l'hypothèse où la photographie de Marc Pataut renoncerait à un temps dont le flux ininterrompu impliquerait un évanouissement du temps, il reste à prouver que l'instant photographique puisse s'ouvrir à l'idée d'extériorité temporelle, c'est-à-dire d'un temps comme *autre*. Premièrement, si l'instant photographique scande le temps dans son écoulement, la rapidité qui le caractérise et qui plaide pour sa fugacité est aussi celle qui fige le temps. C'est pourquoi il est possible d'avancer que l'instant photographique, à l'instar de la conception kierkegaardienne du temps « n'est pas au fond un atome de temps, mais d'éternité. C'est le premier reflet de l'éternité dans le temps, sa première tentative pour ainsi dire d'arrêter le temps⁶¹ ». Ainsi, la persistance de l'instant photographique devient une condition nécessaire à ce que Jean Nizet appelle un « temps articulé⁶² », dans lequel un rapport entre passé, présent et futur est possible. Elle autorise à penser le temps photographique à travers la possibilité d'une *reprise*, c'est-à-dire à la possibilité d'un temps nouveau. Deuxièmement, l'éternel dont il question joue une dialectique de l'intériorité et de l'extériorité. C'est dans un retour à soi et en entrant en intériorité que se forme la possibilité d'un rapport avec l'extériorité de l'éternité. C'est précisément ce que semblent jouer les photographies de Marc Pataut, lorsque les visages entrés en intériorité touchent l'éternel dans la fuite du temps. Ainsi, photographe autrui les yeux fermés expose la photographie à la possibilité d'un temps qui rabat les cartes de l'avenir, d'un temps dans lequel les jeunes lycéens sont, selon Marie-Paule Leroi, « entrés en existence⁶³ ».

59 *Ibid.*, p. 256.

60 *Idem.*

61 *Ibid.*, p. 255.

62 Jean Nizet, « La temporalité chez Søren Kierkegaard », *Revue Philosophique de Louvain*, *op. cit.*, p. 241.

63 Marie-Paule Leroi, in *Ne pas plier*, Marc Pataut, *op. cit.*, première de couverture.

1.2.3. Passage, reprise & l'autre

Cette entrée en existence prend une tonalité particulière avec les photographies dans lesquelles chaque jeune lycéen du projet *Aulnay-sous-quoi ?* ouvre soudainement les yeux. [Fig. 40]. C'est l'arrivée de l'autre tel que le décrit Marc Pataut :

Je viens de faire le portrait de Thierry. Il posait comme par habitude, comme un rappeur de magazine ; il faudrait refaire la photo. Reprendre le travail, le portrait jusqu'à ce que Thierry, conscient de ce passage, donne à voir l'autre.⁶⁴

Le passage donne-t-il à voir l'autre ou le devenir autre ? Dans le premier cas, si la photographie contient le terme de ce changement – l'autre dans sa manifestation – elle pourrait se couper de toute extériorité temporelle. En revanche si la suite d'images expérimente le passage, c'est-à-dire le mouvement d'un devenir, elle entrerait en rapport avec l'idée d'extériorité temporelle. Dans ce dernier cas, en travaillant le temps du mouvement, la photographie se heurte à une complexité quasiment insurmontable que Søren Kierkegaard pose dans les termes suivants : « comment se change ce qui devient ou quel est le changement du devenir ?⁶⁵ ». À suivre la réponse du philosophe énonçant que le « changement du devenir est le passage du possible à la réalité⁶⁶ », il convient d'envisager une photographie qui contiendrait plus que le possible et qui ne serait pas tout à fait une représentation de la réalité. Les photographies qui constituent les suites d'images d'*Aulnay-sous-quoi ?* jouent dans une certaine mesure ce mouvement. En faisant entrer les jeunes lycéens en intériorité et en terminant les suites par une photographie d'un visage les yeux ouverts, Marc Pataut se confronte à des instants vécus intensément par autrui. Ses suites de photographies, dans le mouvement de va et vient qu'elles produisent, expérimentent le passage d'un état à un autre, en l'éprouvant. Alors, d'un instant à un autre c'est la nouveauté qui arrive ; dans ce passage se joue la reprise kierkegaardienne, à savoir « la re-naissance⁶⁷ » ou le renouvellement. Ainsi, l'idée de passage telle qu'avancée et travaillée par Marc Pataut dans *Aulnay-sous-quoi ?* place la photographie dans un rapport à une temporalité pleinement révélée dans son extériorité. Avec Marc Pataut, photographe autrui peut être pensé non comme une photo-

64 Marc Pataut, *Ne pas plier*, op. cit., p. 40.

65 Søren Kierkegaard, *Miettes philosophiques*, [1844], Paris, Gallimard, coll. *Tel*, 1990, p. 133.

66 *Ibid.*, p. 134.

67 *Ibid.*, p. 54.

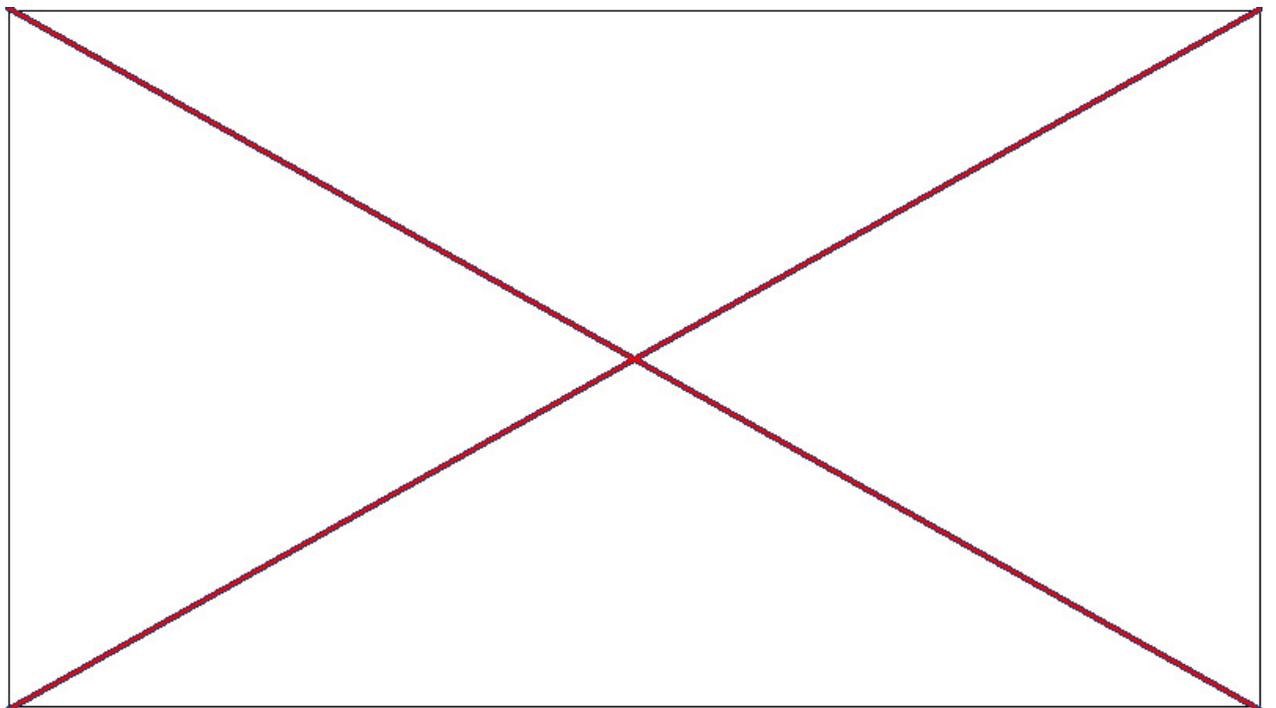


Fig. 40. Marc Pataut, *Aulnay-sous-quoi ?*, 1997.

graphie dont l'approche serait celle de l'être et qui relèverait d'une ontologie, mais dans son rapport à l'existence, comme un essai ou une photographie du passage tel que Montaigne l'envisage : « je ne peins pas l'être. Je peins le passage⁶⁸ ». Dans cette perspective, photographier autrui devient une épreuve d'une extériorité temporelle.

Finalement, l'instant photographique en rapport avec une expérience intérieure forte telle que la met en œuvre le processus photographique de Marc Pataut, s'ouvre à une extériorité temporelle. En effet, la présence à soi dans le souvenir permet une reprise entendue comme la possibilité d'une renaissance jouée indéfiniment. Le rapport de la photographie à l'idée d'extériorité temporelle se joue dans la possibilité, pour la photographie, d'entrer en rapport avec une temporalité du surgissement et de la nouveauté. Étonnamment, la coupe photographique, en transformant la fugacité d'un flux temporel évanescant en temps consistant, conditionne cette possibilité de reprise. Elle autorise aussi à penser la photographie à partir de l'idée de passage. L'extériorité temporelle travaille alors la photographie dans sa dimension existentielle, c'est-à-dire une photographie dans laquelle l'extériorité est toujours à l'œuvre. Alors, en échos à ces visages dont l'intériorité/extériorité travaille le rapport de la photographie au temps *autre* d'autrui, il reste à interroger une autre particularité du projet *Aulnay-sous-quoi ?* : la présence/absence d'une autre figure, celle de l'arbre.

1.3. L'impossibilité photographique & la figure de l'arbre

Dans le rapport complexe que la photographie entretient avec une extériorité temporelle, un élément à la fois présent et absent du projet *Aulnay-sous-quoi ?*⁶⁹ vient épaissir la problématique : l'arbre. Si l'arbre est présent dans le journal écrit par Marc Pataut tel qu'il est publié dans *Ne pas plier*, il n'y a aucune photographies de lui dans ce recueil, ouvrant alors un nouveau champs de réflexion. L'arbre semble être considéré par l'artiste comme un « repère extérieur » tel que pourrait l'être « un chantier » ou « une maison qui se construit ». Afin d'être un marqueur, il est photographié à chaque fois que l'artiste séjourne dans le lycée. Pourtant, lorsque

68 Montaigne, *Les Essais*, [1580], Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2009, p. 974.

69 Toutes les citations entre guillemet sont de Marc Pataut, elles sont extraites des pages 40 et 43 du recueil *Ne pas plier* publié en 1997 par Marc Pataut et l'association Ne pas plier.

Marc Pataut souligne, dès le début du projet, que l'arbre « complique le paysage », il autorise à voir dans cette figure quelque chose qui lui est propre et qui potentiellement peut poser problème. L'affirmation « ici il y aura l'arbre » révèle d'ailleurs un paradoxe, car l'arbre est déjà-là et il sera là par-delà le temps du projet photographique. Dans cet *ici* se tient un infini, potentiellement révélateur d'un autre rapport au temps – contrairement au temps bruyant du surgissement de l'actualité qui défile et s'enfuit dans le flux de l'information – traduisant la possibilité d'être devant lui dans un « abandon » de soi, c'est-à-dire dans un temps *autre*. Telle qu'elle peut être pensée à partir de l'arbre, la temporalité brille dans une extériorité absolue par rapport au temps humain. Face à la fugacité et à la fureur des hommes, Marc Pataut souligne que « l'arbre ne semble pas avoir bougé ». Est-ce à dire, comme l'interroge l'artiste, que la nature est « moins forte que la folie des hommes » ? Où alors, plus qu'un rapport de force, l'arbre impliquerait plutôt un rapport d'extériorité éclairant les photographies des jeunes lycéens d'une temporalité ouverte aux possibles. C'est ce qu'il est possible d'avancer à partir des dernières lignes du journal de Marc Pataut lorsqu'il écrit avoir « loupé les fleurs » ; dans son immobilité, l'arbre change et se transforme. Dans l'invisibilité intérieure et les plis de la terre, se trame peut-être une reprise, une re-naissance en partie inaccessible à l'homme.

Dans cette relation à l'extériorité temporelle telle que l'impose la présence de l'arbre, l'absence de photographies de ce dernier dans *Ne pas plier* pose question. Elle interroge d'autant plus que les mots de Marc Pataut se substituent aux images :

En face de moi, la fenêtre, l'arbre, à gauche sur le mur les premiers portraits me regardent. 11 h 06, un oiseau en haut, la nature est triste, le soleil est beaucoup plus haut dans le ciel, au-dessus de mon cadrage. 12 h 07 dans l'arbre au milieu, un point flou sur la branche. À peine posé, déjà disparu.

L'utilisation de termes photographiques comme « flou » ou « cadrage », la précision dans la description de la composition et l'idée d'instantané contenue dans la fugacité de l'apparition de l'oiseau, tout fait référence à la photographie, mais sans l'image. Si l'arbre fait partie intégrante d'*Aulnay-sous-quoi* ? comme le montre sa présence dans le journal écrit par Marc Pataut, l'absence de ces photographies ne peut s'expliquer au prétexte qu'elles seraient étrangère au projet. Dans une hypothèse différente où l'arbre poserait problème à la photographie, notamment en raison d'une temporalité en rapport avec l'idée d'infini, en quoi les mots permettraient-ils d'y répondre

davantage ? Enfin, est-ce si différent, eu égard à l'idée d'extériorité temporelle, de photographier un visage ou un arbre ? En suivant cette dernière interrogation, l'absence des photographies de l'arbre pourraient constituer un contrepoint à celles des visages, elle traduirait l'idée de l'impossible. À suivre François Soulages, l'absence/présence de la figure de l'arbre incarnerait « cette impossibilité et ce manque [qui] font la valeur de la photographie⁷⁰ ». Mais cette impossibilité, en rapport avec l'idée d'extériorité temporelle, serait à entendre à la suite de Georges Bataille et de Jean-Luc Nancy, c'est-à-dire qu'elle signifierait non pas « le contraire du possible mais l'indication et l'exigence de ne pas s'en tenir au possible – qui est l'horizon de la rationalité managériale – et de s'exposer à l'ailleurs incalculable et inmaîtrisable⁷¹ ». L'absence/présence des photographies de l'arbre constituerait alors l'ailleurs des photographies des visages des jeunes lycéens, l'extériorité nécessaire au mystère du visage et de la présence de l'*autre* dans le temps.

Aulnay-sous quoi ? de Marc Pataut a donc mis en évidence les tiraillements que la promesse photographique impliquait entre une tentative de maîtrise du temps, par une forme de permanence et une promesse ipse garante d'une possibilité de l'*autre* dans le *même*. Ce projet a aussi permis de penser une photographie d'un visage fermant les yeux dans une dialectique du temps fuyant et de l'éternel, comme une condition nécessaire à une reprise, elle même ouvrant à une re-naissance. Il existe donc une frontière perméable et poreuse, lieu de tensions contradictoires qui ouvre la photographie à un possible rapport à une extériorité temporelle. La présence/absence de l'arbre a d'ailleurs élargi la problématique en avançant l'hypothèse de la nécessité d'un ailleurs et d'un impossible – d'une *extériorité temporelle* – face au visage les yeux fermés d'autrui. Mais en quoi l'arbre serait-il nécessaire à une photographie d'autrui dans laquelle un temps *autre* pourrait advenir ? Pour répondre à cette question, le problème du rapport de l'arbre à l'extériorité temporelle ou d'un temps *autre* va maintenant être posé à partir de mon travail *Résidant*.

70 François Soulages, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste, op. cit.*, p. 81.

71 Jean-Luc Nancy, *La peau fragile du monde*, Paris, Éditions Galilée, 2020, p. 16.

2. L'arbre & autrui

Résidant, Gilles Picarel

Du 12 décembre 2014 au 28 février 2017, j'ai réalisé quinze séjours au Centre Thérapeutique Résidentiel (CTR) Cèdre Bleu de l'association CedrAgir, à Deùlémont, près de Lille, afin de mener un projet photographique qui se réalise entre autres dans un livre intitulé *Résidant*⁷². Eu égard aux enjeux individuels, sortir de l'addiction et former un nouveau projet de vie, l'intervention de la photographie semble dérisoire. Surtout, elle risque de réinscrire indéfiniment autrui dans une représentation figée et de l'enfermer dans une situation qu'il cherche à laisser derrière lui. Pourtant, en considérant l'extériorité corrélative de la photographie il est possible de mettre en œuvre un faire photographique ouvert à un temps *autre*, c'est-à-dire à une temporalité permettant à de l'*autre* d'entrer dans le *même*. Le projet a pour ambition de détacher la photographie de toute idée de perte d'un passé, d'un temps qui serait irrémédiablement derrière elle et donc perdu. Il tend au contraire vers une photographie libre d'un avenir et vers l'accueil d'une extériorité temporelle, celle de l'in-maîtrisable, de l'in-calculable et de l'im-prévisible.

Dans le projet *Résidant*, le choix d'intégrer l'arbre n'a pas été fait dans l'objectif de constituer un marqueur temporel de l'avancée du projet. Sa place se justifie à partir d'une double extériorité. Tout d'abord, il implique une extériorité radicale, car, à partir de l'arbre il est possible de confronter la photographie à un mystère infranchissable. C'est ce que je relève notamment de la position d'Yves Bonnefoy lorsqu'il écrit :

L'arbre existe sans moi. La vie sous cette forme est pure de moi, sans subjectivité, sans projection. Devant l'arbre, ma chance est d'entrer directement en contact avec l'inconnu, le pas moi.⁷³

Ensuite, avec l'arbre, cette possibilité d'un rapport avec le tout *autre* se double d'une temporalité qui n'est pas celle de l'homme et qui travaille la photographie à partir de l'idée d'une temporalité infinie. C'est ce que met en avant Gaston Bachelard en citant les *Mythologies scandinaves* de R. B. Anderson :

⁷² Gilles Picarel, *Résidant*, Paris, L'Harmattan, coll. RETINA.CRÉATION, 2018.

⁷³ Yves Bonnefoy, cité par Alain Corbin, *La douceur de l'ombre, L'arbre, source d'émotions, de l'Antiquité à nos jours*, [2013], Paris, Flammarion, coll. Champs, 2014, p. 7.



Fig. 42. Gilles Picarel, *Résidant*, sans titre, 2018.

Comme le spectacle d'un grand arbre est beau ! Ses branches qui s'étendent au loin, sa tige couverte de mousse, ses profondes racines nous rappellent l'infinité du temps ; il a vu s'écouler les siècles avant que nous ne fussions nés.⁷⁴

Ainsi, de part sa double extériorité, à la fois radicale et infinie, l'arbre, dès le départ du projet, a été posé comme une condition nécessaire à la création d'un rapport entre la photographie et l'extériorité temporelle d'autrui. Tout d'abord, cela a impliqué de penser l'instant photographique dans son rapport avec l'idée d'une temporalité infinie. Surtout, confronté à l'extériorité de l'arbre et face au mystère qui en ressortait, sa présence a ensuite permis d'ouvrir le processus photographique à la

⁷⁴ Gaston Bachelard, *L'air et les songes*, [1943], Paris, José Corti, 1994, p. 251.



Fig. 41. Gilles Picarel, *Résidant*, sans titre, 2018.

rêverie. C'est le rapport arbre/rêverie qui questionne singulièrement l'importance d'une photographie de l'arbre dans une photographie d'autrui et qui permet d'interroger en quoi l'une conditionne et éclaire l'autre.

2.1. Le temps infini de l'arbre & l'instant photographique

À première vue, l'extériorité temporelle de l'arbre exclue toute possibilité de rapport à ce dernier. Pourtant l'arbre éclaire la relation de la photographie au temps. Tout d'abord, le rapport de l'instant photographique à un temps infini peut se révéler à partir de l'idée de verticalité inhérente à l'arbre. Cette dernière autorise à penser l'instant photographique, non pas comme une coupure dans une linéarité temporelle, mais comme un temps d'une possible variation d'intensité. Ensuite,

la spécificité de l'arbre et le fait de le photographier durant toute la durée du projet permettent d'avancer l'hypothèse d'un instant photographique discontinu et condensé, garant d'une possible épaisseur temporelle. Après le processus photographique le rapport de la photographie au temps *autre* est repris, d'une part, dans la forme de la *séquence* telle que mise en œuvre dans le livre *Résidant* ; et d'autre part, avec les *montages* réalisés pour l'espace d'exposition.

2.1.1. Verticalité photographique : une dialectique du mouvement

Il peut paraître étrange de faire d'un arbre, photographié à chaque séjour, le socle principal d'un projet orienté vers une photographie d'autrui. Il est d'autant plus étonnant d'en faire une condition nécessaire à la réalisation d'une photographie d'autrui qui ne renvoie pas ce dernier à une situation particulière, celle d'un séjour dans un centre de traitement thérapeutique. Dans un contexte ouvert à l'avenir et à la reconstruction de soi, il est en effet primordial de mettre en œuvre une esthétique permettant de répondre à cette ouverture. En quoi alors photographier un arbre et l'inclure au projet photographique pourrait-il sortir la photographie d'un passé pour l'ouvrir à un temps *autre* ? La réponse à cette question passe par l'idée de verticalité telle que l'arbre permet de la penser et notamment à partir du rapport qu'il établit entre la terre et le ciel. Cette verticalité autorise à sortir d'une approche linéaire de la temporalité qui entraîne la photographie dans un mouvement entre un avant et un après ou entre une perte et un reste. « La verticalité, écrit Marie Garau, installe l'instant non pas dans une durée minimale, mais dans un temps *autre*, le temps vertical⁷⁵ ». En choisissant l'arbre, il a été possible de travailler l'idée de verticalité dans le processus photographique, et cette dernière a aidé à penser l'instant photographique non plus comme un temps resserré autour d'une coupure, mais comme un temps *autre*. La question qui se posait était de savoir en quoi cette verticalité du temps photographique pouvait se différencier d'une coupe et d'une séparation dans le flux ininterrompu de la somme des instants.

Pour tenter de répondre à cette question, j'ai décidé de travailler à partir de la pensée de Gaston Bachelard, dont certaines phrases sont intégrées, comme des images, dans les séquences photographies/texte du livre *Résidant* [Fig. 47]. Les

75 Marie Garau, « Les rythmes de la création », in *Cahiers Gaston Bachelard, Année 2002, N°5, Bachelard et les arts*, Dijon, Centre Gaston Bachelard, 2007, p. 136.

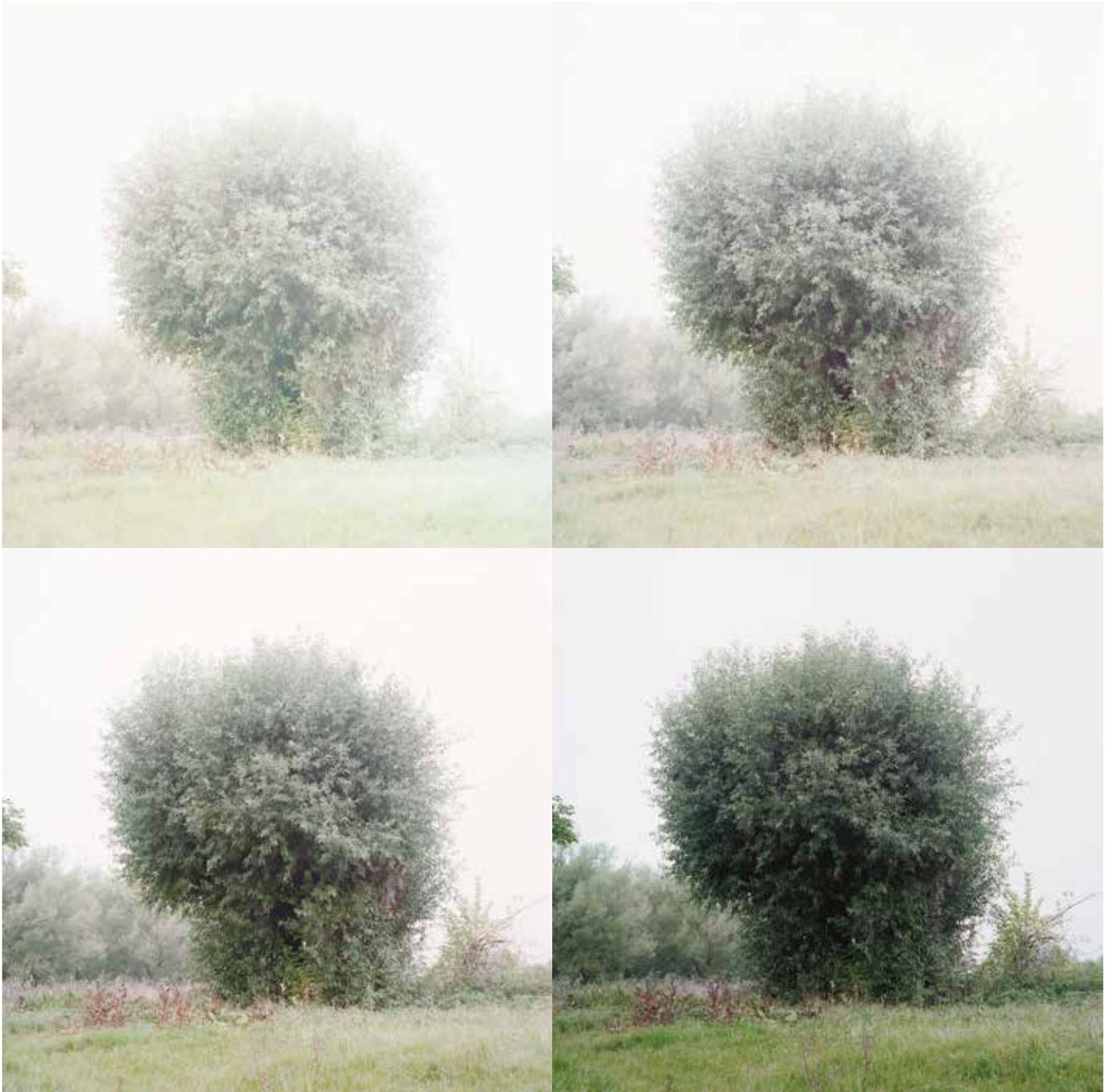


Fig. 43. Gilles Picarel, *Résidant*, sans titre, 2018.

raisons de ce choix s'appuient sur la possible articulation que Gaston Bachelard permet de faire entre poésie et philosophie. Tout d'abord, son versant poétique permet d'établir un dialogue de la photographie en particulier et de l'art en général avec une conscience créante. Ensuite, sur un versant philosophique, l'approche bachelardienne du temps permet de partir de l'arbre pour penser un rapport à une extériorité temporelle. Avec Gaston Bachelard, la verticalité peut s'appréhender à partir de l'idée de « différentielle verticale⁷⁶ ». Plutôt que le mouvement d'une étendue, elle implique une variation d'intensité sur un axe vertical qui tient ensemble le léger et le lourd. Dans *Résidant*, la place importante de l'arbre et le choix d'un arbre en particulier travaillent l'idée de verticalité. Une des premières photographies de l'arbre montre sa nudité, révélant la tension qui anime sa forme, entre pesanteur et élévation [Fig. 41]. Il ressort comme un élan infrangible vers le ciel, élan empêché tout à la fois par la chute de certaines branches et la taille de ses branches. Le rapport entre pesanteur et légèreté a aussi travaillé d'autres photographies comme celle de l'arbre couvert de feuilles, l'arbre sans tronc séparateur entre la terre et les branches aériennes. Tout en lui forme une boule inséparable du sol dont il sort péniblement pour rejoindre le ciel [Fig. 42]. À partir de là, toutes les photographies ou séquences de photographies de *Résidant*, que ce soient celles de l'arbre, d'objets, de végétaux ou de résidents, travaillent la tension, sur l'axe de la verticalité, entre léger et lourd. C'est le cas par exemple avec une séquence de photographies de l'arbre, [Fig. 43], dans laquelle



76 Gaston Bachelard, *L'air et les songes*, op. cit., p. 17.

l'utilisation d'expositions différentes, d'un côté, le rapprochement de la terre et, de l'autre, produisent un effacement qui le confond avec la blancheur du ciel. D'autres séquences de photographies comme celle d'un résidant, [Fig. 44], adoptent égale-



Fig. 44. Gilles Picarel, *Résidant*, sans titre, 2018.

ment des points de vue différents afin de travailler cette tension entre le lourd et le léger. Ensuite, des variations de silhouettes donnent à l'arbre soit un aspect massif, [Fig. 45. b], soit une certain élan, [Fig. 45. a], rappelant l'ambiguïté de sa position sur l'axe de la verticalité. Enfin c'est aussi le cas des photographies qui expérimentent un dialogue entre les traces de givres et l'arrivée du soleil, [Fig. 46], qui préfigurent une variation entre la lourdeur du froid et la légèreté de la chaleur. Ainsi, tous ces essais relèvent d'une tentative photographique ayant pour objectif de travailler ce que Gaston Bachelard appelle une « dialectique des rythmes⁷⁷ ».

Pour ce faire, les photographies de *Résidant* tentent de s'inscrire dans le

⁷⁷ *Ibid.*, p. 181.



Fig. 45. a. et Fig. 45. b. Gilles Picarel, *Résidant*, sans titre, 2018.

temps *autre* d'autrui, dans le sens où cette temporalité serait une ouverture à un univers de possible. Dans le sens également où autrui éclairerait la photographie d'une possibilité d'équivoque face à la tentation de l'identique, ou du plurivoque vis-à-vis de l'univoque. Les photographies de l'arbre tentent de sortir d'une photographie vestige qui implique un rapport avec une situation dont il s'agit, au contraire, de s'extraire. Pourtant, Martin Heidegger rappelle que « l'arbre est⁷⁸ ». N'y-a-t-il pas alors, en photographiant l'arbre, le risque de revenir à l'Être ? Et ce risque est celui d'une fixité qui, dans le cas de *Résidant*, enfermerait autrui dans son statut de résident, car, comme l'avance François Jullien, « le propre de la pensée de l'Être est d'assigner⁷⁹ ». Photographier l'arbre reviendrait alors à édifier un *cela* et, ce faisant, à fixer l'arbre dans une unité refusant toute possibilité d'extériorité, en l'occurrence, celle d'un arbre sans bords ni socle. Ainsi, photographier l'arbre comme un étant, c'est-à-dire comme étant ce qui est, impliquerait alors une photographie de la permanence et non une photographie ouverte au devenir.

C'est précisément en raison d'un risque d'enfermement que ces photographies ont été travaillées dans une tension entre léger et lourd, sur un axe de la verticalité. Plutôt que de photographier un *cela*, l'arbre a confronté la photographie à un axe contradictoire entre haut et bas dont il est possible d'avancer, à partir d'Héraclite, qu'ils sont reliés par l'idée de chemin : « le chemin montant descendant est un et le même⁸⁰ ». *L'Hodos* explique que photographier l'arbre interroge toute photographie dans son rapport au mouvement plutôt qu'à la fixité. Il pose le problème de la photographie comme condition de possibilité d'une image en devenir en rapport avec l'existence, une existence partagée entre des hauts et des bas. Le chemin éclaire la photographie à la lumière d'un devenir *autre*, car ce qui est photographié est toujours *autre* ; le *panta rhei*⁸¹ héraclitéen permet de penser la photographie dans son rapport au flux et au processus qu'une esthétique de la verticalité peut travailler. Cette dernière opère donc, dans les photographies réalisées pour le projet *Résidant*, une dialectique en lien avec l'idée de variation d'intensité. À partir de l'idée de léger

78 Martin Heidegger, *Qu'appelle-t-on penser ?*, [1954], trad. Aloys Becker, Gérard Granel, Paris, Presses Universitaires de France, 1973, p. 166

79 François Jullien, *De l'Être au Vivre. Lexique euro-chinois de la pensée*, Paris, Éditions Gallimard, 2015, p. 147.

80 Héraclite, *Fragments*, FR. 118, trad. Marcel Conche, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, p. 408.

81 *Ibid.*, FR. 136, p. 467.

et celle de lourd, l'esthétique de la verticalité s'est nourrie de la *différentielle verticale* de Gaston Bachelard, tendue entre positif et négatif. Elle implique également de mettre en œuvre une dialectique des rythmes qui, selon lui, implique « une dialectique de l'enthousiasme et de l'angoisse⁸² ». C'est pourquoi, à la lumière des couples activité/repos ou libre/fixité, une photographie travaillée par une esthétique de la verticalité n'entretient pas de rapport à un temps continu, mais entre en relation avec un temps *autre* : celui de l'intensité et des rythmes. Ainsi, la présence de l'arbre, en rendant possible une photographie mettant en œuvre une dialectique du sol et de l'envol, place la photographie dans un rapport au devenir et à une extériorité temporelle.

2.1.2. L'instant photographique & la discontinuité temporelle

Pourtant, dans l'hypothèse où, comme l'avance Alain Corbin, l'arbre implique de devoir « se confronter à une temporalité qui n'est pas celle de l'homme⁸³ » en quoi la photographie pourrait-elle dialoguer avec ce temps *autre* ? Comment penser le processus mis en œuvre dans *Résidant* qui consiste à photographier le même arbre durant toute la durée du projet ? En considérant l'idée de séparation – idée qui ressort de l'écart existant entre la temporalité de l'arbre, celle du projet photographique et celle des participants au projet – les photographies de l'arbre ne relèvent pas d'une approche linéaire du temps. Elles ne sont pas un marqueur ponctuel dans la continuité du temps. Au contraire, elles relèvent de l'épreuve du temps – au sens de faire l'*épreuve de* ou d'expérimentation – comme il est possible de faire l'épreuve d'une réalité. Alors, photographier l'arbre peut se penser comme une condensation de l'expérience faite avec ce dernier autour de l'instant photographique. C'est ce qui conditionne la possibilité d'un rapport entre la photographie et le temps *autre* de l'arbre. En outre, la force de l'expérience s'explique du fait d'une réciprocité de l'instant et de la réalité telle que Gaston Bachelard l'avance :

Le temps n'a qu'une réalité, celle de l'Instant. Autrement dit, le temps est une réalité resserrée sur l'instant. Le temps pourra sans doute renaître, mais il lui faudra d'abord

82 Gaston Bachelard, *L'air et les songes*, *op. cit.*, p. 18.

83 Alain Corbin, *La douceur de l'ombre. L'arbre, source d'émotions, de l'Antiquité à nos jours*, [2013], Paris, Flammarion, coll. Champs histoire, 2014, p. 31.

mourir. Il ne pourra pas transporter son être d'un instant sur un autre pour en faire une durée.⁸⁴

Suivant cette conception de l'instant comme seule réalité du temps, d'un temps discontinu, une réciprocité s'engage entre la réalité et l'instant : la force de ce dernier relève de la rencontre avec la réalité qui, de son côté, existe du fait de l'instant qui l'accueille. Ainsi, *Résidant* tente de mettre en œuvre et en acte une photographie qui se forme dans un instant entièrement investi dans le temps présent, un temps bachelardien caractérisé par ce que Marie Garau appelle un « atomisme temporel⁸⁵ ». Cette condensation du temps photographique autour de l'instant est alors exacerbée par l'immensité et le temps infini de l'arbre. Elle crée un rapport singulier entre, d'un côté, un temps présent resserré sur l'instant, discontinu et, d'un autre côté, l'immensité temporelle de l'arbre.

Si l'idée de séparation ouvre l'instant photographique à la dimension subjective de la réalité de l'instant vécu, elle conditionne également l'intensité du temps photographique tel qu'expérimenté dans *Résidant*. En effet, face à l'arbre et à l'immensité, le faire photographique peut investir intensément l'instant, lui donnant par la-même sa réalité métaphysique. Plonger dans l'instant, c'est ce que le face-à-face photographique, répété à chaque séjour avec le même arbre, a mis en œuvre. Dans cette confrontation, photographier l'arbre revient à rester dans l'instant d'une relation photographique sans passé ni avenir, sans flottement ni passage ; c'est entrer dans une relation photographique pleine et entière. Relativement à la question temporelle, la condition de possibilité d'une photographie de l'arbre réside alors dans un *faire l'épreuve de l'arbre* qui conditionne à son tour la fulgurance de l'instant présent partagé avec lui. L'importance de « l'attention condensée⁸⁶ » est d'ailleurs ce qui, chez Gaston Bachelard, révèle la spécificité de l'instant dans le temps :

L'expérience *immédiate* du temps, ce n'est pas l'expérience si fugace, si difficile, si savante, de la durée, mais bien l'expérience nonchalante de l'instant, saisi toujours comme immobile. Tout ce qui est simple, tout ce qui est fort en nous, tout ce qui est durable même, est le don d'un instant.⁸⁷

84 Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*, Éditions Gonthier, 1932, p. 18.

85 Marie Garau, « Les rythmes de la création », in *Cahiers Gaston Bachelard, Année 2002, N°5, Bachelard et les arts, op. cit.*, p. 131.

86 Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant, op. cit.*, p. 23.

87 *Ibid.*, p. 34.



Fig. 46. Gilles Picarel, *Résidant*, sans titre, 2018.

Certes, dans la réalisation du projet *Résidant*, le rapport à l'arbre est de l'ordre de l'attente et de la durée. Entre chaque séjour se tient l'attente du séjour prochain et le passage du temps. Pourtant, dans la fugacité de ce flux temporel, photographier l'arbre se fait dans un éclat, une immédiateté dont fait référence Gaston Bachelard. C'est pourquoi, photographier l'arbre ne se fait plus seulement dans une attente, mais dans une attention qui, écrit le philosophe, « reçoit toute sa valeur d'intensité dans un seul instant⁸⁸ ».

L'attention, celle qui est à l'œuvre dans un geste photographique faisant de l'immobilité une condition nécessaire à la possibilité d'une photographie de

88 *Ibid.*, p. 35.

l'arbre, traduit ou fonde la discontinuité du temps. D'une photographie à une autre, à chaque fois, l'instant est investit par l'épreuve qui en est faite ; il prend forme et s'éclaire d'une intensité nouvelle et différente à chaque photographie. La photographie entrerait alors en rapport avec ce que Marie Garrau appelle « l'illumination de l'instant⁸⁹ », celle de l'instant condensé qui conditionnerait la venue de l'imprévisible et du temps *autre*. Voilà l'arrivée de la nouveauté telle qu'avancée par Gaston Bachelard et telle qu'elle surgit du resserrement sur l'instant : « toute la force du temps se condense dans l'instant novateur où la vue se dessille⁹⁰ ». Alors, à partir de l'immensité de l'arbre, une épreuve est possible ; elle se réalise dans une variation d'intensité sur un axe vertical et opère ainsi une condensation du temps qui irrigue à la fois l'instant vécu et l'instant photographique. À travers les photographies de l'arbre telles qu'elles structurent le projet *Résidant*, ce n'est pas tant d'une temporalité allongée et horizontale dont il est question, mais d'un accroissement, d'une augmentation et d'une mise en relief de l'instant qui en fait sa venue imprévisible. En effet, le projet part d'une hypothèse selon laquelle, face à la volatilité du temps, il semble vain de prétendre pouvoir le capturer par une coupure photographique. C'est pourquoi, dans le projet *Résidant*, l'arbre est ce qui donne au temps son épaisseur et sa chair faisant que, en reprenant les mots de Marcel Proust, « une heure n'est pas une heure, c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats⁹¹ ». Mais le *remplir* dont il est question ne fait pas référence à une photographie qui se chargerait quantitativement de quelque chose. Si la présence de l'arbre permet de remplir l'instant photographique, elle le fait qualitativement, tel qu'Eugène Minkowski l'envisage, c'est-à-dire « en lui insufflant sa propre vie⁹² ». Si l'arbre remplit la photographie il le fait alors « en la faisant tressaillir et vibrer à l'unisson avec lui⁹³ ». Face avec l'arbre, la plénitude de l'instant vécu et sa condensation rendent alors possible l'établissement d'un rapport entre l'instant photographique et le temps *autre*. En retentissant dans l'instant photographique, le temps de l'arbre lui donne un relief et une nouveauté.

89 Marie Garrau, « Les rythmes de la création », in *Cahiers Gaston Bachelard, Année 2002, N°5, Bachelard et les arts, op. cit.*, p. 136.

90 Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant, op. cit.*, p. 95.

91 Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, [1927], Paris, Éditions Gallimard, coll. Quarto, 2019, p. 2280.

92 Eugène Minkowski, *Vers une cosmologie*, [1936], Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1999, p. 103.

93 *Ibid.*, p. 104.

2.1.3. Le rythme & le temps *autre* : la forme de la séquence d'images dans *Résidant*

En cohérence avec l'ambition du faire photographique d'éprouver le rapport de la photographie au temps *autre* de l'arbre, c'est-à-dire à une extériorité temporelle, la forme du livre *Résidant* travaille, notamment avec la séquence d'images, la possibilité de ce que j'appelle un « élan insaisissable de forces vives affleurant au devenir de l'image⁹⁴ ». Autrement dit, l'agencement des images, leur association, leur rythme et leur retentissement interrogent la discontinuité temporelle et la condensation du temps sur l'instant ; ils permettent à la photographie de s'ouvrir à l'avenir. Le livre expérimente une forme susceptible d'établir un dialogue avec une possible extériorité temporelle, que cette dernière s'incarne dans l'idée de temps *autre* de l'arbre ou dans celle d'un possible surgissement de l'imprévisible. La séquence interrogée, [Fig. 47], est révélatrice de la manière dont le livre *Résidant* utilise cette configuration d'images. Dans sa forme, elle constitue un « bandeau », composé de cinq photographies et d'un texte, qui s'étend sur quatre pages du livre. Afin d'éviter toute confusion – à savoir le possible rapprochement de la forme continue de cette séquence avec l'idée d'un flux temporel linéaire – la séquence utilise des éléments impliquant une discontinuité et/ou une condensation. Ainsi, l'utilisation du recto verso implique un positionnement « dos-à-dos » des images qui permet de les envisager dans une forme de superposition. Le déroulement de la séquence sur plusieurs pages permet également de « rompre » le bandeau d'images/texte avec la « charnière reliure » du livre. Enfin, le texte orienté verticalement est séparé, par une bande vide, des images qui composent la séquence. Tout cela révèle que, dans sa forme, la séquence est rythmée par des juxtapositions, des ruptures et des respirations.

Le bandeau traversant qui forme la séquence d'images/texte peut donc se penser à partir de l'idée de rythme et de pli, posant en même temps le problème de leur rapport à une extériorité temporelle. Le rythme, en tant qu'essence de la forme séquence, se rapporte à ce qui tient ensemble et ce qui met en tension le texte avec les images ainsi que les images entre elles. Il est travaillé principalement à partir des éléments qui composent les images : les couleurs, les lignes, les flous, les espaces, etc. Il donne à la séquence son autonomie impliquant que sa signification n'est pas à

94 Gilles Picarel, *Résidant*, *op. cit.*, s. p.

chercher dans une extériorité, un dehors vis-à-vis duquel elle serait dépendante. Au contraire, le rythme à l'œuvre dans la séquence lui permet d'atteindre une existence propre. Pour Raymond Court ce rythme prend la forme d'un « élan qui donne l'impulsion au mouvement créateur d'un lieu [...] au point d'atteindre à cette cohérence supérieure de l'œuvre⁹⁵ ». Cette autocréation de la séquence par elle-même, du fait du rythme qui la constitue, met en œuvre un principe d'extériorité au cœur de la séquence et, avec *Résidant*, cette extériorité est temporelle.

C'est en travaillant l'idée de retentissement au sein de la séquence, que l'hypothèse d'un rapport entre cette dernière et l'idée d'extériorité temporelle est possible. Il s'agit premièrement d'un retentissement entre des éléments similaires tels qu'ils sont présents dans les photographies composant la séquence, retentissement qui active le couple ensemble/tension à l'origine du rythme. Par exemple, dans la première image de la séquence interrogée, la verticalité et la centralité des brindilles d'herbes assemblées se réverbèrent dans la deuxième image qui enserre verticalement un espace végétal entre deux troncs d'arbre ; elle entre aussi en écho avec la dernière image de la séquence qui présente, en plan plus éloigné et en haut à droite de l'image, les mêmes brindilles d'herbes que celles de la première photographie. Le rythme à l'œuvre dans les séquences s'explique, tout d'abord, par la verticalité de la forme telle qu'elle est accentuée par la largeur réduite de la deuxième image et la répétition d'un même motif ; ensuite par la présence de la couleur verte qui traverse la séquence et permet le dialogue entre les photographies. Deuxièmement, l'idée de retentissement s'applique également au rapport entre le texte, qui correspond à des citations de Gaston Bachelard, et les images. Dans son rectangle de couleur gris clair, le texte, présenté comme une image, se dresse verticalement dans une respiration à la fois poétique et philosophique. Il entre en résonance avec les photographies de la séquence par une proximité mot/image, telle qu'elle est probable à partir de la formule « l'arbre adopté » ; la présence du texte charge aussi la séquence d'un *entre* de réflexion à partir de l'idée de « solitude ». Alors, la tension qui se joue entre des éléments qui retentissent entre eux et qui forment un ensemble fait surgir une pulsation nécessaire à l'autonomie de la séquence – une condition à la possibilité d'une extériorité à l'œuvre dans l'intériorité même de la séquence.

Reste alors à travailler l'extériorité, telle qu'elle est à l'œuvre dans les sé-

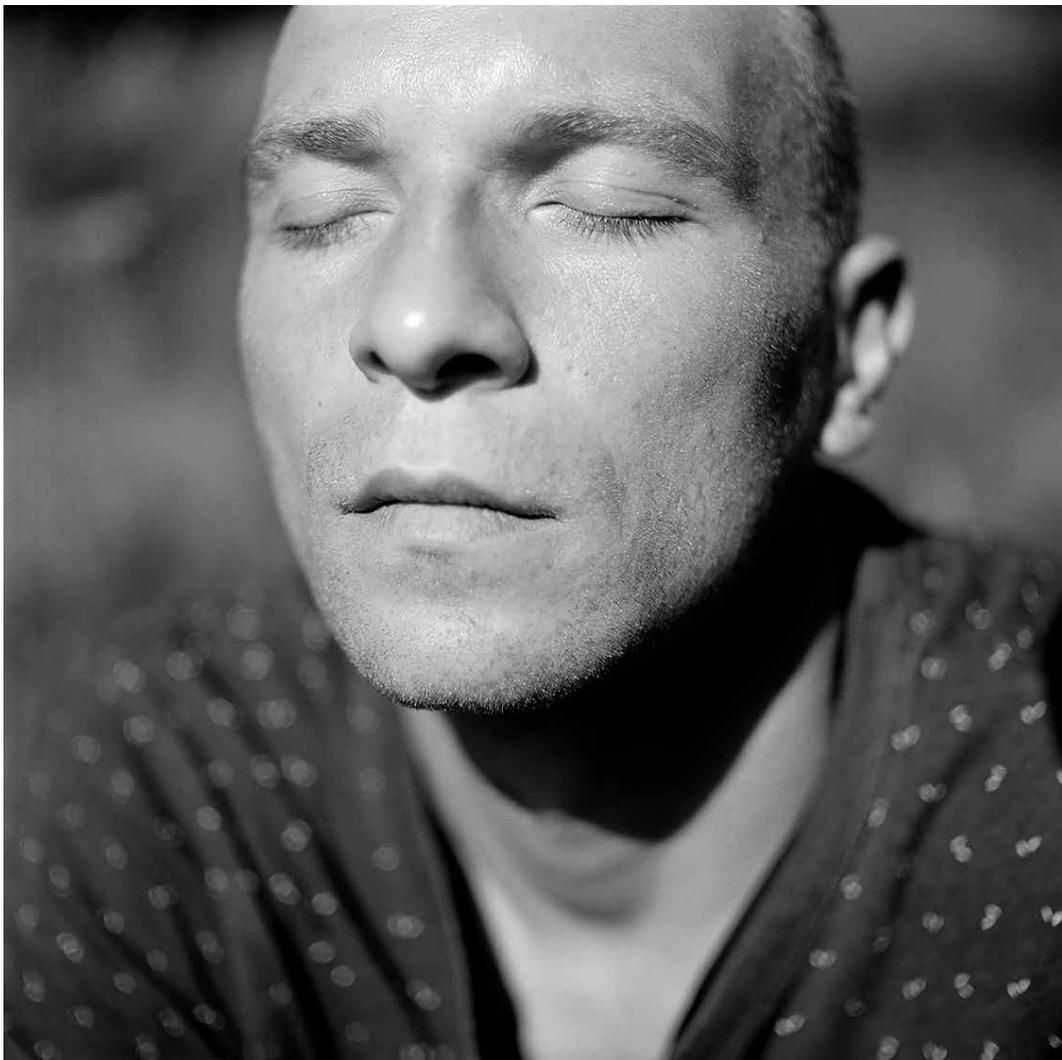
95 Raymond Court, *La manifestation esthétique. Essai*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 23.

Il choisit au verger ou dans la forêt un arbre, il aime son
arbre. Je me revois enfant, accoté aux racines de mon
noyer pour lire, monté dans noyer pour lire...
L'arbre adopté nous donne sa solitude.



Fig. 47. De la page 236 à 239, exemple d'une séquence images/texte du livre *Résidant*, Gilles Picarel, 2018.







quences d'images du livre *Résidant*, dans son rapport au temps. Si le rythme, à travers le retentissement et la pulsation, fonde ce que Raymond Court appelle l'« énergie créatrice de *forme*⁹⁶ », de son côté, la condensation pourrait travailler la discontinuité et le resserrement du temps sur l'instant. Celle-ci se manifeste à la fois dans la coupure telle qu'elle est réalisée entre les photographies et dans le pli de la reliure. Sur le premier point, si les images d'une séquence sont collées les unes aux autres, il n'en demeure pas moins qu'une coupure est revendiquée. C'est d'ailleurs cette contiguïté comme condition de révélation de la coupe, que *Résidant* met en avant. Dès le début du livre, tout de suite après la première de couverture, [Fig. 48], les photographies affirment ce principe de construction tel qu'il est à l'œuvre dans toutes les séquences du livre. Dans la séquence interrogée, [Fig. 47], la présence de la coupe est également soulignée par l'alternance du noir et blanc et de la couleur ; dans une autre séquence, [Fig. 44], c'est en faisant une rupture entre le net et le flou de l'arrière plan des images que la coupe apparaît, etc. Mais cette coupe, plus qu'une séparation nette, joue le rapport contiguïté/rupture ; elle est le lieu d'un souffle et d'une temporalité possible qui conditionnent l'extériorité à l'œuvre dans les séquences.

Afin d'interroger cette possibilité de rythme et de souffle, il est important de souligner que les photographies, à la différence des mots, ne nécessitent pas forcément un vide visible entre elles afin de les appréhender. La séparation visuelle inhérente au bord de l'image, telle qu'accentuée par le travail de la coupe, peut se penser comme un vide, c'est-à-dire un *entre* de la manière dont il espace les mots ou le texte d'un poème. C'est pourquoi, avec Raymond Court, il est possible d'avancer que, face au « trop plein⁹⁷ » de l'image, la coupe pensée comme un « Vide⁹⁸ » permet d'enrichir la photographie par « condensation⁹⁹ ». À la suite de cette idée, la coupe visuelle, pourrait se concevoir comme une condition nécessaire afin d'éviter tout assujettissement de la séquence à l'extériorité, entendue ici comme un simple dehors. En effet, la coupe conditionnerait la dimension productrice de la séquence et, par la condensation, elle serait génératrice et créatrice de nouveauté. C'est ce qu'avance Raymond Court, lorsqu'il écrit que cette condensation peut s'entendre

96 *Ibid.*, p. 25.

97 *Idem.*

98 *Idem.*

99 *Idem.*

comme « l'énergie du non dit¹⁰⁰ ». Ainsi, dans *Résidant*, la condensation liée à la coupe conditionne la possibilité créatrice des séquences et donc leur autonomie. C'est ce qui permet d'avancer que les séquences de *Résidant* sont abstraites dans



Fig. 48. Gilles Picarel, *Résidant*, sans titre, 2018.

le sens où Raymond Court, à la suite de Jean Bazaine, écrit que l'abstrait est « la *forme* qui est une certaine pulsation temporelle, à savoir en définitive *rythme* et donc mouvement vivant¹⁰¹ ». La condensation jette alors un pont entre la conception

100 *Idem.*

101 *Ibid.*, p. 28.

bachelardienne d'un temps resserré sur l'instant et la concision inhérente à l'idée de condensation telle qu'elle peut se penser à partir de la coupe qui caractérise les séquences de *Résidant*. Elle traduit aussi un passage d'un état à un autre, d'une qualité à une autre et donc d'un temps continu à un temps *autre*.

Le rapport condensation/coupe n'est cependant pas le seul à travailler, dans *Résidant*, le possible rapport entre la forme de la séquence et l'idée d'extériorité temporelle. L'utilisation de la « charnière » du livre ou de sa reliure, en rapport avec l'idée de pli, interroge tout autant la possibilité d'une extériorité temporelle à l'œuvre dans *Résidant*. Dans la séquence interrogée, [Fig. 47], la charnière, en partageant la dernière photographie en deux, implique en effet la possibilité d'un pli et d'un dépli. En même temps que la charnière resserre l'image en son pli, elle fait apparaître une possibilité de dédoublement de la photographie. C'est ce qui permet de penser le pli de l'image à la fois comme une concentration et une libération, faisant de ce dernier la possibilité d'une création pour la séquence toute entière. Appréhender le pli de l'image comme la condition d'une extériorité temporelle à l'œuvre dans la séquence est aussi possible à partir de l'idée d'un « pli porteur de l'image¹⁰² » telle qu'avancée par Georges Didi-Huberman. Suivant cette hypothèse, le pli porterait l'image comme on porte un enfant qui va naître ; il ouvrirait la séquence au surgissement d'une nouveauté resserrée dans son pli. Enfin, l'idée de charnière peut être étendue au bord de la page, lorsque ce dernier devient le pivot entre un recto et un verso, jouant un dos à dos entre deux photographies. Dans la séquence interrogée, c'est notamment le cas avec les deux visages d'un même résident. Entre un recto dans lequel le visage fait face et à les yeux ouverts, la « charnière » du bord de la feuille, véritable élément de symétrie, déroule et dédouble l'image avec le visage au verso légèrement incliné et les yeux fermés. En profondeur et par transparence, les deux visages jouent la condensation à la fois dans le resserrement et l'ouverture, entre conscience et rêverie. La forme séquence telle que le livre *Résidant* l'expérimente autorise donc à penser son rapport à une extériorité temporelle à l'œuvre au sein même de la séquence d'images. Mais si le rythme, expansé par l'utilisation de la coupe et du pli, est possible dans la forme livre, qu'en est-il de la forme d'exposition ?

102 Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'imprimé*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008, p. 230.

2.1.4. Le rythme & le temps *autre* dans l'espace d'exposition

Ce que permet naturellement le livre à partir de l'idée de charnière et de pli, a été repris différemment dans l'exposition *Résidant*, réalisée à la galerie Art Bazis à Budapest, en avril 2019. La forme conçue pour l'exposition prend son origine dans l'idée d'une photographie du visage à la frontière entre le *même* et l'*autre*, frontière mouvante dans laquelle les visages photographiés demeurent en reste d'avenir. Travailler cette frontière place la photographie dans l'inconnu du visage d'autrui, dans une temporalité du surgissement et de la nouveauté. Cela permet de se confronter à une reconfiguration infinie du visage photographié. L'idée de départ pose une absence corrélative au visage d'autrui, du fait de l'impossibilité d'un rapport à ce dernier dans sa seule visibilité. En reprenant les mots de Levinas à propos de la vie¹⁰³, il est possible d'avancer que le vrai visage serait absent, mais que, dans le même temps, il serait au monde. C'est la raison pour laquelle le rapport au visage est conditionné par un dépassement de la visibilité qui ramène souvent au *même*, afin de s'ouvrir à l'avenir *autre* dans son extériorité. Suivant cette logique, la forme conçue pour l'exposition travaille l'impossible rapport au visage d'autrui à partir d'un simple coup d'œil. Comme le montre l'exemple interrogé, [Fig. 49], les montages se composent de plusieurs images d'un même résident. Des photographies prises apparemment à la suite, sans que ce soit une obligation, entrent dans la composition d'un même montage. Leur superposition partielle implique à la fois un resserrement et une libération : face à elles, un regard dans sa totalité est impossible. La forme expérimente alors, à partir de ce qui est donné à voir et dans les retraits opérés par le montage, sa nécessaire activation par le spectateur, ouvrant autrui à un devenir mouvant et toujours imprévisible. Sur ce point, la forme se nourrit et essaye de rejouer une particularité du processus photographique, à savoir de se libérer de l'impérialisme du tout voir qui réduit le différents au *même*. Par delà la lumière qui, comme le rappelle Levinas est « phénoménologiquement la condition du phénomène¹⁰⁴ », les montages réalisés pour l'espace d'exposition, sont dans le sillage d'un élan de l'image, d'une image déliée de tout dehors pour jouer dans son intériorité un possible rapport au temps *autre* d'autrui.

103 Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, [1971], Paris, Le Livre de Poche, coll. Biblio essais, 2012, p. 21.

104 Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant*, [1963], Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1993, pp. 74-75.



Fig. 49. Gilles Picarel, *Résidant*, sans titre, 2018.
Montage pour exposition, 16 x 35 cm.

Dans le montage interrogé se joue également une tension entre coïncidence et non coïncidence. Tout d'abord, le chevauchement des deux bandes de photographies pourrait tendre vers un maintenant, c'est-à-dire vers un présent dans lequel les visages apparaissent. C'est la caractéristique de la bande de photographies dans laquelle le résident n'est pas « tronqué » et qui est en rapport avec la phénoménalité. Pour reprendre une expression de François Jullien, ce maintenant s'en tiendrait « au ras du vécu¹⁰⁵ » dans une forme de coïncidence avec le monde. De ce fait, le montage semble revenir indéfiniment au présent ; il le délimite de sorte que tout semble se jouer en lui ; une tranche de temps se dessine dans laquelle il est possible de s'investir. Mais si cette coïncidence entre le temps du monde et le temps individuel peut évoquer le temps heureux, néanmoins le visage du résident présente un mouvement, comme une oscillation entre l'extérieur et l'intérieur de l'image. En outre, cette agitation tranche avec les autres photographies ; elle entre en dialogue et en tension avec les visages de face, tronqués et non inclinés, qui tiennent le regard. Quelque chose s'est déplacé, un bougé ou un changement d'état a été joué dans la dialectique du montage. Ce contraste permet d'avancer, qu'après l'adhérence à soi-même et au monde advient une possibilité de dé-coïncidence que François Jullien met en rapport avec l'existence :

c'est parce que seul « l'homme » peut dé-coïncider, de soi-même comme de son monde, de ce que seul l'homme *peut se désadapter*, peut introduire tant soit peu de recul (de perspective) dans cette totalisation et cette intégration qui font le monde que, selon la formule, seul l'homme « existe ». ¹⁰⁶

Dans cet impossible bord à bord et dans le *bors de* corrélatif de l'existence, une extériorité conditionne la possibilité d'un devenir *autre* ; elle défait l'adhérence au présent pour mieux l'accueillir. Ainsi, en étant tronqués, les visages de face semblent être en excès, ils opèrent un dédoublement et se différencient des autres photographies. C'est pourquoi, avec le principe d'un débord ou d'un écart en œuvre, le montage peut potentiellement mettre le spectateur en rapport avec l'extériorité temporelle d'autrui. C'est d'ailleurs une particularité de la forme conçue pour l'exposition, celle d'un possible face-à-face avec le spectateur dans lequel ce dernier puisse à la fois

105 François Jullien, *Vivre en existant. Une nouvelle éthique*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des Idées, 2016, p. 192.

106 François Jullien, *Dé-coïncidence. D'où viennent l'art et l'existence*, Paris, Grasset, 2017, p. 21.

s'impliquer dans le présent de la forme et être hors de ce présent, dans une dialectique ouvrant à une extériorité temporelle d'autrui – une nouveauté dont l'activation se joue indéfiniment par le spectateur.

Il apparaît alors qu'un rapport est possible entre l'instant photographique et une extériorité temporelle. Dans *Résidant*, c'est la présence de l'arbre et son importance dans le processus photographique qui ont permis de penser le temps photographique dans une variation d'intensité et un resserrement sur l'instant qui autorisent le surgissement de l'avenir et de l'imprévisible. Le livre et l'espace d'exposition, que ce soit avec la forme séquence/coupe ou bien avec la forme de la non coïncidence, ont expérimenté et mis en œuvre un rapport possible entre la photographie et une extériorité temporelle. Cependant, il convient maintenant de travailler davantage le couple arbre/résident afin d'interroger en quoi l'un peut conditionner photographiquement l'autre. En quoi photographier l'arbre pourrait-il être nécessaire à une photographie d'autrui ouverte à une extériorité temporelle ?

2.2. Communion de rêverie & extériorité temporelle

Dans cette perspective, le projet *Résidant* a tenté de frayer des chemins nouveaux en faisant de l'épreuve de l'arbre la possibilité d'une rêverie comme une création nécessaire à une photographie d'autrui, photographie dans laquelle un avenir est tenté. L'idée d'épreuve est importante, car elle place la conscience au cœur de l'expérience de la rêverie. En ce sens, l'arrivée d'une rêverie, telle que mise en œuvre par le processus photographique, est entendue dans un sens bachelardien : il s'agit d'une « imagination créante¹⁰⁷ » qui requiert la dimension active d'une prise de conscience. C'est pourquoi, en soulignant et en travaillant l'importance de l'intentionnalité dans la rêverie, *Résidant* interroge la photographie dans son rapport au présent et donc au réel, et ce à partir d'une approche phénoménologique. En créant les conditions d'une rêverie active, *Résidant* évite alors l'écueil d'une photographie flottante, fuyant le réel, en glissant sur une pente descendante d'une rêverie sans attention. Ce faisant le projet place la rêverie dans un rapport à ce que

107 Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, [1960], Paris, Presses Universitaires de France, coll. Quadrige, 2016, p. 4.

Gaston Bachelard appelle une « croissance d'être¹⁰⁸ », c'est-à-dire une augmentation de soi. C'est en intégrant la rêverie dans le processus photographique que ce dernier peut espérer entrer en rapport avec un temps *autre* ou, pour reprendre les mots de Gaston Bachelard, qu'il peut « tenter un avenir¹⁰⁹ ».

Les conditions de ce devenir sont travaillées en rapport avec l'objectif du projet, à savoir de faire une photographie délivrée d'une situation dans laquelle chacun est ancré et une photographie qui ne puisse pas *faire retour*. En effet, si photographe autrui revenait à l'assigner à un passé, le rapport de la photographie à une extériorité temporelle serait manqué. Alors, *Résidant* expérimente la présence de l'arbre comme une possibilité de défaire le lien que chacun entretient avec ce que Gaston Bachelard appelle « l'être du souci¹¹⁰ » qui forme « la négativité du monde¹¹¹ » :

quand un rêveur de rêveries a écarté toutes les « préoccupations » qui encombraient la vie quotidienne, quand il s'est détaché du souci qui lui vient du souci des autres, quand il est vraiment *l'auteur de sa solitude*, quand enfin il peut contempler, sans compter les heures, un bel aspect de l'univers, il sent, ce rêveur, un être qui s'ouvre en lui. [...] On n'a jamais bien vu le monde si l'on n'a pas rêvé ce que l'on voyait.¹¹²

Dans cette hypothèse, favoriser un face-à-face avec l'arbre, c'est ouvrir un autre monde éloigné de celui dans lequel l'être est jeté. C'est pouvoir accéder à la confiance retrouvée d'être dans le monde et permettre à l'imagination active non pas de s'extraire du réel et de sa brutalité, mais de l'absorber. Percevoir le monde à partir de cette assimilation originaire rendrait alors à croire en une possibilité de se libérer du réel. En outre, avec Gaston Bachelard, l'imagination travaillée dans le face-à-face avec l'arbre permettrait d'avancer l'hypothèse d'une imagination capable « de nous faire créer ce que nous voyons¹¹³ ». En introduisant la présence de l'arbre au cœur du dispositif photographique, la relation à autrui s'ouvre ainsi à un monde de l'imaginaire, un monde de la confiance qui crée la possibilité d'un rapport avec un *soi* en devenir. Dans ce nouvel état de solitude choisie, une solitude que l'arbre

108 *Ibid.*, p. 5.

109 *Ibid.*, p. 7.

110 *Ibid.*, p. 12.

111 *Idem.*

112 *Ibid.*, p. 148.

113 *Ibid.*, p. 12.

peut transmettre, la photographie est transportée d'une situation donnée dans son immédiateté à un monde augmenté et à des mondes possibles.

Photographier autrui en faisant de la rêverie active une condition nécessaire à la réalisation d'une photographie est d'autant plus possible du fait de la présence de l'arbre, car il déclenche et favorise en autrui l'imagination œuvrante. Sa présence facilite en effet la venue d'une contemplation, se détachant par la-même de tout regard animé par un désir de prise, souvent synonyme d'agressivité. Selon Gaston Bachelard, l'arbre est un « *objet intégrant*¹¹⁴ », comme une œuvre d'art il nous permet d'acquérir une force imageante :

Vivre comme un arbre ! Quel accroissement ! Quelle profondeur ! Quelle rectitude ! Quelle vérité ! Aussitôt, en nous, nous sentons les racines travailler, nous sentons que le passé n'est pas mort, que nous avons quelque chose à faire, aujourd'hui, dans notre vie obscure, dans notre vie souterraine, dans notre vie solitaire, dans notre vie aérienne.¹¹⁵

Reprenant cette hypothèse, la présence répétée de l'arbre dans le processus photographique aide à libérer chacun dans sa possibilité de rêverie. Il s'agit de donner à chaque participant la possibilité de former des images pleines et entières en faisant partie intégrante de la force de l'arbre. Placer l'arbre au cœur d'une photographie d'autrui offre alors une possibilité d'agrandissement sur l'axe vertical, entre son dynamisme aérien et la profondeur de ses racines. Il défait la photographie d'un voir et d'une immédiateté pour lui permettre d'entrer en rapport avec le temps *autre* d'autrui. Avec l'arbre, la photographie plonge dans le temps profond de la racine et s'élance dans le temps aérien des ramures, elle s'ouvre à une dialectique temporelle entre passé et avenir.

En intégrant l'arbre au processus photographique, le projet *Résidant* met alors en place les conditions d'un rapport possible à l'extériorité temporelle d'autrui. Cela s'explique par la mise en place d'un faire photographique qui favorise la rêverie et dans lequel chaque résident peut se défaire d'un *être-là* et d'une temporalité qui échappe et s'enfuit. Intégrer un rapport à l'arbre comme condition nécessaire à la réalisation d'une photographie d'autrui permet en effet à chaque résident d'être

114 Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, [1948], Paris, Corti, 2010, p. 333.

115 *Ibid.*, p. 334.

dans un hors temps. L'arbre rend superflu toute affirmation d'un soi ou tout effort de représentation pour faire une photographie. La puissance de la rêverie active que provoque l'arbre suffit à former les conditions d'une photographie. Elle permet à chaque résident d'habiter nouvellement le monde, voire de créer un univers et, en même temps, elle nourrit le faire photographique d'une profonde contemplation dans laquelle plonge et se projette chacun. Surtout, comme le confirme Gaston Bachelard, il se pourrait que « devant une immensité, [...] l'être interrogé soit naturellement sincère¹¹⁶ ». Ainsi, face à l'arbre, l'immédiateté de la rêverie ouvrirait la photographie à une émergence en œuvre. Le projet *Résidant* repose sur cette possibilité, il fait du rapport entre l'immensité de l'arbre et l'imaginaire la condition permettant à la photographie d'entrer en dialogue avec l'extériorité temporelle d'autrui.

Ainsi, le rapport de la photographie avec autrui pose le problème d'une possible relation entre le médium photographique et un temps *autre*. Sans éventualité, au cœur du processus photographique, d'un avenir imprévisible, le rapport à autrui semble impossible, car autrui c'est l'*autre*, au sens lévinassien du terme, il ne peut être réduit au *même*. Avec la photographie, ce problème est décisif étant donné que la lumière constitutive de l'image traduit un rapport à autrui qui possiblement risque de réduire son altérité au *même*. La lumière a cette ambiguïté qui fait que, comme le confirme Levinas, elle « est ce par quoi quelque chose est autre que moi, mais déjà comme s'il sortait de moi¹¹⁷ ». Autrui place donc la photographie dans une nécessaire relation à l'avenir, entendu non comme l'avenir de tel ou tel événement, mais comme *autre*.

Afin de créer les conditions permettant d'entrer en rapport avec cet *autre* et le surgissement de l'avenir, la promesse photographique, telle qu'elle peut être pensée à partir du travail *Aulnay-sous-quoi ?* de Marc Pataut, est porteuse d'une possible extériorité temporelle. Sa dialectique entre un maintien de soi et l'ipséité dont elle relève – ipséité qui, pour permettre une autonomie, implique une nécessaire distanciation dans son rapport à soi-même – rend possible l'émergence d'une extériorité temporelle dans une photographie d'autrui. Avec Marc Pataut, la promesse

116 Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, op. cit., p. 21.

117 Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, op. cit., p. 47.

se double d'une approche du temps photographique dans son épaisseur. Les visages fermant les yeux d'*Aulnay-sous-quoi ?* traduisent un processus photographique qui expérimente le temps consistant de l'instant photographique dans lequel autrui est présent à lui-même dans le souvenir. C'est à la condition d'une intensité vécue intérieurement par autrui que la coupe photographique s'ouvre à une possibilité de reprise et de renouveau – en définitive, à la possibilité d'une surprise.

En cohérence avec ce travail, mais différemment, le projet *Résidant* a placé la relation photographique à autrui dans l'épreuve d'un face-à-face avec un arbre. La verticalité de ce dernier, dans la tension entre le sous-terrain et l'aérien, a permis à l'instant photographique d'être pensé loin d'une coupure dans un temps continu. Au contraire, *Résidant* a expérimenté un instant photographique comme un temps possible d'une variation d'intensité sur un axe générique tenant ensemble les idées de légèreté et de pesanteur. Ainsi, dans son rapport à l'arbre, la coupe photographique s'est transformée en une épreuve d'un temps vertical fait de rythme et d'intensité autorisant un mouvement sur l'axe de variation. C'est d'ailleurs ce que les séquences du livre *Résidant* et les montages réalisés pour l'espace d'exposition ont travaillés respectivement. Les séquences d'images/texte du livre produisent en effet un rythme à partir, tout d'abord, de la discontinuité de ses éléments et de sa structure, ensuite, par le resserrement et l'ouverture des images que l'utilisation de la charnière du livre rend possible. Ainsi, du fait du rythme, la séquence images/texte autorise une activation par le spectateur qui fait surgir, dans l'espace du livre, le temps vif et le surgissement de l'inédit. Pour leur part, les montages réalisés pour l'espace d'exposition ont travaillé la possibilité d'un temps *autre* d'autrui à partir de l'idée de non coïncidence. Le chevauchement partiel des images à l'intérieur des montages a alors permis de sortir d'une adhérence d'autrui à lui-même et d'une totalisation comme condition d'une possible entrée en existence. Mais surtout, dans son rapport à l'arbre, l'instant photographique s'est agrandi d'une rêverie créatrice de monde et d'être, d'une rêverie qui ouvre la photographie à un temps *autre* et à un possible rapport à ce dernier.

Alors, en admettant que face à autrui, la photographie puisse se faire dans un rapport à une extériorité temporelle qui, pour reprendre la pensée levinassienne, se caractérise par « l'empiétement du présent sur l'avenir¹¹⁸ » ou alors comme un

118 *Ibid.*, p. 69.

accueil de l'absolument *autre*, c'est-à-dire l'accueil d'un avenir dans sa radicale imprévisibilité, cette extériorité temporelle n'implique-t-elle pas un rapport de la photographie à la mort ? L'idée de la mort, dans sa radicale séparation temporelle, n'exhorte-t-elle pas la photographie à sortir du maintenant et du présent – à sortir de l'illusion du photographe d'être comme maître de ce qui est photographié ? Après avoir établi la possibilité d'une extériorité temporelle au cœur de la photographie et donc d'un rapport de la photographie au mystère de l'*autre*, il convient de poursuivre la réflexion en interrogeant le rapport de la photographie à l'extériorité de la mort – c'est-à-dire à ce que Levinas désigne par un « mystère inassumable¹¹⁹ », en l'occurrence l'avenir.

119 *Ibid.*, p. 13.

Chapitre - 6

Photographie & mort

Affleurement, Gilles Picarel



Fig. 50. Gilles Picarel, *Autoportrait en tête tournée*, 2016.

*La vie a bien un sens,
mais ce sens est contrarié par un non-sens,
qui pourtant le conditionne ;
à mesure que le temps passe,
le contresens du vieillissement impliqué dans le sens
affleure
avec plus d'insistance
à la surface du devenir.*

Vladimir Jankélévitch¹

Avec *Autoportrait en tête tournée*, que j'ai réalisé en 2015 à Valparaiso [Fig. 50] la réflexion s'engage dans le rapport complexe que la photographie entretient avec le mystère de l'autre, et ce à travers le prisme de la mort. Cette photographie révèle un insaisissable creusé par la position du visage, que rien dans l'image n'explique, et par l'indistinction du fond, tirillé entre matériel et immatériel. En lien avec ce mystère, cet autoportrait a déclenché un processus de reprise avec d'autres images plus anciennes, permettant ainsi de créer de nouvelles relations entre-elles et de générer un nouveau territoire de sens. Surtout, cet autoportrait qui est à l'origine du travail *Affleurement* a ouvert une brèche dans l'intime, produisant alors une bifurcation vive éclairant des photographies qui, pour la plupart, me restaient étrangères et auxquelles je ne voulais pas me confronter. En attente de sens, elles projetaient brusquement devant elles des possibilités de chemins qui, bien qu'arides, pouvaient être désormais frayés. Au moment de faire cette image, j'avais sans doute en moi un autre autoportrait, celui réalisé par Jean-Michel Othoniel, *Autoportrait en robe de prêtre*, œuvre fondatrice pour un artiste qui dû faire face au suicide de son amant qui était prêtre à Rome. C'est peut-être la raison pour laquelle la réalisation d'un autoportrait peut relever d'une urgence, celle de se séparer d'une douleur, en lui faisant face – en fabriquant une image et en espérant qu'elle se dresse comme un frêle rempart face au désespoir. Le mystère de cet autoportrait est aussi celui de la photographie ou

1 Vladimir Jankélévitch, *La mort*, [1977], Paris, Flammarion, coll. Champs essais, 2017, p. 282.

de l'art qui, comme le rappelle Jean-Luc Marion, « a à faire avec ce que lui intime la condition mortelle² ». Avec *Autoportrait en tête tournée*, démarre alors un dialogue avec l'étrangeté de la mort en ce qu'elle relève d'une extériorité absolue ; un dialogue que la photographie peut éclairer, du fait même d'être en rapport avec l'insaisissable.

En lien avec le décès de ma mère, ce rapport à la mort est à l'origine de mon désir de photographie et de son urgence. Il s'immisce et s'invite dans mes différents travaux alors même que leur objet n'a pas de lien direct avec lui. Dans le projet *Refuge*, qui travaille l'exclusion, la mort de ma mère se juxtapose aux photographies réalisées. Par exemple, la ville de Montpellier, lieu de réalisation du projet avec des jeunes pris en charge par l'association *Le Refuge*, est aussi celui de l'hospitalisation de ma mère. Dans ce chevauchement qui brouille la clarté des frontières entre intériorité et extériorité réside tout à la fois la difficulté à réaliser ce travail, les problèmes qu'il a posés et le désir de recherche qu'il a suscité. En relation avec ce projet, le livre *Les frontières de l'extériorité* est d'ailleurs structuré autour d'une ligne de photographies qui ont à voir avec ce moment important de ma vie [Fig. 51 à Fig. 59]. La singularité de la présence de ce dialogue entre intériorité et extériorité dans mon travail et le fait que désormais je la revendique s'expliquent probablement par l'épreuve de la mort de ma mère. De son côté, à partir d'un autoportrait réalisé à Valparaiso, dans un éloignement favorable à l'avènement de l'inattendu, *Affleurement* plonge dans le rapport dialectique entre intériorité et extériorité, révélant la nécessité de revenir sur quatre années de photographies traversées par la mort et la maladie, en affleurement dans ma vie. Enfin, le projet non publié, *Envisagé*, brusquement arrêté après le décès d'un des principaux participants au projet, Aurélien, a permis à un nouveau travail, *Résidant*, de voir le jour comme si sa mort posait les conditions de possibilité d'un passage.

En outre, la présence de la mort dans mes projets et le dialogue établi entre ma photographie et cette dernière prennent une signification particulière à partir du décès de ma mère, notamment celle de « l'Effectivité, l'Imminence et le Concernement personnel³ » tel que le souligne Vladimir Jankélévitch. Concernant l'effectivité, la présence, dans *Les frontières de l'extériorité*, d'une séquence rythmique lourde et sourde de photographies, l'explique. Réalisées en refaisant le trajet em-

2 Jean-Luc Marion, *De surcroît. Études sur les phénomènes saturés*, Presses Universitaires de France, 2001, p. 99.

3 Vladimir Jankélévitch, *La mort*, [1977], *op. cit.*, p. 31.



Fig. 51. Gilles Picarel, *Les frontières de l'extériorité*, sans titre, 2015.

prunté par ma mère pour se rendre à l'hôpital de Montpellier, ces images, [Fig. 51 à Fig. 59], sont imprégnées de cette mort qui soudainement a lieu, qui se réalise et qui donc est vécue pleinement, de l'intérieur. « L'homme en deuil, écrit Jankélévitch, meurtri dans ses attachements, revit [...] la vérité inouï et déchirante de la mort, éprouve tragiquement et de l'intérieur le tragique de la mort⁴ ». De ce point de vue, nombre de mes travaux sont l'épreuve d'une articulation dialectique entre l'intériorité telle qu'elle est affectée par la mort de ma mère et l'extériorité absolue de cette dernière, la prise de conscience du mystère de la mort. Il ressort également du décès de ma mère une « imminence⁵ » que Vladimir Jankélévitch qualifie de forme temporelle de l'effectivité et qui impose un maintenant dans toute son absurdité, un présent chaviré par l'impréparation relative à la mort, à partir de laquelle l'urgence de la photographie éclate, comme en échos. Enfin, cette urgence de la photographie semble être en rapport avec le concernement personnel qui est une forme de l'ef-

4 *Ibid.*, p.33.

5 *Idem.*



Fig. 52. Gilles Picarel, *Les frontières de l'extériorité*, sans titre, 2015.

fectivité de la mort. Alors, le temps qui file à sa propre mort se dérobe, impliquant que tout échappatoire est impossible. La mort est déjà-là alors qu'on la croyait impersonnelle et lointaine : « un jour, écrit Jankélévitch, nous découvrons notre englobement à l'intérieur du mystérieux problème que nous nous figurions englober⁶ ».

Cet enchevêtrement de la mort et de la photographie dans mes différents travaux pose toutefois un sérieux problème. En effet, dans l'hypothèse où le faire photographique implique un présent, en quoi la photographie pourrait-elle dire quelque chose de la mort qui, dans son avenir irrémédiable, se caractérise par une extériorité temporelle ? Et réciproquement si le temps de la mort implique une séparation absolue vis-à-vis du temps des vivants et *a fortiori* de la temporalité photographique, en quoi le temps de la mort éclairerait-il cette dernière ? Pire, l'instant photographique ne permettrait-il pas de rejeter à l'extérieur ce qui dérange, comme un processus d'évitement face à l'inévitable ? Dans cette hypothèse, il semblerait que le temps photographique repose sur l'idée que le temps va à la mort produisant une angoisse dont l'instant photographique permettrait de se détourner. Alors, loin d'une angoisse pour sa mort, en quoi le présent photographique pourrait-il consti-

6 *Ibid.*, p. 39.

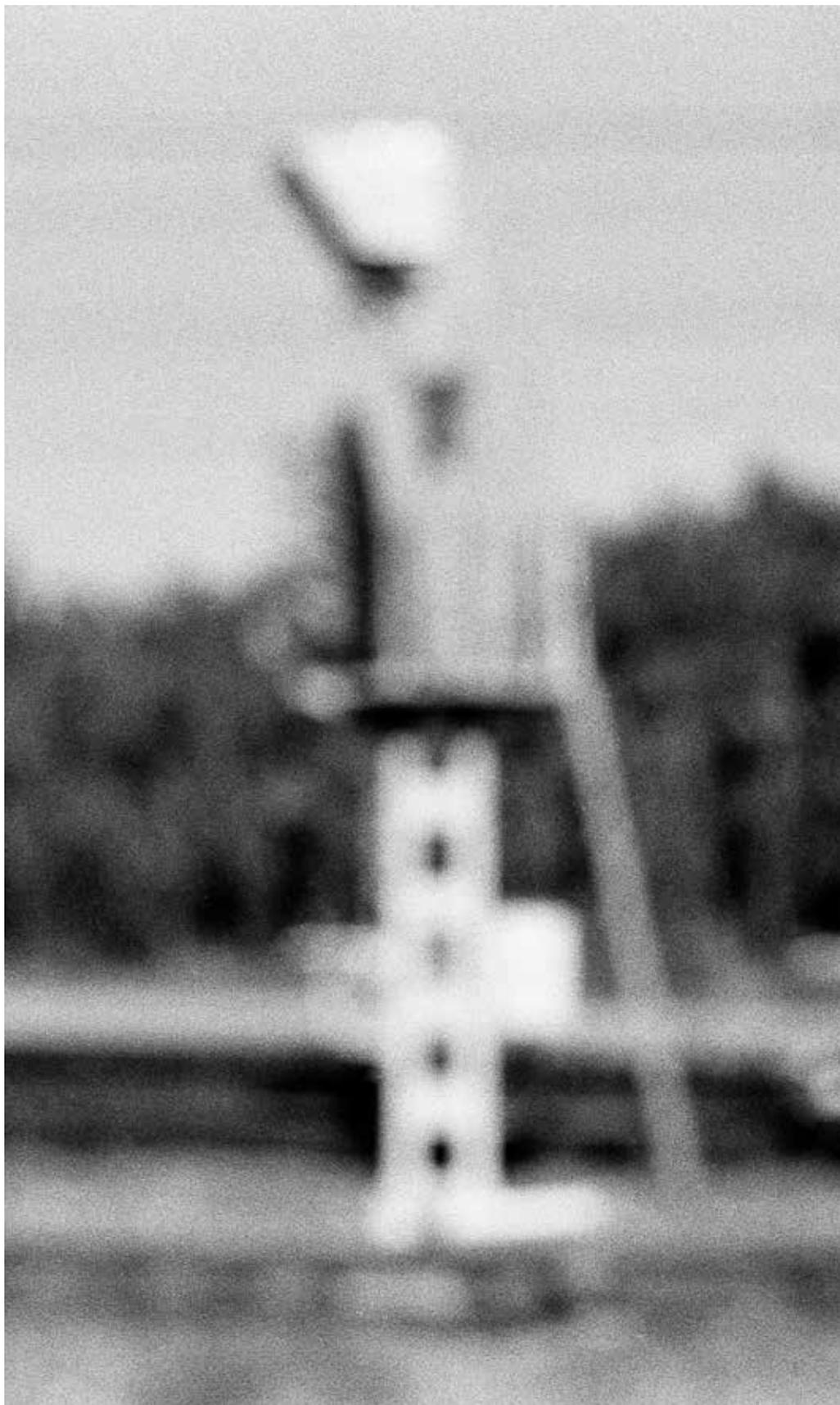


Fig. 53. Gilles Picarel, *Les frontières de l'extériorité*, sans titre, 2015. Détail.

tuer la condition d'une temporalité sans borne et la possibilité d'une ouverture à un temps infini qui déferait les limites d'un temps borné entre naissance et mort ? De plus, la problématique se densifie lorsque la photographie est approchée comme art de l'expérience et donc de connaissance, c'est-à-dire dans ce qu'elle implique de possibilité de maîtrise sur le présent. Alors, pourquoi le fait de penser un rapport entre la photographie et la mort permettrait-il de fracturer la maîtrise que la photographie exercerait sur le présent ? Pourquoi et de quelle manière, la photographie pourrait-elle entrer en dialogue avec le temps de l'inconnaissable qui caractérise la mort ? Par ailleurs, dans le contexte de la mort de la mère et du désastre que cette mort déclenche et produit, en quoi la photographie pourrait-elle mettre en œuvre cet *être affecté par* ? Autrement formulé, loin de la lumière, une *photographie-comme-être-affecter-par* et relevant du toucher est-elle possible ? Finalement, en quoi la photographie permet-elle de se penser et de penser l'idée de passage attachée à la mort ? De cet ensemble de question, qui traite du rapport de la photographie à la mort pris sous un éclairage temporel, se dessine une direction qu'il est possible de formuler de la manière suivante : en quoi le rapport de la photographie à la mort permettrait-il d'exposer la photographie à une extériorité temporelle, c'est-à-dire à une temporalité sans borne ouverte à un inachevable avenir ? Pour travailler cette question je me reposerai sur le travail *Affleurement* qui d'une part, a été l'épreuve de ce rapport à la fois personnel et complexe de la photographie avec la mort et, d'autre part, comme son titre l'indique, une tentative d'expérimenter ce que pourrait-être une photographie *affecté par*, plus qu'une photographie *de quelque chose*.

1. Présent photographique & angoisse de la mort

En considérant la dimension temporelle du rapport de la photographie à la mort, il semble se dessiner une impossibilité de dialogue, car, contrairement à la mort qui implique toujours un avenir, la photographie nécessite un présent. C'est la singularité du médium telle que la relève Antoine d'Agata dans un entretien avec Christine Delory-Momberger : la photographie « rend possible le développement simultané d'un regard sur le monde et son expérimentation⁷ » – elle est un « art de

7 Antoine d'Agata & Christine Delory-Momberger, *Le désir du monde. Entretiens*, Paris, Téraèdre, 2008, p. 12.

la présence⁸ ». Mais face à la mort, cette singularité de l'expérience est empêchée ; la possibilité d'une expérience photographique se heurte en effet à l'impossible. Il en va ainsi de la photographie comme de l'homme dont la « condition présente⁹ », telle qu'elle est avancée par Jean-Luc Nancy, est sa condition temporelle, ce qui expliquerait qu'il soit irrémédiablement séparé de sa propre mort. Cela est pourtant énoncé dans l'Antiquité depuis la célèbre phrase d'Épicure :

Ainsi le plus terrifiant des maux, la mort, n'est rien par rapport à nous, puisque, quand nous sommes, la mort n'est pas là, et, quand la mort est là, nous ne sommes plus. Elle n'est donc en rapport ni avec les vivants ni avec les morts, puisque, pour les uns, elle n'est pas, et que les autres ne sont plus.¹⁰

Dans cette séparation irrémédiable de la mort à la vie, séparation fondée par l'extériorité temporelle et absolue qui caractérise la mort, que peut faire la photographie ? Est-elle réduite à se confronter à ce que Levinas désigne comme étant « l'impossibilité de toute possibilité [car] le dernier bout de chemin se fera sans moi¹¹ » ? Dans cette hypothèse, l'extériorité temporelle de la mort condamnerait alors la photographie au « présentisme » entendu dans sa dimension pratique qui impliquerait, selon Jean-Luc Nancy, une préoccupation pour le présent, car « le reste est hors de portée¹² ».

L'idée d'une photographie condamnée à un présent pose alors le problème de son possible face-à-face avec la mort ou celui de sa capacité à dire quelque chose de la mort. À considérer l'angoisse qu'il est possible de ressentir face à la mort, comment penser l'acte de faire une photographie alors même que, temporellement, mort et photographie sont sans rapport aucun ? La photographie ne permettrait-elle pas une fuite, une sorte de vain processus d'évitement face à l'inévitable ? La question se pose d'autant plus que l'instantané photographique, du fait de sa fugacité, pourrait empêcher tout face-à-face avec la mort. Séparé de tous les autres instantanés, il est une décomposition du temps comme une sorte de précipité

8 *Ibid.*, p. 118.

9 Jean-Luc Nancy, *La peau fragile du monde*, Paris, Éditions Galilée, 2020, p. 25.

10 Épicure, *Lettres et Maximes*, trad. Marcel Conche, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 219.

11 Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, [1971], Paris, Le Livre de Poche, coll. Biblio essais, 1990, pp. 261-262.

12 Jean-Luc Nancy, *La peau fragile du monde*, *op. cit.* p. 24.

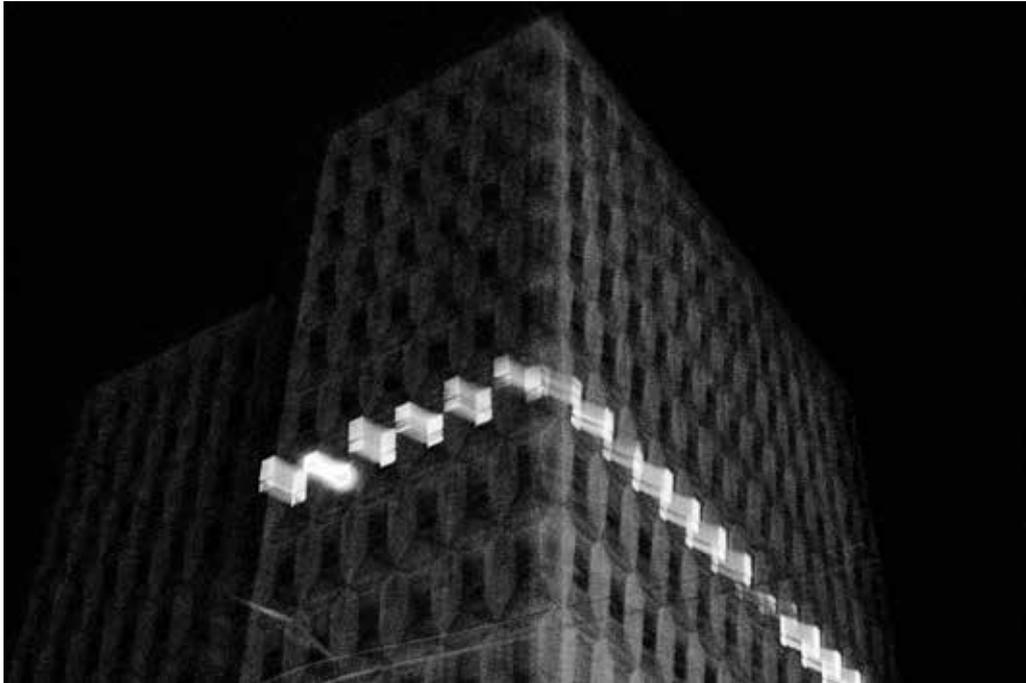


Fig. 54. Gilles Picarel, *Les frontières de l'extériorité*, sans titre, 2015.

de temps se caractérisant à la fois par une rapidité et l'obtention d'un résultat : une photographie. *Autoportrait en tête tournée* ne déroge pas à la règle. Il fut réalisé dans l'éclair d'une fulgurance et sa fabrication même permit de passer à autre chose, à une autre photographie. S'il en est réellement ainsi, la photographie, dans son rapport au temps, entrerait en résonance avec le « temps de l'économie¹³ » que Levinas pense comme étant celui de l'attente assouvie : « l'alternance d'efforts et de loisirs où nous jouissons du fruit des efforts constitue le temps même du monde¹⁴ », écrit le philosophe. C'est-à-dire qu'il est le temps de la rétribution, de la compensation et du salaire, tel que l'envisage Levinas : ce temps est un « temps composé d'instantanés séparés, donnés à un moi qui les parcourt pour recueillir dans l'instant suivant, aussi impersonnel que le premier, le salaire de sa peine¹⁵ ». De ce point de vue, l'instantané photographique permettrait une négociation avec le temps de la mort ; il serait le résultat d'une attente ou le terme d'un apaisement face à l'angoisse de la mort. Il semble en effet que la rapidité photographique de l'instantané puisse donner l'illusion de pouvoir éviter toute épreuve et de faire l'économie du chemin qui mène

13 Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant*, [1963], Paris, Vrin, 1990, p. 154.

14 *Idem.*

15 *Ibid.*, p. 156.





Fig. 55. Gilles Picarel, *Les frontières de l'extériorité*, sans titre, 2015.



Fig. 56. Gilles Picarel, *Les frontières de l'extériorité*, sans titre, 2015.

à la mort. Comme l'avance Levinas, le temps de l'économie « ramasse la durée¹⁶ », il « résume les instants¹⁷ » – il « supprime les temps intermédiaires¹⁸ », c'est-à-dire « le temps que l'acte est appelé à assumer¹⁹ ». L'instantané photographique apparaît alors comme un obstacle face à l'extériorité temporelle de la mort qui consisterait, loin de toute précipitation, de toute rapidité et de tout raccourcissement du temps, à l'acceptation d'une durée. Loin de tout arrangement, le rapport de la photographie avec la mort, impliquerait davantage une attente, celle d'un temps *autre*, absolument étranger, qui puisse délivrer le moi de soi-même et accueillir l'extériorité temporelle de la mort – c'est-à-dire son mystère.

Autoportrait en tête tournée n'est pourtant pas guidé par un désir de s'arranger avec la mort. Ce jour-là, faire un autoportrait répondait à une conscience aiguë du temps présent, loin de toute angoisse de la mort. Il était une attention aux détails qu'une vie regorge dans une fixité photographique qui n'en fini jamais. En effet, par son rapport au quotidien, au banal et par la fixité qui la caractérise – une « fixité-

16 *Ibid.*, p. 155.

17 *Idem.*

18 *Idem.*

19 *Idem.*



Fig. 57. Gilles Picarel, *Les frontières de l'extériorité*, sans titre, 2015.

té terrible²⁰ » pour reprendre une expression de Julien Gracq – la photographie agrandit la possibilité de s'arrêter sur les détails minuscules, presque imperceptibles de la vie. Dans le flux temporel qui mène à la mort elle permet de dépasser l'angoisse en plongeant dans l'émerveillement de l'instant ; elle aiderait, avec les mots de Vladimir Jankélévitch, à s'enfoncer « dans l'épaisseur réjouissante du présent²¹ ». Sur le chemin qui le mène à sa propre mort, juste avant le dernier instant, Wolf, le héros de Boris Vian dans *L'Herbe rouge* ne plonge-t-il pas dans la vitalité d'un présent immense lorsqu'il déclare : « Un feu de genévrier... dans une cheminée de briques pâles...²² » ? En s'immergeant dans ce *nunc* infini, *Autoportrait en tête tournée* s'ouvre à la possibilité de l'étonnement tel qu'il est attaché à ce que Vladimir Jankélévitch appelle une « vitalité vivante²³ », laquelle se caractérise par une densité d'être. C'est pourquoi l'instant photographique n'est pas obligatoirement un processus d'évitement, un rejet à l'extérieur de ce qui semble hors d'atteinte. Au contraire, en permettant de s'arrêter sur les détails du flux du quotidien, il libère le moi d'une

20 Julien Gracq, *Le Rivage des Syrtes*, Paris, [1951], Paris, José Corti, 1991, p. 160.

21 Vladimir Jankélévitch, *La mort*, [1977], *op. cit.*, p. 309.

22 Boris Vian, *L'Herbe rouge*, [1950], in *Boris Vian, Œuvres romanesques complètes*, II, sous la dir. de Marc Lapprand, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2010, p. 397.

23 Vladimir Jankélévitch, *La mort*, *op. cit.*, p. 310.

existence bornée entre un début et une fin. En plongeant dans cet aujourd'hui dont, écrit Vladimir Jankélévitch, « le centre est partout et la frontière nulle part²⁴ », la photographie peut libérer de l'angoisse de la mort. Elle est une réponse au temps mince qui passe trop vite, se précipitant vers la négativité de la mort. En cela, la photographie est en rapport avec l'extériorité, car elle aide à cheminer dans l'épaisseur d'une temporalité vécue, celle d'un présent que Vladimir Jankélévitch qualifie d'« inépuisable²⁵ » et qui, de ce fait, devient, pour reprendre l'idée de François Soulages, « imphotographiable²⁶ ». Le présent impossible à photographier se révèle alors dans un faire photographique infini et inlassable, un refaire continu dont *Autoportrait en tête tournée* est issu, c'est-à-dire un refaire qui se fait par ce refaire.

2. Photographie & mystère : une expérience de la passivité

Dans l'hypothèse, pour la photographie, d'une possible transcendance des frontières d'une temporalité en flux linéaire entre un début et une fin, c'est-à-dire d'une temporalité bornée, qui est un commencement de réponse face à l'angoisse de la mort, il n'en demeure pas moins un problème considérable pour la photographie, celui de son possible rapport à l'inconnaissable de la mort. Le problème posé est alors celui du rapport de la photographie à l'extériorité temporelle, entendue non pas comme une séparation absolue par rapport à la mort, mais une extériorité comme possibilité, pour le faire photographique, d'entrer en rapport avec une infinité de sens. Cette exposition de la photographie à une extériorité temporelle questionne alors le médium, tout d'abord, à travers son rapport à la lumière qui pourrait être un moyen de ramener ce qui est photographié à l'identité et au *même*. Dans cette perspective, la photographie pourrait-elle renoncer à la lumière et, dans l'affirmative, de quelle manière ? Ensuite, la question posée est celle d'une photographie libérée de l'idée de point de vue et de celle d'effritement qui lui est rattachée. Enfin, une fois avancé l'hypothèse d'une temporalité photographique déliée d'une néantisation, il convient d'appréhender quelle serait cette temporalité possible du non advenu en photographie.

24 *Idem.*

25 *Ibid.*, p. 313.

26 François Soulages, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, [1998], Paris, A. Colin, 2005, p. 86.



Fig. 58. Gilles Picarel, *Les frontières de l'extériorité*, sans titre, 2015.

2.1. Extériorité & passivité : une photographie sans lumière

La question de savoir en quoi, comme « art de la présence » et donc de l'expérience, c'est-à-dire en rapport avec la connaissance, la photographie pourrait entrer en dialogue avec le temps de l'inconnaissable qui caractérise la mort, reste posée. Avec Levinas, c'est en renonçant à tout ce qui se donnerait à la photographie par la lumière, c'est-à-dire en pensant l'insaisissable au cœur de la photographie, qu'il serait possible d'envisager un rapport entre la photographie et l'extériorité temporelle de la mort. C'est par ce déplacement que la relation au mystère de la mort serait possible, car, comme l'écrit Levinas : « l'inconnu de la mort signifie que la relation même avec la mort ne peut se faire dans la lumière ; que le sujet est en relation avec ce qui ne vient pas de lui. Nous pourrions dire qu'il est en relation avec le mystère²⁷ ». *Autoportrait en tête tournée* tente une réponse en prenant ses distances avec une photographie en maîtrise qui entretiendrait un rapport de connaissance avec le monde et les choses. Cela revient également à se défaire de la relation ontologique de la photographie à la lumière, car, si cette dernière est absorbée par

27 Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, [1979], Paris, Presses Universitaires de France, coll. Quadrige, 1983, p. 56.

la photographie, rien ne semble plus pouvoir lui échapper : c'est le régime de la totalité et non pas celui de l'extériorité dont la singularité serait de fracturer tout retour à soi et donc au *même*. Alors, par ce renoncement à la lumière, se jouerait une photographie qui ne s'établirait pas sur un acte de connaissance, mais ouvrirait le médium au mystère de l'extériorité et de la mort ; c'est-à-dire à ce qui ne peut être compris par le sujet, ni ramené à lui. Par ce renoncement, s'opérerait également un renversement du régime de la photographie, en passant de l'initiative d'un faire à ce que Levinas nomme l'« expérience de la passivité²⁸ ». Mais à partir de quoi est-il possible d'avancer qu'*Autoportrait en tête tournée* relèverait de cette dernière et si oui de quelle manière ?

Dans cette image, le face-à-face joué entre le visage et la surface gris clair, se dérobe à l'image. Le retournement de la tête et le caractère indéfini du fond ajoutent à l'indistinction, ce qui permet d'avancer que quelque chose échappe à la photographie. C'est en raison de l'équivoque à l'œuvre dans *Autoportrait en tête tournée*, que la photographie est déchirée dans sa possibilité de maîtrise. Elle l'est aussi sans doute en ce que, face à la réalité, elle entre en rapport, écrit François Soulages, avec « son opacité, son énigme, son secret. [...] Elle nous met en alerte, face à l'opaque singulier²⁹ » – si singulier qu'il en est inconnaissable. Face à cette impossibilité de *voir* à laquelle la photographie est arnachée, il est même permis d'avancer un possible rapport à l'extériorité, tant ce qui excède la photographie paraît en conditionner sa possibilité. Pour le photographe ou l'artiste, cela implique d'accepter une relation avec le mystère, c'est-à-dire un rapport avec quelque chose qui ne vient pas de lui. L'extériorité aide aussi à penser une photographie qui ne permette pas au photographe de retourner ce qu'il photographie à lui-même. C'est parce que quelque chose ne vient pas du photographe que l'idée de passivité, en photographie, est possible ou qu'un dialogue de la photographie avec la mort est envisageable, car, comme l'avance Levinas, « la mort annonce un événement dont le sujet n'est pas le maître, un événement par rapport auquel le sujet n'est plus sujet³⁰ ». La passivité levinasienne éclaire également l'idée d'extériorité qui fait son chemin dans la photographie, d'une photographie sans pouvoir sur le monde, sur les choses et les êtres et d'une photographie sans projet. L'extériorité se niche dans ce débordement du sujet

28 *Ibid.*, p. 57.

29 François Soulages, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, op. cit., p. 93.

30 Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, op. cit., p. 57.



Fig. 59. Gilles Picarel, *Les frontières de l'extériorité*, sans titre, 2015.

par l'inconnaissable qui vient. « Le temps viendra, écrit Jean-Luc Nancy, et à coup sûr il sera imprévu – sans quoi rien ne viendrait³¹ ». La mort aussi vient et ce *venir* permet de penser une photographie qui se tiendrait dans l'accueil de l'imprévisible, parce qu'acceptant l'inmaîtrisable.

2.2. Retournement photographique & débordement des limites

Pourtant, dans ma pratique, l'autoportrait pourrait constituer une réponse face à l'angoisse de la mort. En effet, il n'est pas improbable qu'il relève d'une tentative d'exercer une maîtrise sur le temps en figeant ce dernier dans l'immobilité d'un instant d'éternité. Face à l'angoisse de la mort, l'acte de se photographier vi- serait alors à neutraliser la peur de la mort en réduisant l'extériorité de l'avenir à un présent de l'avenir. Mais quel sens donner au geste qui consiste à se photographier s'il a pour seule ambition de faire de la mort un évènement strictement extérieur ? Comment penser *Autoportrait en tête tournée* loin du rapport qui seul peut lui donner un sens, celui que le temps entretient avec la mort ? Car c'est cette « imbrication

31 Jean-Luc Nancy, *La peau fragile du monde*, *op. cit.*, p. 14.

originelle³² » écrit Étienne Feron qui fait que le temps ne se résume pas à une « insouciance de l'être³³ » et que la mort n'a pas « le poids insoutenable de l'éternité³⁴ ». C'est précisément au cœur de ce rapport et à partir de lui qu'*Autoportrait en tête tournée* joue un retournement. Celui, pour reprendre les mots de Maurice Blanchot, dans lequel le regard cesse « de se porter en avant, dans l'entraînement du temps qui l'attire vers les projets³⁵ ». La photographie ne s'inscrit alors plus dans une projection du temps photographique vers la mort ; elle n'est pas envisagée comme une possible réponse face à l'angoisse de la mort et du néant. En se retournant au moment de faire l'image, ce geste brise l'enchaînement du temps qui dirige l'être vers sa mort ; il introduit une extériorité dans l'image, qui défait toute limite et déborde l'être dans sa finitude, car, comme l'écrit Maurice Blanchot :

La mort est le souci même de borner que nous introduisons dans l'être, elle est le fruit et peut-être le moyen de la mauvaise transmutation par laquelle nous faisons de toutes choses des objets, des réalités bien fermées, bien finies, tout imprégnées de notre préoccupation de la fin.³⁶

Ainsi, en fracturant la totalité rassurante d'une photographie trop souvent considérée comme une possible réponse face à l'angoisse de la mort, d'une photographie régie par l'idée de finitude, *Autoportrait en tête tournée* pose un acte de libération au cœur du projet *Affleurement*.

L'enjeu de cette libération, c'est la fécondité de la relation que la photographie entretient avec le monde. En effet, en libérant la photographie de la vision – dont Maurice Blanchot rappelle qu'elle « n'est capable que d'un seul point de vue³⁷ » – le geste de retournement défait la photographie d'une temporalité qui file vers la mort ; il la libère d'un voir dont la caractéristique est de révéler le monde uniquement dans son effritement et son usure. Le retournement met donc en œuvre une extériorité au cœur d'*Autoportrait en tête tournée* ; une extériorité comme une fêlure dans un flux temporel qui désagrège progressivement les choses et les êtres,

32 Étienne Feron, *Phénoménologie de la mort. Sur les traces de Levinas*, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 1999, p. 40.

33 *Ibid.*, p. 41.

34 *Idem.*

35 Maurice Blanchot, *L'espace Littéraire*, [1955], Gallimard, coll. Folio essais, 1988, p. 196.

36 *Ibid.*, p. 190.

37 *Ibid.*, p. 197.

ne les offrant à la photographie que dans leur inachèvement. C'est ce qui explique que la photographie puisse s'ouvrir à ce que Maurice Blanchot appelle l'« innocence de l'être³⁸ », c'est-à-dire qu'elle puisse entrer en rapport avec l'être premier ou plein des choses et des êtres et non pas celui, inachevé, de leur être vers le néant. Alors, retournement et extériorité ouvrent un rapport photographique au monde potentiellement riche d'une infinité de sens. C'est par ce retournement éprouvé comme un mourir au cœur du voir photographique qu'il est possible d'être dans un *bors de* révélant le monde à travers une infinité de sens tel que l'avance Maurice Blanchot : « voir comme il faut, c'est essentiellement mourir, c'est introduire dans la vue ce retournement qu'est l'extase et qu'est la mort [...] les choses s'offrent alors dans la fécondité inépuisable de leur sens³⁹ ». Le geste de retournement permet donc de penser le rapport que la photographie entretient avec le temps, et ce à partir d'une expérience de la mort dans laquelle le voir se libère d'un point de vue limité sur le monde extérieur pour le découvrir dans une existence dont le sens est inépuisable.

2.3. Photographie & temps de l'espérance

Dans l'hypothèse où le temps serait délié de l'angoisse du néant et de la mort, reste à voir quel pourrait être ce temps avec lequel *Autoportrait en tête tournée*, pourrait entrer en rapport ; et en quoi ce dialogue serait possible. Si la temporalité de la photographie n'est pas forcément, pour reprendre une expression de Levinas, « accrochée à l'angoisse du néant⁴⁰ », en quoi est-il possible d'envisager une photographie qui entrerait en relation avec le non advenu dans son extériorité absolue ? Autrement formulée, en quoi la photographie pourrait-elle, face à la mort, transformer l'angoisse en espérance ? La réponse à cette question n'est pas évidente, car dans son face-face à l'extériorité absolue du temps de la mort, la photographie met en jeu ce que Barthes nomme « une catastrophe⁴¹ » : « c'est parce qu'il y a toujours en elle ce signe impérieux de ma mort future, que chaque photo, fût-elle apparemment la mieux accrochée au monde excité des vivants, vient interpeller chacun de

38 *Ibid.*, p. 196.

39 *Idem.*

40 Emmanuel Levinas, *Dieu, la mort et le temps*, [1993], Paris, Le Livre de Poche, coll. Biblio essais, 2018, p. 108.

41 Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, [1980], Paris, Gallimard, 2009, p. 150.

nous, un par un, hors de toute généralité⁴² ». Il est tout à fait probable qu'*Autoportrait en tête tournée* fasse voir un mort : je suis, à l'image, mort. Le « ça-a-été⁴³ » barthésien, dans sa dimension temporelle, fait que la photographie montre un mort. En outre, je vais mourir, car le retournement joue une face-à-face entre moi-même et le néant qui arrive. Dans ce contexte, plutôt que de remettre en cause le rapport de la photographie à la mort, il est question de voir en quoi ce dernier ne tend pas forcément vers un anéantissement, mais porte en lui une autre signification.

Cette nouvelle possibilité de sens peut être pensée à partir de l'arrière plan d'*Autoportrait en tête tournée*. En tant que surface ou matière insaisissable, il incarne l'extériorité radicale du *non advenu*. Il projette l'image dans un temps suspendu et ouvert, libre de tout projet qui impliquerait une forme de prévision ou de calcul. Dans l'indistinction relative à sa blancheur, cette surface ou cette matière révèle un nouveau rapport de la photographie au temps, celui d'un possible élan vers l'avenir plutôt qu'une marche vers la fin. Dans cette perspective renversée d'un temps n'allant plus à la mort, il est probable que la photographie puisse former une espérance car, écrit Levinas, « *le temps est pure espérance*⁴⁴ ». Alors, appliquée à la photographie, cette approche différente du rapport temps/mort permettrait d'entrevoir dans l'image la possibilité de ce que le philosophe appelle un « avenir d'utopie⁴⁵ », c'est-à-dire « l'espoir de réaliser ce qui n'est pas encore⁴⁶ ». Ainsi, en s'ouvrant à l'idée d'utopie, *Autoportrait en tête tournée* interroge la photographie dans sa capacité à entrer en relation avec l'idée d'extériorité temporelle, car l'utopie se caractérise par un hors-temps. En outre si, comme le confirme Franck Malécot, l'utopie permet de produire des « rêves d'extériorité et de rupture⁴⁷ », dans son rapport à l'utopie, la photographie pourrait entrer en rapport avec un temps qui ne serait plus celui de la négation de l'être, mais, au contraire celui de son accomplissement.

Voilà pourquoi *Autoportrait en tête tournée* explique à lui seul l'ensemble du projet *Affleurement* dont l'essence est avant tout un questionnement sur l'être qui, comme le rappelle Levinas, « n'est pas encore⁴⁸ ». L'extériorité surgit de cet inachè-

42 *Ibid.*, pp. 150-151.

43 *Ibid.*, p. 148.

44 Emmanuel Levinas, *Dieu, la mort et le temps*, *op. cit.*, p. 111.

45 *Ibid.*, p. 114.

46 *Idem.*

47 Franck Malécot, « Foucault », in *Dictionnaire des utopies*, sous la direction de Michèle Riot-Sarcey, Thomas Bouchet, Antoine Picon, Paris, Larousse, 2006, p.107.

48 Emmanuel Levinas, *Dieu, la mort et le temps*, *op. cit.*, p. 113.

vement de l'être, elle est l'*hors de* nécessaire conditionnant, pour l'être, la possibilité d'habiter pleinement le monde. En effet, sans l'extériorité inhérente à toute espérance – d'une espérance sans preuve, loin de toute possibilité de calcul et d'une espérance qui fracture toute intériorité – le temps photographique pourrait être celui d'une vaine et inépuisable tentative afin de pallier à l'angoisse de la mort. « L'angoisse de mourir, écrit Levinas, c'est la peur de laisser une œuvre inachevée, et donc de n'avoir pas vécu⁴⁹ ». La photographie ne s'inscrit-elle pas dans le sillage de cet échec de l'être, celui de n'être jamais tout à fait, comme l'avance le philosophe, « à la mesure de l'utopie⁵⁰ » ? De ce point de vue, la photographie dialoguerait avec la mélancolie qui provient de l'inachèvement de l'être. À partir de la position de François Soulages dans *Esthétique de la photographie*, celle d'une photographie à la fois concernée par l'irréversible et l'inachevable, cet inachèvement trouve d'ailleurs un écho particulier dans le médium photographique, car ce dernier est tendu entre une perte et un reste. La photographie est à la fois confrontée à l'irréversible et prise dans une attente en rapport avec l'inachevable qui, à bien des égards, pourrait trouver son origine dans l'impossibilité faite à la photographie d'atteindre son objet – mélancolie de la photographie.

Pourtant, par le dépassement permanent qu'elle implique, l'extériorité serait une chance pour la photographie : elle aiderait le médium à sortir du temps de l'angoisse et de l'obscurité de l'être en produisant les conditions d'une possibilité d'habitation. Dans *Autoportrait en tête tournée*, l'extériorité peut jaillir du caractère indistinct de la lumière de l'arrière plan, traduisant la vanité, pour le photographe, de toute prétention de maîtrise tant sur l'existence que sur la mort. Voilà pourquoi – dans le face-à-face solitaire auquel le spectateur n'a pas accès, celui qui se joue entre moi-même et l'insaisissable ou l'incompréhensible – cette photographie pourrait être le lieu d'un accord avec l'être. Travailler cette hypothèse est possible à partir d'Ernst Bloch et de la lecture qui est faite de cet auteur par Levinas. Dans cette optique, il est possible de penser le face-à-face d'*Autoportrait en tête tournée* comme un surgissement de l'*étonnement*, c'est-à-dire de l'« anticipation du monde achevé où disparaît l'obscurité de la singularité⁵¹ ». L'habitation possible du monde se fait ici à travers la lumière, là où, avec Ernst Bloch elle se réalise à travers la pluie ; elle

49 *Ibid.*, p. 115.

50 *Idem.*

51 *Ibid.*, p. 117.

nous renvoie à notre habitation du monde, elle est l'abri, tout comme la pluie, écrit Benoît Goetz, qui « nous rappelle que nous habitons le monde⁵² ». Ce foyer est ici conditionné par le caractère indistinct de la lumière qui vient de nulle part, faisant de l'étonnement la possibilité de moments d'habitation possible, « moments privilégiés, écrit Levinas, où l'obscurité du sujet est traversée par un rayon de l'avenir utopique⁵³ ». Ainsi, le face-à-face d'*Autoportrait en tête tournée*, celui qui se joue en raison du retournement du visage et de l'insaisissabilité du fond de lumière, ce face-à-face met en œuvre une possibilité d'être dans un monde achevé. C'est ce qui explique une possible sortie du moi de la mélancolie à laquelle est attaché le sentiment d'angoisse vis-à-vis de sa propre mort.

Il y a donc au cœur de l'art une possibilité d'extériorité qui permet de voir au delà de l'art lui-même ou qui permet de sortir de l'art pour lui-même : c'est la possibilité d'un achèvement de l'être dans laquelle, pour reprendre Levinas, « l'homme trouve son foyer⁵⁴ ». En me photographiant face à un flou d'une matière sans forme, j'ai voulu placer la photographie au plus près de ce moment particulier et insaisissable, au plus près de cet instant fugace durant lequel le monde devient habitable. Car il y avait en cet instant une extériorité fracturant l'inachèvement et l'angoisse, le surgissement d'une lumière qui signifiait la possibilité d'un achèvement – peut-être celle d'un bonheur. « Oui, écrit Ernst Bloch, imaginez cela, il pleut⁵⁵ ». Ainsi, à Valparaiso, dans l'instant de cet autoportrait, face à la lumière singulière et, surtout, dans son étonnement, une possibilité de réalisation de l'être s'ouvrait, d'un être qui, pour Ernst Bloch, serait « au cœur de toute question⁵⁶ », c'est-à-dire à l'endroit même où un *être autrement* est possible. Mais qu'est-ce que ce temps en devenir signifie pour la photographie ? Si, à partir du rapport photographie/extériorité temporelle de la mort, la possibilité d'un achèvement de l'être permet de penser le temps photographique non à partir de l'idée de destruction, mais, au contraire, à partir de celle d'un accomplissement, en quoi cette anticipation d'un monde qui n'est pas encore éclairerait-elle la photographie ?

52 Benoît Goetz, « « Il pleut » », *Le Portique*, n°36, 2016, <http://journals.openedition.org/leportique/2841>, consulté le 13 août 2020, s.p.

53 Emmanuel Levinas, *Dieu, la mort et le temps*, *op. cit.*, p. 116.

54 *Ibid.*, p. 120.

55 Ernst Bloch, *Traces*, [1959], Paris, Gallimard, coll. *Tel*, 2014, p. 189.

56 *Idem.*

Afin de répondre à cette question, il est important de souligner à nouveau que le moment de l'étonnement expose l'instant photographique à l'avenir et à l'extériorité, à l'anticipation d'un monde qui n'est pas encore, comme une possibilité d'habitation. Ce faisant, faire d'un autoportrait en particulier et de la photographie en général la possibilité d'une nouvelle habitation du monde et d'une espérance liée à l'achèvement de l'être, *versus* l'angoisse relative à la conscience de sa propre mort, c'est poser l'habitation comme la condition nécessaire à un accueil. En effet, Levinas fait de la demeure une condition nécessaire à l'ouverture à autrui : « l'humain se tient dans le monde à partir d'une demeure où il peut à tout moment se retirer. [...] Simultanément dehors et dedans, il va au dehors à partir d'une intimité⁵⁷ ». *Autoportrait en tête tournée* est ce retour ou ce recueillement dans l'intimité d'un chez soi sans lequel aucune extériorité ni transcendance n'est possible. En travaillant l'idée de retournement, cet autoportrait s'ouvre à l'envers et non à la face ou à la façade, à ce qui dans l'idée d'habitation ou de chez soi expose la photographie à l'accueil d'autrui, à tout ce qui ne se résume pas à la totalité de la demeure, mais à ce qui fracture cette dernière. Dans l'envers se tient la possibilité d'une extériorité sans laquelle autrui n'est pas : « la possibilité pour la maison de s'ouvrir à Autrui, écrit Levinas, est aussi essentielle à l'essence de la maison que les portes et les fenêtres closes⁵⁸ ». *Autoportrait en tête tournée* expérimente cet envers en tant que possibilité d'habitation du monde et donc d'accueil de l'*autre*, et c'est pourquoi il permet de dépasser mon angoisse pour ma propre mort.

Ainsi, à partir d'un renoncement et d'un retournement, il est possible de déborder la photographie par tout ce qui ne vient pas d'elle, c'est-à-dire l'envisager dans un dialogue avec le mystère. C'est, tout d'abord, en renonçant à la clarté, par l'utilisation de l'équivoque et de l'indistinct que la photographie fait entrer la part de mystère, celle de l'*autre*. Ensuite, tel qu'il est joué dans *Autoportrait en tête tournée*, le geste de retournement brise l'élan de la photographie vers la mort, opérant en même temps un rapport à l'objet ou au sujet photographique dans sa plénitude.

57 Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, op. cit., p. 162.

58 *Ibid.*, p. 188.





Fig. 60. Gilles Picarel, *Affleurement*, sans titre, 2016.

Renoncement à la lumière et retournement du voir sont donc les conditions d'un rapport possible de la photographie à une extériorité temporelle, c'est-à-dire d'un temps qui ne va pas à la mort, mais qui, au contraire, plonge la photographie dans la possibilité d'un *être autrement* fondateur d'un temps comme espérance.

3. Photographie-comme-être-affecté-par & affleurement

Telle qu'elle est conditionnée par la création d'un dialogue entre la temporalité photographique et l'extériorité temporelle de la mort, la possibilité de l'accueil du mystère dont il vient d'être question a jusqu'à présent été envisagée à travers le rapport de la photographie à la lumière et en l'occurrence le renoncement à cette dernière. Mais, penser la photographie à partir du prisme de la mort et tout particulièrement à partir de l'idée d'extériorité temporelle, pourrait exposer la photographie à l'idée d'*être affecté par* telle qu'avancée par Levinas : « la mort de l'autre m'affecte plus que la mienne⁵⁹ ». Le dépassement du temps photographique comme un temps vers la mort et comme angoisse pour elle serait alors conditionné à un *être affecté par* autrui. Éprouver cet *être affecté par* en photographie serait donc la condition d'une extériorité à l'œuvre capable de penser différemment le sens de la temporalité. Cette dernière ne serait plus entendue comme une durée à parcourir ou une longue attente avant de mourir, et qui n'implique qu'un entre-soi de l'angoisse. Au contraire, ce serait « l'accueil d'autrui, écrit Levinas, et non l'angoisse de la mort qui m'attend, qui est la référence à la mort⁶⁰ ». Ainsi, c'est dans l'amour, et à travers cet *être affecté par* autrui qu'un rapport à la mort serait possible, où que la mort prendrait sons sens. Alors, dans l'hypothèse d'un rapport à la mort à travers un *être affecté*, en quoi la photographie pourrait-elle mettre en œuvre cet *être affecté par* du fait d'autrui ? Autrement formulée, loin de la lumière, une photographie du toucher est-elle possible ? Pour avancer dans la réflexion, le rapport *être affecté par*/affleurement sera envisagé à travers l'ébauche d'une esthétique du toucher en photographie, tant à partir de la dimension verticale de l'affleurement que dans la proximité d'une caresse photographique, comme condition d'un possible rapport à un infini temporel.

59 Emmanuel Levinas, *Dieu, la mort et le temps*, *op. cit.*, p. 121.

60 *Idem.*

3.1. L'infini dans une photographie du toucher

Le projet *Affleurement* travaille cette question à partir du couple *être affecté par/affleurement*, faisant de ce rapport la possibilité d'un dialogue entre la photographie et l'extériorité temporelle de la mort. Il y a en effet dans l'affleurement l'idée d'une émergence et d'une apparition soudaine, ici travaillée comme en *rapport avec* ou comme conséquence d'un *être affecté par*. En outre cet *être affecté par* dont il est question et qui affleurerait à la photographie est ici en rapport à la mort qui, pour Levinas, est « l'émotion par excellence, l'affection par excellence⁶¹ ». Dans le *Phédon* de Platon, la mort de Socrate est l'exemple même de cette affection. Elle se trame dans les « étranges émotions⁶² » dont Phédon fait allusion en face de la mort de son ami Socrate, sorte de sentiment déroutant, « un mélange extraordinaire, dans la composition duquel entre du plaisir, en même temps que de la douleur⁶³ ». Pour Apollodore, la mort de Socrate provoque une douleur apparemment plus grande, ses « rugissements⁶⁴ », mêlés à ses pleurs, en forment le côté spectaculaire. D'autres au contraire, comme Meursault dans *l'Étranger* d'Albert Camus, resteront dans le silence, mais cette apparente indifférence face à la mort de la mère semble relever elle aussi d'un excès et d'un surgissement, c'est-à-dire d'un débordement dans sa totale extériorité – c'est alors le sentiment de l'absurde qui éclate dans toute son extériorité et son insaisissabilité. Cette expérience de la mort de l'autre, qui échappe à tout pouvoir, et cette émotion en excès sont, avec la photographie, ce qui fait échec à la lumière. Elles sont à l'œuvre dans ce qui affleure à l'image, en l'occurrence la pure affection du fait de la mort. La source de l'affectivité dans la photographie, c'est la mort d'autrui qui affleure à l'image. Avec *Affleurement*, l'émergence de l'affectivité est travaillée par des photographies résultant d'une double exposition [Fig. 60], par le mouvement des flous produisant des doubles monstrueux [Fig. 61], l'envers [Fig. 62], par la transparence et l'effacement [Fig. 63], etc. Elle est aussi présente dans les photographies qui pointent seulement un détail, hors

61 *Ibid.*, p. 18.

62 Platon, *Phédon*, in *Platon. Œuvres complètes, I*, trad. Léon Robin, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2011, p. 766.

63 *Ibid.*, p. 767.

64 *Ibid.*, p. 855.



Fig. 61. Gilles Picarel, *Affleurement*, sans titre, 2016.



Fig. 62. Gilles Picarel, *Affleurement*, sans titre, 2016.



Fig. 63. Gilles Picarel, *Affleurement*, sans titre, 2016.

contexte, comme l'inquiétude d'un regard [Fig. 64], une blessure [Fig. 65], une pression sur une veine [Fig. 66], la bouche entrouverte d'une extase [Fig. 67], etc. Que ce soit dans ce que mêlent les premières ou pointent les secondent, *Affleurement* joue de l'imbrication possible en photographie entre la mort et le temps.

Certes, entendue comme mort première, *l'être affecté par* peut sembler inadéquat à un rapprochement avec l'idée d'affleurement. En effet, le rapport à la surface que cette idée travaille permet de faire un rapprochement avec l'idée d'effleurement qui évoque également le léger toucher d'une surface. L'idée d'affleurement semble donc dérisoire en rapport à *l'être affecté par* profond que procure la mort d'un proche. Mais l'affleurement à une dimension verticale qui travaille l'extériorité dans son rapport entre émergé et immergé, apparition et retrait, présence et absence, surface et profondeur, etc. À partir de ces éléments, l'affleurement met en jeu une imbrication qui dépasse toute idée de succession d'instantes esseulés tendus vers un néant pour

poser, au contraire, un point d'interrogation qui, dans la verticalité de son épaisseur, ouvre à l'infini. C'est ce qui permet de penser le rapport de la photographie à la mort à partir de la relation temps/mort, telle que cette dernière travaille l'idée d'enchevêtrement avancée par Étienne Feron. Il y a en effet, avec la photographie, comme avec le temps et la mort, ce que l'auteur appelle « une imbrication originale⁶⁵ » :

Sans la mort, le temps n'aurait que l'insignifiance ou l'insouciance de l'être qui va son train d'être, il ne serait que cette « légèreté de l'être » qui vide l'existence de son sens. Sans le temps, la mort ne serait rien ou serait tout, elle aurait l'inconsistance du néant ou le poids insoutenable de l'éternité.⁶⁶

N'est-il pas possible d'avancer que, s'agissant de la photographie, la perte donnerait sa pesanteur au reste qui, de son côté rendrait soutenable le poids de la perte ? Alors, l'affleurement permettrait de penser la photographie dans son rapport à l'extériorité temporelle de la mort envisagée ici non comme une fin, mais, à partir de Levinas, comme rapport à l'infini. Avec le philosophe, si l'être affecté par en rapport à la mort affleure à l'image, il pourrait être qualifié de « déférence à la mort, c'est-à-dire émotion comme *question* ne comportant pas [...] les éléments de sa réponse⁶⁷ ». C'est pourquoi la mort interroge le rapport de la photographie à l'extériorité temporelle, c'est-à-dire à un avenir vers lequel elle pourrait tendre sans jamais pouvoir le saisir. Pour la photographie, la relation à l'avenir est à cette condition d'une question sans réponse.

Dans cette perspective et avec le recul nécessaire face à l'extériorité de mes propres photographies, *a fortiori* lorsqu'il s'agit d'une photographie de soi, *Autoportrait en tête tournée* m'emmène à penser que la photographie peut expérimenter le toucher, à la limite de l'émergence, dans ce moment où la mort et *a fortiori* celle d'un proche implique de voir en cette dernière une possible relation à lui plutôt que la fin d'une existence. Si photographier se fait obligatoirement dans une extériorité, cette dernière rend possible la rencontre d'un *autre* qui souvent est autrui. À travers

65 Étienne Feron, *Phénoménologie de la mort. Sur les traces de Levinas*, *op. cit.*, p. 40.

66 *Ibid.*, pp. 40-41.

67 Emmanuel Levinas, *Dieu, la mort et le temps*, *op. cit.*, p. 26.

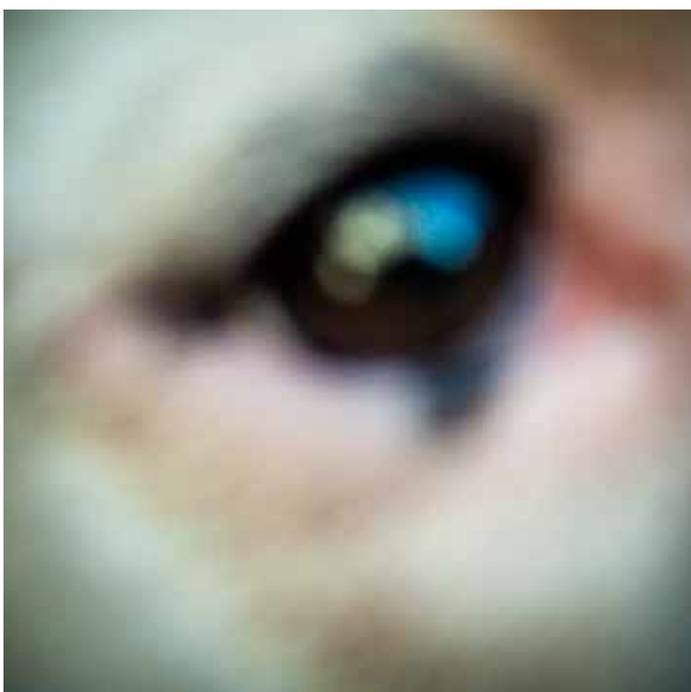


Fig. 64 à 67. Gilles Picarel, *Affleurement*, sans titre, 2016.





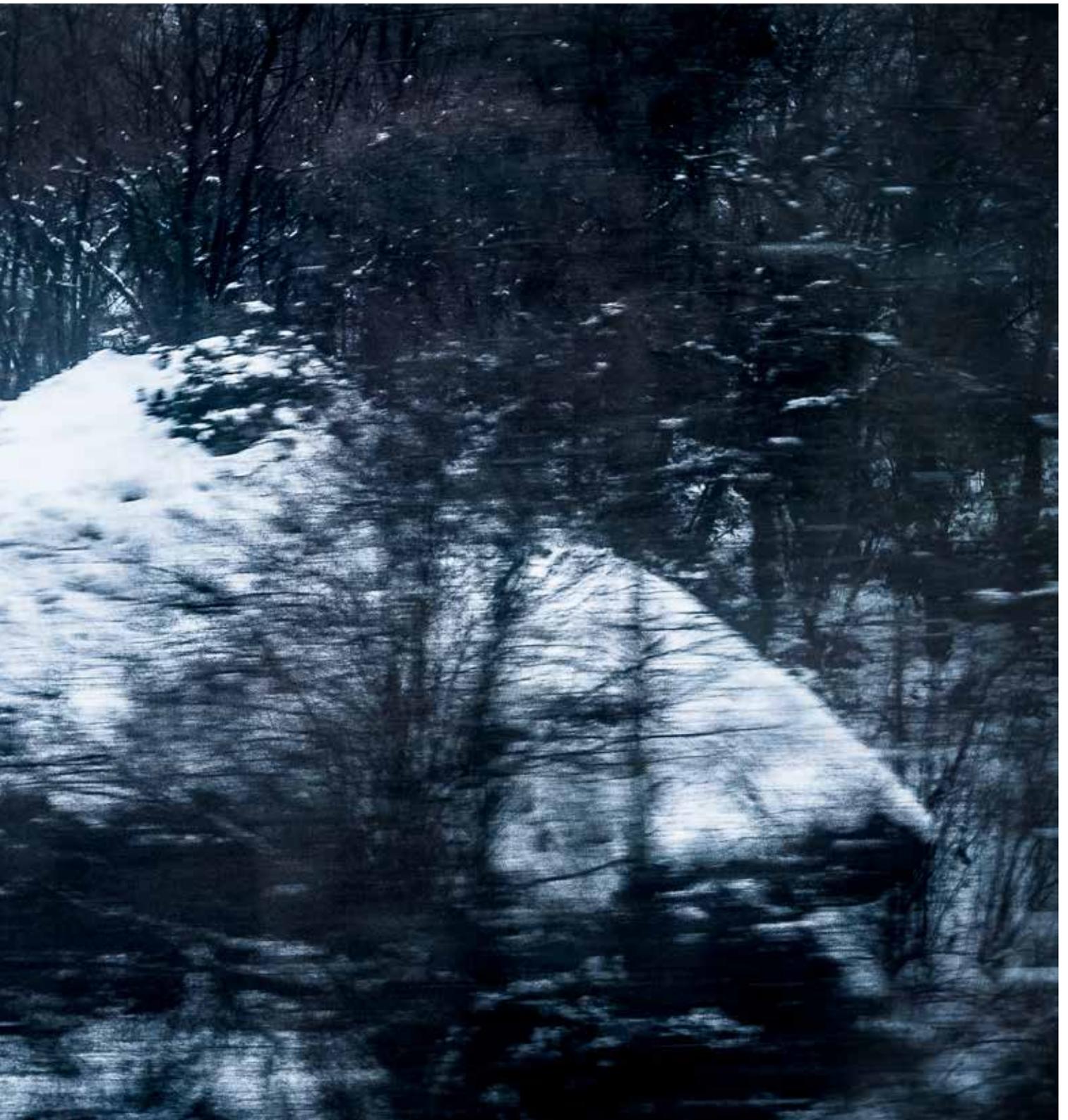


Fig. 68. Gilles Picarel, *Affleurement*, sans titre, 2016.

cette rencontre se joue la possibilité phénoménologique de sa propre mort première. C'est ce qui permet de penser la relation entre la photographie et l'extériorité temporelle de la mort. Mais cette rencontre avec sa mort est aussi possible en soi. C'est ce qui forme le *Désaccord avec Épicure* de J.-B. Pontalis lorsqu'il écrit :

la mort est en nous sous différents masques : affaiblissement ou extinction de tout désir, temps morts, pans entiers de notre existence qui s'effacent, perception angoissante du temps qui passe et alors l'éphémère cesse d'être l'instant de bonheur qu'il lui arrive d'être, il inscrit la fin dans le commencement.⁶⁸

Ces masques émergent dans certaines photographies d'*Affleurement* [Fig. 68]. Une masse blanche fait irruption dans le paysage, l'existence s'y était habituée, mais elle affleure à la photographie, elle fait irruption dans son immensité tranquille. Si la mort est en nous sous différents masques, sont-ils l'inscription de la fin dans le commencement, c'est-à-dire un travail interne et destructeur de la mort ou alors leur imbrication, comme un possible rapport à l'infini ? Peut-être les deux à la fois. Mais peut-être que ces masques comme *autre* sont également une chance pour le moi de sortir de la totalité et d'une protestation que le soi peut éprouver, égoïstement face à sa mort imminente. C'est ce qu'avance Levinas lorsqu'il fonde la subjectivité « dans l'idée d'infini⁶⁹ ».

3.2. Une photographie de la caresse

Avec l'être affecté par et l'affleurement, il est donc possible de penser ce que serait une esthétique du toucher en Photographie. Cette esthétique se fonderait sur une approche du temps photographique à partir de la mort et de son extériorité temporelle, comme un possible rapport à l'infini. Cette esthétique du toucher, dont l'émergence et l'imbrication sont des éléments importants pourrait, en outre, s'épaissir avec l'idée de caresse⁷⁰. Cette dernière permet, en effet, d'interroger nouvellement la photographie qui clôtur le projet *Affleurement* [Fig. 69], celle d'une main à l'instant de son relâchement, une photographie en fouille dans le battement des veines et le tressaillement des membres. La condition de cette image, c'est la

68 J.-B. Pontalis, *En marge des nuits*, [2010], in *Œuvres littéraires*, sous la dir. de Martine Bacherich, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2015, p. 918.

69 Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, *op. cit.*, p. 11.

70 Cette idée a été avancée par François Soulages lors d'une marche, Paris, 9 juillet 2020.

proximité qui défait la photographie de toute intentionnalité ou qui empêche un faire photographique dans la possibilité de réaliser une *photographie de quelque chose*, comme il est possible d'avoir *conscience de quelque chose*. À partir de cette proximité, autrui s'exclut de la photographie qui le cherche, laissant le médium à l'abri d'un dévoilement qui serait déjà une satisfaction, comme un trophée ; dans la proximité, la photographie est recherche, elle fait face uniquement à son désir de recherche qui n'aboutit pas. C'est la raison pour laquelle, en franchissant la frontière de la distance minimale requise à la clarté photographique, la photographie n'abolit aucune frontière. Au contraire, la proximité ouvrirait une brèche dans la temporalité qui précipite la solitude des instants vers la mort. C'est ce qu'avance Levinas lorsqu'il écrit que « la proximité ouvre la distance de la dia-chronie sans *présent commun* où la différence est passé non rattrapable, un avenir inimaginable, le non-représentable du prochain sur lequel je suis en retard⁷¹ ». Ainsi, du fait de cette dia-chronie, la proximité ouvre la photographie à la possibilité d'une relation avec ce qui lui échappe ; avec la dia-chronie, relation sans relation en quelque sorte, autrui reste toujours dans une extériorité, toujours dehors.

C'est précisément ce qui semble caractériser la caresse dont Levinas écrit qu'elle « transcende le sensible⁷² », c'est-à-dire qu'elle se nourrit de sa propre faim, condition de son rapport à l'infini ou à l'extériorité. Alors, comme recherche, la caresse ne se déploie pas dans le régime de la lumière. Pour le philosophe, elle « consiste à ne se saisir de rien, à solliciter ce qui lui échappe sans cesse de sa forme vers un avenir – jamais assez avenir – à solliciter ce qui se dérobe comme s'il *n'était pas encore*⁷³ ». À partir de là, entrevoir une esthétique de la caresse confronterait la photographie à l'inassouissable, ce qui reviendrait d'ailleurs à la différencier d'une photographie qui serait maître de la lumière, comme une possibilité du saisissable. Dans cette perspective, une esthétique de la caresse déferait la photographie de toute terminologie relevant de la lumière, comme par exemple la densité lumineuse

71 Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au delà de l'essence*, [1974], Paris, Le Livre de Poche, coll. bilio essais, 1990, p. 113.

72 Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, *op. cit.*, p. 288.

73 *Idem.*



Fig. 69. Gilles Picarel, *Affleurement*, sans titre, 2016.

ou la semi transparence ; elle l'enrichirait d'un vocabulaire nouveau, comme celui qui est avancé par Levinas lorsqu'il associe la caresse aux idées de *tendre*, *d'évanescence* et de *pudeur*⁷⁴. Mais par-delà l'utilisation d'un nouveau vocabulaire, qu'est-ce qui se joue lorsque la photographie est mise en rapport avec l'idée de toucher ?

Penser la photographie comme une caresse serait, avec Levinas, la possibilité de l'interroger à partir de l'idée de tendre, car, pour le philosophe, « la caresse vise le tendre⁷⁵ ». Conformément à cette idée et comme pourrait le démontrer l'image de la main [Fig. 69], la photographie peut se faire dans un flottement. Ce que cette image réalise et met en avant n'est ni le résultat d'une visée ou d'une saisie, elle n'est pas davantage une photographie d'une personne ou d'un objet. Elle se perd dans le délicat, le fragile et le vulnérable. En rapport avec ce qui s'efface et disparaît, elle travaille et se construit dans un rapport à l'évanescence : aussitôt qu'elle se forme tout s'évanouit. C'est ce qui permet d'avancer que, face à cette main, la photographie perd ses pouvoirs, ceux qui sont consacrés par une approche fondée sur la lumière et les projets. Ainsi, dans l'hypothèse où, comme l'avance Levinas, « la caresse n'agit pas, ne se saisit pas de possibles⁷⁶ », une photographie pensée à partir de cette idée s'expérimenterait dans un effleurement qui ne trouve rien, sinon cet effleurement lui-même. D'ailleurs, que dire de cette main à la limite du visible, entre apparition et disparition ? Elle est l'épreuve d'un déchirement entre lumière et obscurité, ni absente ni présente mais en deçà du monde.

Dans cette perspective, si la photographie, du fait de son impudeur, prétendait pouvoir forcer le mystère de ce qui est photographié, il n'en demeure pas moins vrai qu'aucun dévoilement ne s'opérerait. « La découverte-profanation, écrit Levinas, se tient dans la pudeur fût-ce sous les espèces de l'impudeur⁷⁷ ». Alors, il apparaît que le faire photographique, dans son audace de dévoilement, est un empêchement au dévoilement, car, plutôt que de faire voir ce qui est photographié il oblige à « baisser les yeux⁷⁸ », tel que Levinas l'avance. C'est la raison pour laquelle, s'il y a peut-être une violence à photographier cette main relâchée dans un instant paisible, en même temps, cette violence est à l'origine d'une retenue ou d'une déli-

74 *Ibid.*, pp. 289-291.

75 *Idem.*

76 *Idem.*

77 *Idem.*

78 *Idem.*

catresse face à ce qui forme l'audace de la photographie. Ainsi, loin de la lumière et de ce qu'elle implique de pouvoir pour la photographie, celui d'atteindre l'objet visé, l'idée de toucher permet de détourner la photographie d'une fin, car la caresse ne se saisie de rien. Dans la caresse, réside la possibilité d'une extériorité temporelle, car, dans l'effleurement, la photographie expérimente ce qui n'est jamais véritablement présent et qui toujours déborde, un monde temporellement *hors de*, équivoque et incertain, qui implique à la fois la possibilité de la photographie et son empêchement : son impossibilité.

L'idée d'affleurement est ainsi une condition qui permet de penser la photographie par-delà la seule lumière. Ce faisant, ce qui se joue dans la minceur/épaisseur inhérente à l'idée d'affleurement, c'est une imbrication temporelle qui, dans sa verticalité, débouche sur une extériorité temporelle en lien avec l'infini. Dans l'affleurement se joue aussi un *au plus près* pensé à partir de la mort qui, dans sa dimension temporelle, est toujours en extériorité, c'est-à-dire jamais présente.

4. Passage

À partir du rapport de la photographie à la mort et différemment de ce qui vient d'être travaillé, l'idée d'affleurement permet également d'interroger celle de passage. Pour avancer dans cette direction, le rapport possible de la photographie à la mort est interrogé comme l'expérimentation d'un passage ouvrant à l'excès de sens. Deux directions son envisagées, une première qui, au delà d'une approche ontologique fait de l'image un objet en passage, en tiers et donc en relation ; une seconde qui interroge le passage comme un passage à l'autre, impliquant la possibilité d'un après-coup temporel.

4.1. L'extériorité temporelle & l'excès de sens

Le projet *Affleurement* expérimente cette possible relation de la photographie à l'idée de passage comme condition nécessaire à l'apparition d'une extériorité temporelle. Cela revient à interroger la photographie en dehors d'une pensée de l'être, c'est-à-dire différemment d'une approche qui ferait de la photographie un anéantissement de l'objet ou du sujet photographié ou également d'une approche faisant

de l'image une possibilité d'immortalité pour l'objet ou le sujet photographié. Dans cette perspective, *Affleurement* avance l'hypothèse selon laquelle la photographie pourrait résister à la néantisation de ce qui est photographié et ce à partir de l'idée de passage entendue comme relation. La possibilité de cette hypothèse s'appuie sur l'approche de la notion de passage telle que l'envisage Étienne Feron à partir de sa lecture de Levinas, notamment lorsqu'il écrit :

Dire que la mort est passage, c'est affirmer qu'elle n'équivaut pas à l'anéantissement pur et simple de celui qui meurt. [...] Ce qui résiste à la néantisation de la mort, c'est précisément la relation entre les hommes qui ne relève plus de l'alternative être-néant mais signifie un excès de sens par rapport à la présence, un au-delà de l'être.⁷⁹

Le projet *Affleurement*, s'inscrit dans cette perspective. À partir de l'autoportrait réalisé à Valparaiso, *Autoportrait en tête tournée*, des relations nouvelles entre différentes photographies sont expérimentées, relations qui exposent la photographie à une possible extériorité temporelle impliquant l'ouverture du médium à un excès de sens par rapport au non sens de la perte.

À partir de photographies prises à des années d'intervalles et, au demeurant, sans aucun rapport entre elles, sinon d'être faite par la même personne, si le livre *Affleurement* interroge singulièrement l'idée de passage c'est en faisant de la relation entre ces images la possibilité d'une extériorité temporelle. En effet, la posture de départ remet en question une photographie travaillée à partir de l'idée de l'être, c'est-à-dire une photographie approchée dans sa fixité ou son immobilité, jouant soit la perte et la mort, soit le reste et l'éternité ; c'est bousculer la photographie dans sa solitude, et son total isolement, c'est-à-dire une photographie qui ne ferait qu'être. Le « je suis⁸⁰ » d'Olga Tokarczuk prend ici une résonance particulière, lui qui se fige, s'enlise et reste enfermé dans une immobilité épaisse ; lui qui est plongé dans la pénombre, lorsque tout s'assombrit davantage ; lui qui, face au déclin, sur un fond de ciel enténébré, ressent l'extrême bout du monde. Ce « je suis » est em-pêtré dans un temps qui file à la mort, peut-être sans espoir : « seule ma présence dans cette pièce prend les contours de plus en plus précis, qui frémissent, ondoient,

79 Étienne Feron, *Phénoménologie de la mort. Sur les traces de Levinas, op. cit.*, p. 190.

80 Olga Tokarczuk, *Les Pérégrins*, [2007] trad. G. Erhard, Lausanne, Les Éditions Noir sur Blanc, 2010, p. 7.

et ça fait mal. En un instant, je découvre la vérité : on ne peut plus rien y faire - je suis⁸¹ ». Ainsi, à partir de cette perspective de l'être, la photographie, dans son rapport au temps, serait sans extériorité. Elle serait engluée dans la totalité et la finalité du temps à l'instar de la temporalité pour l'homme : « la mort, écrit Étienne Feron, indique sans doute notre destin, l'emprise du temps sur l'homme, c'est-à-dire la temporalité⁸² ».

Sortir d'une photographie pensée à partir de l'être, c'est donc permettre au temps photographique de s'ouvrir à une extériorité temporelle qui, avec *Affleurement*, s'éprouve dans une inter-relation jouée, d'une part, entre les images entre elles et, d'autre part, entre les photographies et les textes. À partir d'Étienne Feron, l'inter-relation dont il est question révélerait une possible « dimension transgénéalogique⁸³ » qu'*Affleurement* travaille avant tout à partir d'une transmédialité du texte et de l'image. Il s'agit, dans l'espace du livre, d'établir une co-présence d'images et de textes rendant possible un passage mutuel d'un médium à l'autre afin de créer les conditions de possibilité d'un débordement de sens susceptible de défaire le non-sens de la mort, qu'un temps tendu vers le néant contient. Ainsi, *Affleurement* expérimente une extériorité temporelle par une tentative visant à sortir chaque médium, que ce soit le texte ou l'image, de sa position monadiste, en travaillant dans chacun ce qu'il recèle des possibilités de l'autre. Par exemple, la photographie s'avère posséder la capacité à se construire et à se lire comme une phrase, devenant alors une « phrase visuelle » qui parcourt le livre *Affleurement*. [Fig. 70]. La suite d'images constituant cette dernière révèle en effet une possible construction syntagmatique à partir de plusieurs photographies. C'est ce qu'expérimente chaque syntagme visuel se caractérisant à la fois par son unité, qu'elle soit chromatique [Fig. 71], formelle [Fig. 72], et/ou thématique [Fig. 73] et par son inclusion dans une organisation qui le dépasse, à savoir la totalité de la « phrase visuelle ». De son côté le texte est travaillé de deux manières. Tout d'abord, à partir d'une liste de mots, chacun d'entre eux est isolé et imprimé sur une page en face d'une page blanche pour en faire ressortir une dimension picturale. Paradoxalement, alors qu'*Affleurement* tente de mettre en avant leur visualité et de les considérer comme des photographies, ils renvoient à une fonction paradigmatique du langage qu'il est possible de rap-

81 *Ibid.*, p. 8.

82 Étienne Feron, *Phénoménologie de la mort. Sur les traces de Levinas*, op. cit., p. 188.

83 *Ibid.*, p. 190.

procher d'une verticalité telle que la recherche de mots, dans la mémoire ou dans un dictionnaire, la réalise. Ensuite *Affleurement* est composé de courts textes jouant tantôt l'horizontalité tantôt la verticalité de la photographie ; ils sont travaillés formellement comme des instantanés photographiques. De tout cela il ressort une possibilité pour chaque médium de passer les frontières de l'autre et d'entretenir une relation dialectique avec ce dernier, par écart, et ce vide, qui n'est pas un rien, fonde la transmédialité à l'œuvre dans *Affleurement*.

En outre, la transgénéalogie dont il vient d'être question se travaille également dans la mise en relation des images entres-elles. En effet, si *Affleurement* reprend quatre années de travail et réutilise des photographies restées dans l'ombre, ce n'est pas tant pour faire revivre ou exhumer certaines images que de retrouver en elles ce qu'elles sont, à savoir des objets qui sont entièrement relation. De ce point de vue, à partir de l'idée de passage, le rapport de la photographie à la mort éclaire le médium, car si ce passage est relation, la photographie peut être appréhendée comme un objet en tiers. Elle tire en effet son sens, certes de la situation dont elle est issue, mais tout autant de photographies qui lui sont *autres*. C'est pourquoi, si une photographie semble provenir d'une situation particulière dont la temporalité est celle du passé – en cela elle est fille de quelque chose – elle prépare également d'autres photographies à venir. Le temps de la photographie, qui bien souvent se focalise sur le temps de la prise de vue, est aussi celui de l'objet photographique. Alors, il devient un entre-temps qui caractérise la photographie, non pas totalement un objet en soi qu'une approche ontologique renfermerait sur lui-même, ni un objet dénué d'existence propre, mais un objet en tiers. C'est peut-être ce qu'il est possible d'avancer avec Étienne Feron lorsqu'il écrit que l'homme ne reçoit pas « exactement une place ni une fonction mais plutôt une vocation. Vocation de chaque homme appelé à l'avenir par le nom propre qu'il reçoit de ceux qui l'ont précédé et engendré⁸⁴ ». Dans cette perspective, la *vocation* de la photographie s'expliquerait à partir de cette non coïncidence temporelle, impliquant pour la photographie d'être à la fois en dehors de la situation passée dans laquelle elle s'est formée et projetée vers un avenir qu'elle engendre.

Il est d'ailleurs troublant de constater qu'au moment de démarrer le projet *Affleurement*, la plupart des photographies réutilisées, et donc déjà exis-

84 Étienne Feron, *Phénoménologie de la mort. Sur les traces de Levinas, op. cit.*, p. 178.

Fig. 70. Gilles Picarel, *Affleurement*, 2016. « Phrase visuelle » composée de 19 images.
Le sens de lecture est de gauche à droite. Les ruptures de la phrase telles que réalisées dans le livre *Affleurement* sont positionnées en dessous de la « Phrase visuelle ».



Fig. 71. Gilles Picarel, *Affleurement*, sans titre, 2016. Exemple de syntagme visuel

Rupture

Rupture



Phrase visuelle →





Fig. 73. Gilles Picarel, *Affleurement*, sans titre, 2016. Exemple de syntagme visuel

Rupture







Fig. 72. Gilles Picarel, *Affleurement*, sans titre, 2016. Exemple de syntagme visuel



Rupture



Rupture





tantes, contenaient la possibilité des photographies réalisées à Valparaiso. Cela est d'autant plus vrai avec *Autoportrait en tête tournée*, dont les anciennes photographies tiraient subitement leur sens. Qu'est-ce qui dans ces photographies résiste à la mort ? N'est-ce pas le fait qu'elles sont toutes entières relation ? N'est-ce pas parce-qu'elles jouent, dans leur solitude et leur silence, ce qu'Édouard Boubat qualifiait de « cri plus silencieux⁸⁵ » contre la mort ? Plus silencieux que le cri de l'homme confronté à la mort d'un proche ou face à sa propre mort, ce cri photographique dépasse le temps projeté vers la mort, en contenant en lui les conditions de multiples relations à des photographies futures qu'il prépare. Avec *Affleurement*, les photographies réalisées depuis la mort de ma mère resurgissaient, se révélant à ce moment du projet dans ce qu'elles semblaient avoir toujours contenues : un cri silencieux anticipant l'avenir. À l'image du personnage d'Olga Tokarczuk dans *Les Pérégrins*, qui, après la mort de sa femme, dresse la liste des lieux portant son prénom, il apparaissait que chacune de ces photographies avaient gravé en-elles le prénom de ma mère. Si, de son côté, le geste du personnage du roman crée les conditions de possibilité de multiples relations entre sa femme décédée et des montagnes, des villages ou autres lieux, les photographies du projet *Affleurement* transcendaient la mort de ma mère par le jeu de relations qu'elles rendaient possible avec toutes les autres.

Ainsi, le caractère transgénéalogique de la photographie s'explique en ce qu'elle est entièrement relation – là est son passage. C'est pourquoi, à partir d'Étienne Feron, il est possible d'avancer qu'avec la photographie il n'est pas « interdit de conserver quelque espoir de retrouver par-delà la mort ceux que nous avons aimés ici-bas, dans la mesure où cet espoir peut nous aider à assumer notre vie d'hommes et de mortels malgré la mort⁸⁶ ». Dans le droit fil de cette pensée transgénéalogique, la photographie serait alors une manière de retrouver un disparu ou avoir l'impression que la personne morte, comme l'avance Olga Tokarczuk, « n'est pas morte, qu'elle existe, mais d'une autre manière⁸⁷ » – dans la résonance des images entre-elles. C'est cette relation, telle qu'elle origine la photographie, qui transcende l'espoir, celui de retrouver un être disparu, en espérance, car la relation qui passe par l'image place cette dernière dans un *entre* ouvert au tiers, en l'occur-

85 Hervé Guibert, *La photo, inéluctablement. Recueil d'articles sur la photographie. 1977-1985*, Paris, Gallimard, 1999, p. 199.

86 Étienne Feron, *Phénoménologie de la mort. Sur les traces de Levinas*, op. cit., p. 190.

87 Olga Tokarczuk, *Les Pérégrins*, op. cit., p. 294.

rence une tierce image. L'espérance dépasse alors l'égoïsme de l'espoir dans lequel un risque se présente, celui de faire de ce dernier une possibilité d'emprise sur une temporalité angoissante qui file à la mort. Grâce à ce renoncement face à l'espoir, l'espérance expose la photographie à une possible extériorité temporelle.

4.2. L'extériorité temporelle & le passage à l'autre

En outre, l'idée de passage comme relation et comme surgissement d'un excès de sens peut aussi éclairer la temporalité photographique dans son rapport à l'extériorité, à partir de l'idée avancée par Étienne Feron, celle de « *passation*⁸⁸ ». De ce point de vue, la photographie comme passage serait celle, selon l'auteur, d'un « passage à l'autre⁸⁹ », c'est-à-dire d'un passage de relais. Cette dimension existentielle d'un temps vécu, même dans la mort, explique la possibilité d'une discontinuité possible du temps en photographie, discontinuité qui, avec Étienne Feron, révèle :

un temps infini [...] un temps où des relations transcendantes, transversales ou verticales se noueraient par delà les rapports horizontaux ou latéraux de proximité, de connexité, de contemporanéité et de succession en tant que séquence d'antécédents et de conséquents.⁹⁰

Dans cette optique, la photographie se libérerait du temps des horloges ou d'un temps entendu comme un long flux coulant de la naissance à la mort pour s'ouvrir à un temps cher à Levinas : un temps discontinu ou diachronique. Une première approche d'*Affleurement* met en évidence cette discontinuité temporelle. Le livre, au titre éponyme, travaille en effet les ruptures temporelles afin d'amplifier ce que leur relation croisée et enchevêtrée avait déjà mis en œuvre. Il permet par exemple d'introduire des sauts de pages au cœur de la « phrase visuelle » qui traverse le livre, afin d'en renforcer son caractère heurté et non successif. Les ruptures sont aussi occasionnées par les mots qui scandent le livre et qui inscrivent la « phrase visuelle » dans un rapport vertical avec eux. De plus, l'écoulement de la phrase est empêchée par les ruptures opérées par des photographies imprimées en pleine page au sein même de la « phrase visuelle » ; photographies sélectionnées et travaillées afin

88 Étienne Feron, *Phénoménologie de la mort. Sur les traces de Levinas*, op. cit., p. 190.

89 *Idem.*

90 *Ibid.*, p. 191.

qu'elles se révèlent dans leur autonomie, à l'exclusion de toutes les autres [Fig. 70]. Enfin, la date des entrées de texte/journal sont non séquentielles, jouant un aller-retour permanent dans le flux temporel. Ainsi, dans la forme livre telle qu'elle est expérimentée dans le projet *Affleurement*, tout concourt à un rapport possible de la photographie à une trame temporelle transversale.

Pourtant, le caractère infini de la discontinuité temporelle confronte la photographie à une impossibilité de photographier, car comme l'avance Étienne Feron, ce temps « n'apparaît dans aucun présent parce qu'il ne fait que passer⁹¹ ». Exposer la photographie à une extériorité temporelle qui permet de dépasser le non-sens de la mort revient ici à considérer qu'au moment de faire l'image, dans le présent au sein duquel la photographie advient, de ce temps, la photographie ne peut rien dire. Plus que tout autre médium, la photographie est confrontée à un temps qui passe, un temps fugitif inhérent à l'événement. Voilà pourquoi, face à cette difficulté, il est nécessaire d'établir une relation entre le présent photographique et un *hors de* temporel permettant seul de poser les conditions nécessaires à l'avènement d'un sens, *a fortiori* s'agissant de la mort. « Ce n'est qu'a posteriori, écrit Étienne Feron, que l'on peut dire que « quelque chose » s'est passé au cœur d'un évènement relationnel tel que la mort de quelqu'un⁹² ». D'ailleurs, seule la temporalité de l'*après* peut aider à dire quelque chose du sens transcendant qui est tapit dans la photographie, celui que, dans le passage, le présent recèle. C'est dans cet écart ou cet après-coup temporel que l'excès de sens, dans son extériorité advient.

Paradoxalement, l'impossibilité photographique dont il vient d'être question n'en est pas une si on considère l'objet photographique non comme l'aboutissement de l'action ayant permis de la réaliser, mais comme un commencement. Ce faisant, c'est la singularité de la photographie qui est mise en avant, en ce qu'elle permet de fixer quelque chose de l'événement ou de l'action. L'idée de fixation permet de penser la photographie au cœur du processus de compréhension, car elle autorise un retour rétrospectif, celui qu'un individu à l'origine d'une action ou confronté à un évènement peut faire afin de comprendre la signification de ce dernier. « L'action individuelle, écrit Paul Ricœur, se représente dans la mesure où elle se dit. [...] Et dans la mesure où elle peut s'écrire⁹³ ». La photographie semble pouvoir entrer dans

91 *Idem.*

92 *Idem.*

93 Paul Ricœur, *Anthropologie philosophique. Écrits et conférences 3*, Paris, Le Seuil, 2013, p. 295.

cette herméneutique ricœurienne ; à partir d'elle, le sens du vécu photographique pourrait faire surface. Certes, Paul Ricœur vise le texte et non la photographie, mais, comme le rappelle Emmanuel Sena Avonyo, l'idée de fixation peut s'y appliquer : « la notion de texte est extensible à toutes les œuvres de culture que l'on peut interpréter : c'est l'exemple des paraboles, des tableaux de peinture, des films...⁹⁴ ». Il est alors possible d'inclure à cette liste la photographie, car elle fixe un fragment de l'événement au sein duquel elle se forme, contribuant par la-même, à rebours, à révéler la structure du vécu – c'est sa dimension heuristique.

Cette question du sens, telle qu'elle a traversé ce chapitre, est corrélative du rapport de la photographie à l'extériorité temporelle de la mort. Que la photographie soit « complètement liée à la mort et au temps⁹⁵ », pour reprendre une affirmation d'Édouard Boubat, cela semble aller de soi. C'est ce qui apparaît également avec le recueil d'articles d'Hervé Guibert sur la photographie, qui s'intitule *La photo, inéluctablement*, renvoyant le médium à l'inévitable et le rapprochant par la-même de la mort. Mais par-delà ce rapport, se joue la question du sens et ce tout particulièrement à travers le problème du temps. Deux possibilités s'offrent à la photographie. Soit elle s'inscrit dans une temporalité qui dialogue avec les idées de perte et de fin relatives à celle d'un passage de l'être au néant. Elle pourrait être alors une vaine tentative de réponse face à l'angoisse de sa propre mort et face à l'inévitable. Ainsi, son rapport à la temporalité se caractériserait par un rapport de maîtrise. Soit elle s'ouvrirait à une temporalité qui se caractérise par un élan vers l'inachevable et l'infini dans leur extériorité et leur absolument *autre*. Cette dernière éventualité est celle d'une photographie pensée à partir de l'extériorité, une photographie entretenant avec la mort un rapport chargé de mystère et ouvert à un temps infini. Cela s'explique notamment en raison de ce que l'extériorité permet de penser la photographie loin de toute lumière, de toute clarté et de toute intentionnalité, dans l'exposition à ce qui vient de l'*autre* et qui la dépasse – à l'équivoque. C'est également à partir du rapport

94 Emmanuel Sena Avonyo, *Paul Ricœur et la primauté du monde du texte*, 2011, <https://lacademie.files.wordpress.com/2011/12/paul-ricoeur-et-le-monde-du-texte.pdf>, consultée le 4 mai 2016.

95 Hervé Guibert, *La photo, inéluctablement. Recueil d'articles sur la photographie. 1977-1985, op. cit.*, p. 198.

de la photographie à la mort qu'il a été possible d'interroger la photographie à travers une esthétique du toucher qui, à travers les idées d'affleurement et de caresse, a permis d'imaginer une photographie en rapport à ce qui lui échappe, une échappée toujours en avenir. Alors, à partir de l'extériorité, l'instant photographique n'est plus un point sur une ligne tendue vers la mort, mais la possibilité d'un étonnement dans l'épaisseur d'un temps vécu ou celle d'une possible espérance – d'une extériorité temporelle pensée à partir de la mort de l'autre. À partir de ces avancées il convient maintenant d'interroger en quoi l'extériorité serait indissociable voire consubstantielle de la photographie. Il est donc nécessaire de poser le problème du rapport que la photographie entretient avec ce qui est photographié afin de questionner ce qui anime ce rapport : l'objet ou l'extériorité comme principe productif et fécond ?

Chapitre - 7
Photographie, extériorité & dépassement



Fig. 74. Gilles Picarel, sans titre, 2016.

*Admirer et adorer
l'incomparable beauté de cette immense lumière,
au moins autant que la force de mon esprit,
qui en demeure en quelque sorte ébloui,
me le pourra permettre.*

Descartes¹

En lien avec ce que pourrait être une photographie heuristique, telle que le chapitre précédent l'aborde, la problématique interroge ici plus largement le rapport photographie/extériorité, et ce dans sa dimension productive. Composée, d'une part, d'un autoportrait à la fenêtre et, d'autre part, d'un mur et d'un bout de ciel, visibles à partir de cette dernière, la photographie [Fig. 74] permet d'interroger la possible fécondité du rapport entre photographie et extériorité. Serait-il possible, par-delà l'objet photographique, dans un mouvement de dépassement du corrélat photographique, d'envisager une fécondité du rapport de la photographie à l'extériorité ? Dans l'assemblage photographique en question cela se traduit par un trouble : qu'est-ce qui est photographié ? Un homme à la fenêtre, ou bien, plus qu'une unique visée photographique, n'est-il pas possible de questionner cet assemblage dans les rapports qui l'animent, entre intérieur et extérieur ou fermeture et ouverture, dans ce qui dépasserait l'objet ou le sujet photographié ? L'ouverture de la photographie à l'extériorité, précédemment appréhendé comme affleurement, est maintenant interrogée comme une condition nécessaire à un dépassement. De quoi peut-il être question ? L'assemblage ici travaillé, dans la confrontation qu'il met en place entre l'image de gauche et l'image de droite, c'est-à-dire entre la silhouette hésitante et la surface mystérieuse du mur (mur qui, à bien y regarder, contient les traces d'un visage : une surface claire, carrée, séparée par une arrête de nez avec en haut des paupières, des cils et en dessous une bouche), l'assemblage ne joue-t-il donc pas un face-à-face avec soi-même ? Et en quoi cette confrontation serait-elle une condition nécessaire afin que la photographie advienne de quelque chose ? Si

¹ Descartes, *Méditations*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2012, p. 300.

des pistes se présentent sous forme d'interrogation, quant au rapport de la photographie à l'extériorité, il peut être nécessaire de réinterroger ce que serait cette extériorité.

Ce ne peut pas être celle qui désignerait seulement le dehors ou ce qui est externe, apparent, visible ou manifeste, car le risque serait d'appauvrir considérablement cette idée ; même si une photographie, pour être photographie, doit viser quelque chose qui n'est pas elle et qui est constitutif de l'image. Par ailleurs, en ouvrant cette idée à une dimension philosophique, un rapport se crée entre intériorité et extériorité, dont il convient de relever les difficultés qui en ressortent. Le Dictionnaire des concepts philosophiques, avance l'idée suivante : « l'extériorité est d'abord conçue comme le dehors d'un dedans : en d'autres termes, il n'y a d'extérieur que pour une conscience qui se saisit d'abord elle-même comme intériorité² ». Dans la perspective d'un rapport intériorité/extériorité, se révélerait alors une tension entre l'objet tel qu'il est posé dans le réel et ce qui est fabriqué, voire extériorisé par le photographe, dont le risque est que cette extériorisation se superpose au réel. À l'opposé, entre l'intériorité dans son éventuelle clôture ou l'extériorité dans sa probable insaisissabilité, pourrait se former une séparation absolue empêchant tout rapport. Dans tous les cas, l'objet ou le sujet photographié pourrait être manqué, qu'il soit le résultat d'une projection ou qu'il échappe à toute possibilité de photographie. Afin de franchir cet obstacle, il est possible d'interroger, non pas séparément médium et objet, mais leur relation, en prenant comme prisme celui de l'extériorité : en quoi l'extériorité pourrait-elle agir spécifiquement sur la relation que la photographie entretient avec son objet ou son sujet, faisant de ce rapport le lieu d'une possible fécondité ? Conséquemment, en ce qu'elle fait advenir du surprenant et de l'inmaîtrisable au cœur du rapport que la photographie entretient avec son dehors, l'extériorité ne constituerait-elle pas le véritable corrélat de la photographie ?

Que ce rapport entre intériorité et extériorité existe, il n'y a semble-t-il pas de doute à avoir. Les raisons objectives de l'existence d'une relation entre intériorité et extériorité, à travers le prisme de la connaissance et non celui de la phénoménologie, sont établies par l'approche kantienne. Dans *La critique de la raison pure*, Kant

2 Laurent Gerbier, *Dictionnaire des concepts philosophiques*, sous la dir. de Michel Blay, Paris, Larousse, 2013, p. 311.

avance que la connaissance d'un objet implique quelque chose de plus que l'expérience qu'il est possible d'avoir avec ce dernier :

Que toute connaissance commence avec l'expérience, il n'y a là aucun doute ; car par quoi le pouvoir de connaître serait-il éveillé et mis en exercice, si cela ne se produisait pas par des objets qui frappent nos sens [...]. Mais bien que toute notre connaissance commence *avec* une expérience, elle ne résulte pas pour autant toute *de* l'expérience. Car il se pourrait bien que notre connaissance d'expérience elle-même soit un composé de ce que nous recevons par des impressions, et de ce que notre propre pouvoir de connaître (à l'occasion simplement des impressions sensibles) produit de lui-même.³

Pour Kant, il y a dans la perception une intervention de la raison qui ne découle pas des sens. La raison, face au tout du monde qui dépasse l'expérience qu'il est possible d'en faire – cet *hors de met* d'ailleurs l'expérience en rapport uniquement avec des phénomènes et non des choses en soi –, la raison donc, cherche l'unité et la totalité : l'idée de monde. En cela le monde est pure extériorité, il n'est aucunement donné. En effet, si la raison, par régression successive des effets à leurs causes, cherche à concevoir la totalité du monde, alors elle fait face à l'inconditionné du monde c'est-à-dire à la totalité des conditions ne dépendant d'aucune condition. C'est l'inconditionné qui fait du monde une extériorité et de la raison une exigence d'absolu.

Ainsi, dans la perspective d'une connaissance qui exigerait un dépassement de l'expérience, la relation de l'intériorité à l'extériorité pourrait reposer sur l'existence de connaissances « *a priori*⁴ », produites par la raison pure, indépendamment de l'expérience qui, de son côté, ne produit que des connaissances « *a posteriori*⁵ ». Une précision s'impose car « *a priori* » n'est pas à entendre comme une idée préconçue. C'est pourquoi, au cœur d'une expérience photographique, l'intervention de la raison ne pourrait pas être confondue avec un stéréotype ou un préjugé : cette idée n'est pas temporellement première par rapport à l'expérience. Si les connaissances *a priori* ne sont pas le commencement chronologique qui permettrait d'accéder à la connaissance empirique, en revanche, elles sont originaires. Ce sont d'ailleurs moins des connaissances que, selon Kant, des « principes de connaissance » qui ont la par-

3 Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, [1781], in Emmanuel Kant. *Œuvres philosophiques*, sous la dir. de Ferdinand Alquié, t. 1. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2004, p. 757.

4 *Ibid.*, p. 758.

5 *Idem.*

ticularité de permettre à la raison d'unifier les connaissances issues de l'expérience. En outre, les connaissances « *a priori* » sont de deux ordres : pour Kant, « il y a deux formes pures de l'intuition sensible, comme principes de connaissance *a priori*, à savoir l'espace et le temps⁶ ». L'espace, par exemple, n'est donc pas une donnée issue de l'expérience du fait que la chose, pour être perçue, présuppose l'espace : pour Kant, la représentation de l'espace est *a priori*. C'est pourquoi l'espace n'est pas un phénomène (le mot allemand utilisé par Kant est *Erscheinung*, qui peut être traduit par « manifestation⁷ »), ce n'est pas un réel qui apparaît. En revanche, il est la condition de possibilité de l'apparition de la chose. Ainsi, en partant de l'espace, la conception kantienne établit une relation entre intériorité et extériorité et ce, pour une subjectivité : « nous ne pouvons [...] parler de l'espace, d'êtres étendus, etc., qu'au point de vue de l'homme⁸ ». C'est ce qui fait dire à Jean-Michel Muglioni que l'espace est « pour le sujet percevant le principe de l'extériorité⁹ ». Mais si l'approche kantienne permet, d'une part, d'avancer l'existence d'un lien ontologique entre intériorité et extériorité et, d'autre part, d'appréhender l'espace à la fois comme une réalité empirique et comme une idéalité transcendante (connaissance pure ou *a priori*, c'est-à-dire comme condition de possibilité), en quoi ce rapport et cette particularité pourraient-ils permettre d'interroger spécifiquement le médium photographique ?

Appliqué à la photographie, le problème posé par l'approche kantienne pourrait faire de l'objet photographié une pure extériorité. C'est ce que relève François Soulages dans son *Esthétique de la photographie*, lorsqu'il pose que « l'objet à photographier *O* est inconnaissable, tel l'objet transcendantal (= x)¹⁰ ». Mais l'existence du rapport intériorité/extériorité pourrait, en outre, amener à la question suivante : que connaissons-nous ou quelle expérience faisons-nous de l'objet photographié si la connaissance ou l'expérience que nous pouvons en avoir ne dépendent que de nous ? Cependant, l'approche kantienne n'implique pas cette dépendance de l'extériorité vis-à-vis de l'intériorité, car, si l'espace existe comme connaissance *a priori*, il n'en demeure pas moins que, sans l'expérience, il n'a pas de sens : l'espace

6 *Ibid.*, pp. 783-784.

7 *Ibid.*, p. 1580.

8 *Ibid.*, p. 788.

9 Jean-Michel Muglioni, *Apprendre à philosopher avec Kant*, Paris, Ellipses, 2014, p. 43.

10 François Soulages, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste, op.cit.*, p. 87.

« n'est attribué aux choses qu'en tant qu'elles nous apparaissent¹¹ ». L'intérêt n'est donc pas tant de voir la relation intériorité/extériorité comme celle d'une possible domination d'un terme sur l'autre, mais de la considérer en tant que telle. C'est la raison pour laquelle la recherche n'appréhendera pas l'extériorité comme une extériorité *posée là* se caractérisant par un *hors de*, à la fois distante et étrangère – une *extériorité donnée*. Au contraire, l'extériorité sera interrogée comme un concept productif ou fécond, en raison de la possibilité de dépassement qui l'anime. Ainsi, deux concepts sont avancés, celui d'extériorité productive impliquant l'idée d'un rapport de la photographie à son dehors animée par l'idée d'excès, d'avènement et ou de fécondité ; celui de *rapport-extériorité* désignant la spécificité d'un rapport au dehors qui serait celui d'un dépassement comme une ouverture ou un rapport à l'infini. La problématique peut alors se poser de la manière suivante : en quoi la photographie pourrait-elle dépasser son objet ou son sujet extérieur et pourquoi ce dépassement serait-il une condition nécessaire afin que la photographie puisse faire advenir quelque chose et, dans cette logique, selon quelles modalités ?

Considérée comme véritable corrélat de la photographie et résultant de la relation entre une intériorité, celle du photographe, et l'objet ou le sujet extérieur, le recours à l'idée de dépassement met en jeu de nouvelles perspectives. Tout d'abord, ce changement de paradigme permet de faire ressortir un enjeu d'ordre **esthétique**. La relation intériorité/extériorité, telle quelle a été envisagée à partir de l'approche kantienne, permet d'investir l'espace de relations et de tensions entre l'intériorité du sujet et l'extériorité de l'objet. Dans cette hypothèse, la photographie se heurterait alors à ce que pourrait-être une esthétique de l'« écart » ou de « l'entre » tel que ce concept est travaillé par François Jullien, c'est-à-dire « productif – et ce dans la mesure même où il met en tension ce qu'il a séparé¹² ». La relation intériorité/extériorité ouvre ensuite une perspective **existentielle et philosophique**. À partir de la double affirmation kantienne – celle d'une intériorité comme condition de possibilité de l'extériorité et celle de l'expérience sans laquelle la forme pure de l'intuition sensible, l'espace, n'a pas de sens – il pourrait être possible, pour l'artiste, d'éprouver sa propre subjectivité. Pour ce faire, il lui revient d'interroger à la fois la

11 Jean-Marie Vaysse, *Dictionnaire Kant*, sous la dir. de Jean-Pierre Zarader Paris, Ellipses, 2007, p. 65.

12 François Jullien, *L'écart et l'entre. Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité*, Paris, Galilée, 2012, p. 34.

part de l'intime et celle de l'objet extérieur qui interviennent dans la construction de l'image. Il en retourne donc de la liberté de l'artiste et, par voie de conséquence, de l'art et de la création en général. Par ailleurs, l'intervention d'une subjectivité pourrait conduire la recherche à s'intéresser à la poétique à partir de l'approche qu'en fait Paul Valéry : « ma manière de regarder les choses littéraires, c'est sous l'espèce de travail, des actes, des conditions de fabrication¹³ ». Il s'agira alors de penser une photographie en acte et de s'intéresser aux chemins qui ont conduit à l'œuvre. Suivant cette approche, ce qui retiendra l'attention de la recherche ce ne sera pas l'œuvre en elle-même, mais les tentatives, les échecs, les surprises et les déplacements qui ont permis à l'œuvre d'advenir. Ce qui pourrait être ici en jeu, toujours selon Valéry, « c'est la *modification du « monde »* et non plus *l'explication*, non plus la *conception*, non plus la recherche du *vrai*, mais la modif[ication] du *réel*¹⁴ ». Est-il possible d'étendre cette approche à la photographie et, dans cette hypothèse de quelle manière ? En quoi la photographie pourrait-elle défaire les représentations existantes et faire monde ? C'est en cela que l'enjeu philosophique de l'extériorité productive, dont il vient d'être question pourrait aussi conduire à un enjeu **politique**, celui impliquant une photographie introduisant de l'extériorité dans la totalité du monde, une déchirure comme une possibilité de production de monde : pour reprendre une expression de François Soulages, « une photographie *du possible*¹⁵ ».

Les artistes et les œuvres qui vont être travaillés – respectivement *La fenêtre de mon atelier* (1940) de Joseph Sudek, *Gloucester* (1944) d'Aaron Siskind et *La Résidence. Journal* (2010) de J.H. Engström – ont été choisis en fonction de la manière particulière dont ils seraient susceptibles de questionner la problématique soit à partir de l'extériorité productive, soit à travers celle du *rapport-extériorité*. Et ce, quand bien même, à première vue, le lien ou la filiation entre ces différents artistes est difficile, voire impossible à établir : d'un côté, le contexte et l'époque dans lesquels ils évoluent sont différents, la deuxième guerre mondiale à la fois pour Sudek et Siskind et les années 2000 pour Engström et, d'un autre côté, les pays dont ils sont originaires les séparent également, Sudek est tchèque, Siskind, américain et Engström, suédois. Outre que leur « style », le « mouvement » duquel ils sont issus ou dans lequel ils

13 Paul Valéry, *Cahiers, t.2.*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2010, p. 999.

14 *Ibid.*, p. 1027.

15 François Soulages, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste, op. cit.*, p. 112.

s'inscrivent ou évoluent les éloigne d'autant plus : pictorialisme, New Bauhaus, nouvelle objectivité ou « école » suédoise. Il est donc difficile de croire à une forme de convergence qui justifierait le corpus artistique choisi.

Néanmoins, si on considère la relation problématique de chacun de ces artistes face à l'extériorité, les méthodes de travail utilisées et l'esthétique mise en œuvre, ces artistes présentent des points de rapprochement. Tout d'abord, les trois artistes pourraient converger dans la relation problématique qu'ils entretiennent avec l'extériorité. Pour Engström, par exemple, le travail *La Résidence* fait ressortir un certain malaise de l'artiste confronté à une situation qui lui échappe et face à laquelle il éprouve la « sensation que rien ne s'arrête jamais mais que tout continue tout le temps, éternellement, partout et désespérément¹⁶ ». Gilles Mora rappelle de son côté que la pratique photographique de Siskind (celle qu'il entreprend à partir de 1943 en mettant en œuvre une photographie de l'abstraction) « correspond en lui à un sentiment profond, une sorte de peur panique devant l'instabilité inhérente au monde réel, en permanente métamorphose¹⁷ ». Quant à Joseph Sudek, le contexte de l'occupation de Prague qui plonge la ville dans un couvre-feu, ainsi que la perte de son bras durant la première guerre mondiale impliquent une relation singulière et problématique au monde qui l'entoure. Ensuite, ce qui pourrait justifier le rapprochement de ces trois artistes est la manière qu'ils ont de fermer l'espace de travail. Pour Joseph Sudek, c'est l'espace intime de l'atelier dans lequel il trouve refuge. À Gloucester, le village de pêcheur de la Nouvelle-Angleterre, Siskind, pour sa part, « travaille dans un très petit secteur, se limitant à un simple quai ou à un pâté de maisons¹⁸ ». Quant à Engström, son « protocole » de travail fait une part importante au point fixe : « la première chose que je fais en arrivant dans une nouvelle ville, c'est de me trouver un café, un bar et un restaurant que je puisse fréquenter ensuite quotidiennement. Avoir un cadre. C'est une question de sécurité¹⁹ ». Par extension, le fait d'investir des territoires restreints permet à ces artistes de s'intéresser aux détails, intérêt qui, pour certains d'entre eux, se transforme en obsession. Enfin, le rapprochement entre ces trois artistes est également possible lorsque l'on considère

16 J.H. Engström, *La Résidence. Journal*, Bruxelles, Contretype, 2010, s.p.

17 Gilles Mora, « Aaron Siskind : un nouvel ordre photographique exigeant », in *Aaron Siskind. Une autre réalité photographique*, Malakoff, Hazan, 2014, p. 24.

18 James Rhem, *Aaron Siskind*, Paris, Phaidon, coll. 55, 2003, p. 10.

19 J.H. Engström, *La Résidence. Journal*, op. cit., s.p.

la manière dont l'esthétique qu'ils mettent en œuvre interroge, de manière spécifique, le rapport de l'extériorité à l'idée de dépassement.

Le rapport de la photographie au couple extériorité/dépassement sera d'abord envisagé dans sa dimension féconde, comme extériorité productive. Pour ce faire, avec Sudek, la recherche se risquera à interroger *La fenêtre de mon atelier* à partir d'une esthétique du seuil. Ensuite, certaines photographies réalisées, à partir de 1943, à Gloucester, par Siskind, seront travaillées à travers le prisme d'une esthétique de la médiation. L'idée de dépassement sera aussi travaillée à partir de celle de transcendance telle qu'elle pourrait fonder le concept de *rapport-extériorité*. C'est alors une esthétique de l'éveil qui guidera la réflexion, à partir de *La Résidence, Journal*, d'Engström.

1. Photographie & fenêtre : Sudek, une dialectique féconde intériorité/extériorité

En lien avec l'assemblage d'images qui a ouvert ce chapitre [Fig. 74], et qui a permis d'envisager l'extériorité dans son rapport à l'intériorité, les photographies réalisées par Joseph Sudek dans le cadre de la série *La fenêtre de mon atelier* vont permettre de poursuivre la réflexion. Avec les photographies de Sudek, [Fig. 75] et [Fig. 76], les mêmes éléments sont photographiés : la vitre de son atelier, un arbre courbé, l'enclos du jardin et, en fond, les immeubles de l'autre côté de la rue. Par-delà un plan légèrement plus large dans la photographie de droite [Fig. 76], les variations principales entre les deux photographies résident principalement à fleur de vitre. Si la buée de la première photographie opacifie légèrement les deux tiers bas de l'image, dans l'image de droite, c'est le haut qui est embuée, ne laissant plus voir les immeubles du fond. Le rapprochement de ces deux images fait donc apparaître ce qu'individuellement elles ne montrent pas, à savoir un changement permanent des choses, des variations qui questionnent le couple intériorité/extériorité dans sa dimension productive. En effet, à partir de ces images, il est légitime de se demander si la photographie a pour corrélat quelque chose qui lui est extérieur : un objet, une personne ou le monde envisagés comme le terme de la photographie ; ou alors s'il ne s'agit pas au contraire de ce qu'il serait possible d'appeler une extériorité féconde, du fait de son rapport à l'intériorité. Avec les photographies de Sudek, [Fig. 75] et [Fig. 76], il est probable que ce soit l'arbre qui soit photographié. Mais

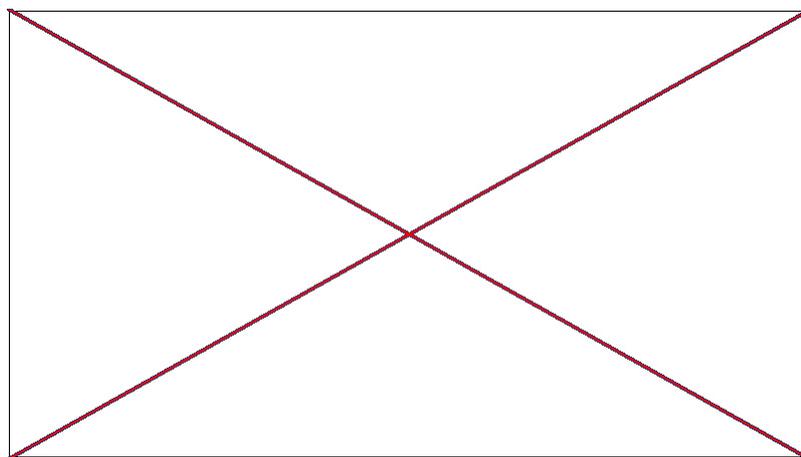


Fig. 75. Joseph Sudek, *La fenêtre de mon atelier*, 1940 – 1954.

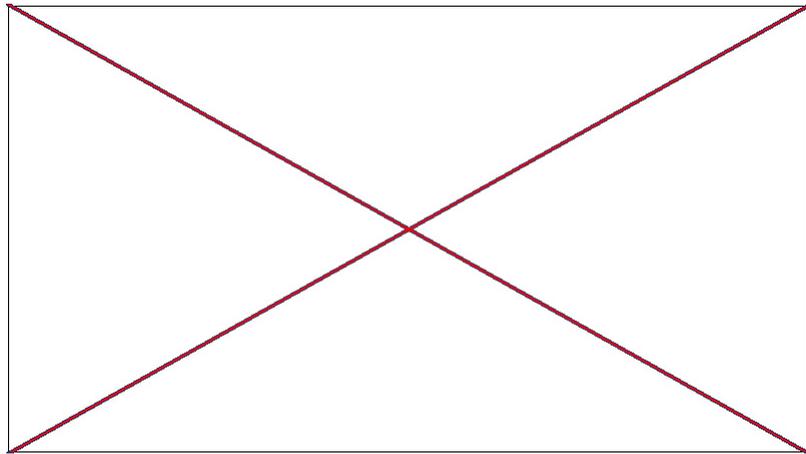


Fig. 76. Joseph Sudek, *La fenêtre de mon atelier*, 1940 – 1954.

il est également possible de voir dans cette surface changeante de la vitre, en ce qu'elle reconfigure tout particulièrement le dehors, la figure d'une possible extériorité productive à l'œuvre dans la photographie, et finalement de faire de celle-ci le seul corrélat véritable du médium. Pour avancer dans cette hypothèse, la fenêtre va être pensée, tout d'abord, à partir des idées d'indécidabilité et d'indéterminabilité ; ensuite avec celles d'empêchement et de possibilité ; enfin elle va être appréhendée comme la figure d'un possible écart.

1.1. Photographie & seuil : une photographie en expansion entre indécidable et indéterminable

Avec les photographies de Sudek, [Fig. 75] et [Fig. 76], il semble que la vitre de la fenêtre soit photographiée comme une séparation. En effectuant la mise au point sur elle, Sudek fait apparaître de la matière qui distingue le monde intérieur de l'atelier, celui dans lequel il s'est retranché, du monde extérieur. En photographiant la vitre, il introduit dans l'image une séparation qu'il est possible de penser à partir de l'idée de différence questionnée par François Jullien, c'est-à-dire une figure de « rangement²⁰ » qui empêche tout surgissement d'une échappée ou toute possibilité d'avènement. Il semble donc contradictoire de penser que l'idée de fenêtre puisse permettre d'interroger la photographie à partir de celle d'extériorité productive. N'est-elle pas ce qui permet de séparer l'ici et l'ailleurs et de former une frontière infranchissable entre intériorité et extériorité ? La série *La fenêtre de mon atelier* de Sudek ne relève-t-elle pas de cette idée ? C'est du moins ce que semble avancer Vladimir Birgus dans le catalogue publié à l'occasion de l'exposition *Joseph Sudek. Le monde à ma fenêtre*, organisée, pour le Canada, par l'Institut canadien de la photographie du Musée des beaux-arts du Canada et, pour Paris, par le Jeu de Paume. En 1939, dans le contexte d'une occupation allemande de Prague, Sudek trouve refuge dans son atelier, un lieu séparé et protecteur vis-à-vis du monde extérieur. Vladimir Birgus écrit :

L'atelier où il vit avec sa sœur est peut-être une simple cabane en bois située dans une arrière-cour triste où ne poussent que quelques arbres, mais c'est un refuge où règne la stabilité pendant ces temps de guerre et d'occupation. À d'innombrables reprises, en toutes saisons et à différents moments du jour et de la nuit, il tourne son objectif

20 François Jullien, *L'écart et l'entre. Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité*, op. cit., p. 28.

vers les fenêtres de son atelier, qui offrent une métaphore de la frontière entre les mondes intérieur et extérieur.²¹

La fenêtre est alors « démarcation²² » frontière hermétique séparant deux mondes. Mais doit-on considérer la fenêtre, telle qu'elle est présente dans les photographies de Sudek, comme une métaphore ou le symbole de l'idée de frontière entendue comme séparation ? N'est-ce pas, d'une part, présupposer qu'il y aurait une séparation entre intériorité et extériorité et, d'autre part, réduire les photographies de Sudek à l'illustration d'une idée ? À l'opposé de cette conception, la photographie de Sudek peut être pensée comme un rapport à l'idée de fenêtre elle-même approchée comme un rapport entre intériorité et extériorité, un passage entre les deux ou une possibilité de relation dialectique entre elles.

Par-delà l'objet en tant que tel, l'intérêt de penser l'idée de fenêtre s'explique du fait que, comme l'écrit Gérard Wajcman, « pour plonger dans le « concert des hommes », pour joindre le monde, il y faut une fenêtre²³ ». À l'évidence, les photographies de Sudek, comme cela vient d'être souligné, nous montrent des fenêtres qui font obstacle au monde extérieur en matérialisant la vitre : buée, gouttes d'eaux et traces sont autant d'éléments qui pourraient empêcher d'accéder au monde extérieur, et donc de le joindre. Afin de dépasser la contradiction entre, d'un côté, l'idée de fenêtre comme possibilité d'un élan vers le monde et, de l'autre côté, une photographie dans laquelle la fenêtre semble empêcher toute relation au dehors, il convient d'interroger les photographies de Sudek à partir de ce que cette idée contient en puissance. Tout d'abord, avec Gérard Wajcman, l'intérêt de la fenêtre est de se caractériser par son « indécidabilité²⁴ ». Elle met en place une relation disjonctive entre ouverture (la trouée dans le mur) et fermeture (la vitre qui ferme cette ouverture). Elle met également en œuvre un rapport de tensions entre l'approche architecturale, pour laquelle une fenêtre est destinée à laisser rentrer la lumière, et l'approche de l'utilisateur qui privilégie la fonction de voir, de regarder au-de-

21 Vladimir Birgus, « Joseph Sudek dans le contexte de la photographie tchèque », in *Joseph Sudek. Le monde à ma fenêtre*, Ann Thomas, Vladimir Birgus et Ian Jeffrey, Milan, 5 Continents Éditions, 2016, p. 21.

22 *Idem.*

23 Gérard Wajcman, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Paris, Verdier, coll. Philia, 2004, p. 19.

24 *Ibid.*, p. 30.

hors. L'indécidabilité de la fenêtre, entre fermeture et ouverture, proche et lointain, familier et étranger, enfin, entre intériorité et extériorité, lui permet d'échapper à toute tentative de fixation. Son extériorité pourrait résider dans sa part de mystère. Dans les photographies de Sudek, [Fig. 75] et [Fig. 76], l'« indécidabilité » dont il vient d'être question se nourrit à la fois de la transparence de la vitre et de la fermeture au dehors provenant notamment de l'enclos du jardin de l'atelier, du mur de l'immeuble d'en face, de la végétation du jardin et/ou de ruissellement de l'eau ou de la buée sur la vitre même. Le concept d'indécidabilité pourrait également être en lien avec la tension qui anime ces images et tout particulièrement dans le rapport d'ombre et de lumière telle qu'une autre photographie de la série *La fenêtre de mon atelier* le met en œuvre [Fig. 77].

Par extension, cette « indécidabilité » de la fenêtre pourrait constituer son « indéterminabilité²⁵ » qui, dans la pensée de François Jullien, est le lieu de l'« évusif²⁶ », en opposition à celui de l'« assignable²⁷ ». Pour le philosophe, « l'évasif est le non-cantonable, qui, de ce fait, est en capacité de ne pas se laisser border, mais demeure en expansion²⁸ ». En partant de cette nouvelle idée, la fenêtre se penserait autrement que comme une chose et différemment d'une approche ontique. Alors, débarrassée de tout risque de réification, la fenêtre pourrait être interrogée comme une figure de l'« évusif » dont le philosophe avance que sa caractéristique principale est d'être dans une sorte d'« affleurement²⁹ » : « ce qu'il a de tenu dans son affleurement le préserve dans son fonds ou sa réserve³⁰ ». À partir de ce qui vient d'être avancé, la fenêtre serait une condition de possibilité d'une émergence entre intériorité et extériorité. Une émergence dont le caractère indéterminable en constituerait à la fois sa fragilité et sa force : fragilité car tout se passe *à fleur de vitre* entre ce qui apparaît et ce qui est immergé – en retrait. La force de la fenêtre, quant à elle, pensée comme figure de l'« évusif », procéderait de l'impossibilité de toute prise ; « son *retrait* fait sa *ressource*³¹ » écrit François Jullien – il dépasse toute possibilité de capture ou d'emprise.

25 François Jullien, *De l'être au vivre. Lexique euro-chinois de la pensée*, Paris, Gallimard, 2015, p. 149.

26 *Ibid.*, p. 147.

27 *Idem.*

28 *Idem.*

29 *Ibid.*, p. 149.

30 *Idem.*

31 *Idem.*

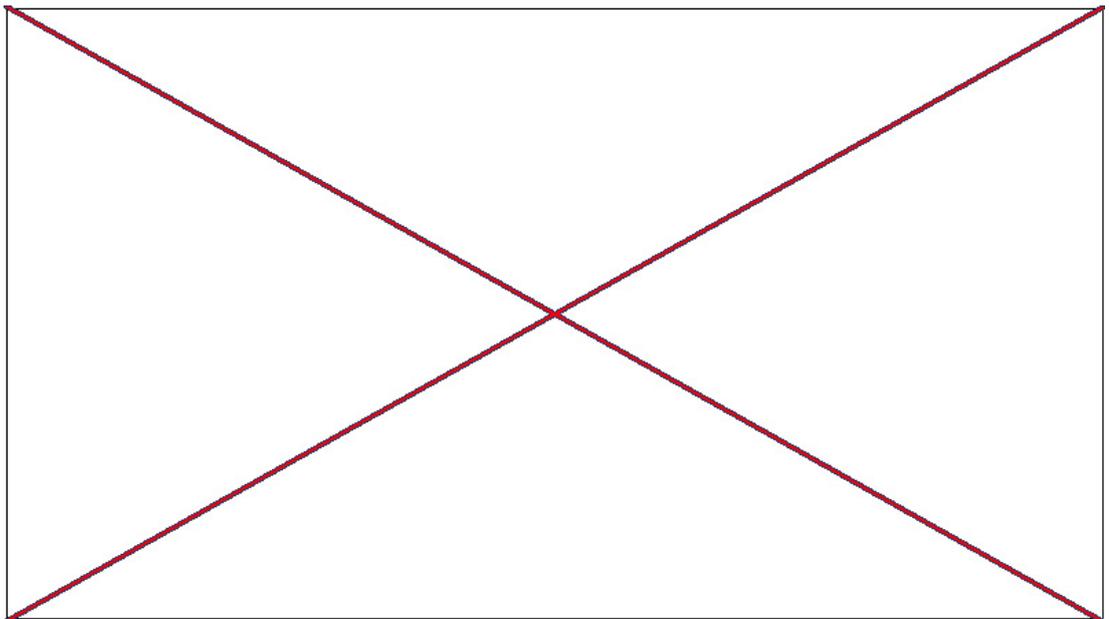


Fig. 77. Joseph Sudek, *La fenêtre de mon atelier*, 1943.

À partir de la série *La fenêtre de mon atelier* de Sudek, il est alors possible de définir les contours de ce que serait *la fenêtre* en tant que figure esthétique. Car il ne s'agit pas seulement, avec Sudek, de photographies de fenêtres prises çà et là, que ce soit pour leur esthétique, au bénéfice d'une belle lumière ou d'une composition particulière. Avec *La fenêtre de mon atelier* il est également envisageable que les photographies de Sudek relèvent, d'une part, d'une confrontation régulière à la fenêtre et, d'autre part, d'une temporalité longue. C'est précisément en éprouvant une relation à ce que Bernard Salignon appelle le « seuil de l'indécidable³² » et en répétant ce rapport, que ce travail révèle tout son intérêt. Cela s'explique en raison de la singularité du seuil qui, pour Bernard Salignon, est le lieu « à la fois de rencontre et de non-rencontre, [...] il ne cesse pas d'ouvrir vers l'infini du possible³³ ». Ainsi, l'esthétique de la fenêtre relèverait d'une relation disjonctive entre intérieur et extérieur, d'où procéderait l'avènement d'un monde, à l'endroit de leur affleurement. Dans cette nouvelle perspective, le médium photographique ne relèverait plus exclusivement de la chose photographiée, mais d'un dépassement.

De ce point de vue, la problématique reprend la thèse avancée par François Soulages, en 1998, dans *Esthétique de la photographie. La perte et le reste* : « il faut privilégier le « de », c'est-à-dire penser les rapports qui existent entre le matériau photographique et ce quelque chose³⁴ ». La recherche s'inscrit dans cette logique et développe une nouvelle hypothèse : si le médium photographique est interrogé sous l'angle du rapport, il est possible d'avancer qu'il n'est pas seulement en relation avec une *extériorité donnée*, mais qu'il est aussi en dialogue avec l'idée d'extériorité productive. Faire de la photographie consisterait alors à créer des images qui résulteraient d'une relation disjonctive au monde : entre ouverture et fermeture, retrait et surgissement. Ainsi, dans ce corps-à-corps avec l'indétermination, la photographie se projetterait sur des chemins qui restent toujours à parcourir – elle porterait en elle un monde de possible. Néanmoins, un doute doit être levé, car, pour Bernard Salignon, « le seuil est imprenable en photographie³⁵ ». L'auteur avance que ce n'est pas le seuil en tant que tel qui est un obstacle à toute photographie, c'est ce qu'il permet de produire,

32 Bernard Salignon, *Frontières du réel où l'espace espace*, Paris, L'Harmattan, coll. *Eidos*, 2015, p. 84.

33 *Ibid.*, p. 94.

34 François Soulages, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, *op. cit.*, p. 198.

35 Bernard Salignon, *Frontières du réel où l'espace espace*, *op. cit.*, p. 93.

c'est-à-dire le mouvement ; c'est ce dernier que « l'image vient pétrifier³⁶ ». Cette approche présuppose que le médium photographique entretiendrait une relation ontologique avec une *extériorité donnée* sur laquelle il exercerait sa prise. C'est pourquoi il est possible que la photographie puisse figer l'extériorité, la transformer, non pas en pierre, mais en image à deux dimensions ; l'image serait irrémédiablement fermée au monde des possibles. Alors si l'idée de fenêtre, par son indécidabilité et son indéterminabilité, fait entrevoir des potentialités d'ouverture de la photographie à l'idée d'extériorité productive, dans le même temps, en tant que seuil, elle serait dans une relation impossible avec la photographie. Pour dépasser cette difficulté et à la suite de l'idée de *seuil* telle qu'avancée par Bernard Salignon, seuil qui, en rapport avec l'idée de mouvement, pourrait être productif, il est donc nécessaire de penser différemment le rapport de la photographie à l'idée de fenêtre.

1.2. Photographie & consentement à l'extériorité

Avancer dans la problématique qui consiste de passer d'une *extériorité donnée* à une extériorité productive nécessite de faire un pas de côté, et ce déplacement peut s'opérer en interrogeant différemment l'idée de fenêtre. Ce mouvement semble nécessaire afin, d'une part, d'appréhender les photographies de la série *La fenêtre de mon atelier*, de Sudek, autrement que comme des photographies de fenêtre et, d'autre part, de savoir en quoi elles relèveraient de l'idée d'extériorité productive. « Il regardait par la fenêtre³⁷ », écrit Kafka dans son journal en date du 19 février 1911. Pour Gérard Wajcman, cette phrase traduit « le regard en acte. [...] l'écrivain à l'œuvre qui se décrit³⁸ ». Par extension, il est possible d'interroger la pratique de Sudek, afin de savoir en quoi, dans le fait de réaliser des photographies de la fenêtre de son atelier, l'artiste incarnerait une photographie en acte ou, pour reprendre les mots de Kafka, un « acte-observation » :

Acte-observation, parce qu'une observation d'une espèce plus haute est créée, plus haute, mais non plus aiguë, et plus elle s'élève, plus elle devient inaccessible au

36 *Idem.*

37 Franz Kafka, *Journal*, [1953], trad. Marthe Robert, Paris, Librairie Générale Française, 2016, p. 34.

38 Gérard Wajcman, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, *op. cit.*, pp. 9-25.

« rang », plus elle est indépendante, plus elle obéit aux lois propres de son mouvement, plus son chemin est imprévisible et joyeux, puis il monte.³⁹

Ce questionnement est important, car, avec Kafka, photographe la fenêtre de son atelier reviendrait à cette sorte d'« acte observation » qui placerait le photographe dans un rapport métaphysique à la fenêtre ; photographe sa fenêtre reviendrait à entrer dans un rapport compliqué à ce qui pourrait être une vie possible avec ou parmi les autres. Ce faire photographique relèverait d'un acte libérateur de soi-même, peut-être même dans une sorte d'extériorité à soi-même, extériorité productrice d'une subjectivité. La question est donc la suivante : dans l'hypothèse où l'« acte-observation » a pour enjeu l'avènement d'une subjectivité, en quoi le fait que Sudek soit séparé du monde par la vitre de son atelier-refuge pourrait-il être interprété comme une photographie en acte ? N'y a-t-il pas une contradiction entre, d'un côté, l'idée d'acte, d'action et, d'un autre côté, celle d'empêchement, qui est relative à la fenêtre ? C'est en interrogeant la figure esthétique de la fenêtre à partir des concepts de « Volontaire » et d'« Involontaire⁴⁰ », au sens ricœurien du terme, que le passage d'une *extériorité donnée* à une extériorité productive va pouvoir être établi.

Pour Paul Ricœur, l'acte de volonté se caractérise par une relation entre l'involontaire et le volontaire et par le fait que l'involontaire constituerait la condition de possibilité du volontaire. L'acte de volonté est constitué de trois moments : décider, agir et consentir : « dire : « Je veux » signifie 1° je décide, 2° je meus mon corps, 3° je consens⁴¹ ». Chaque moment de l'acte de volonté se caractérise par l'émergence ou l'affleurement de l'involontaire. Décider, par exemple, ne peut se concevoir sans mobile ou raison d'agir, sans dépendance vis-à-vis de ce qui en constitue la motivation. L'agir, pour sa part, est influencé par les habitudes acquises dont il est difficile de se débarrasser. Consentir, enfin, c'est, selon la formule de Ricœur, « une active adoption de la nécessité⁴² ». Le consentement est alors un acte volontaire face à : (i), la nécessité du caractère, c'est-à-dire « ma nature, dans ce qu'elle a de plus stable par-delà le changement des humeurs, les rythmes du corps et de la pen-

39 Franz Kafka, *Journal, op. cit.*, p. 540.

40 Paul Ricœur, *Philosophie de la volonté. 1. Le volontaire et l'Involontaire*, [1950], Paris, Éditions Points, 2009.

41 *Ibid.*, p. 23.

42 *Ibid.*, p. 431.

sée⁴³ », (ii), l'inconscient, entendu comme « ma nature en tant qu'elle se dissimule à la conscience⁴⁴ » et, (iii), la vie, qui est à la base de toutes les nécessités. Il ne semble donc pas y avoir de contradiction entre l'idée d'empêchement et celle d'action. C'est pourquoi il est intéressant d'interroger la relation entre, d'une part, la situation de Sudek à Prague en 1939, c'est-à-dire celle impliquant de subir une *extériorité donnée*, et qui peut être qualifiée d'involontaire et, d'autre part, la photographie-acte qui pourrait être celle du photographe tchèque et qui répond du volontaire.

En partant du consentement, le troisième moment de l'acte de volonté tel qu'avancé par Ricœur, la recherche va tenter de travailler le problème du rapport existant entre la photographie et l'extériorité productive. Le consentement implique de « faire avec » l'extériorité de l'involontaire. Pour Sudek, n'est-ce pas s'accorder avec sa chair meurtrie, la perte de son bras lors de la première guerre mondiale, faire avec la fureur du monde et s'accommoder de l'absence de lumière lors du couvre-feu imposé en 1939 à la ville de Prague, etc. ? L'hypothèse avancée est que les photographies de fenêtre de Sudek pourraient se penser comme acte de consentement à travers une photographie en rapport avec la nécessité de l'extériorité. Non pas une photographie d'un objet à distance, matérialisant l'inévitable ou l'irréversible et qui impliquerait une relation de la photographie à une *extériorité donnée*. Au contraire, consentir à la nécessité reviendrait ici à lui faire face et à l'embrasser – à l'adopter : « consentir, écrit Ricœur, c'est prendre sur soi, assumer, faire sien⁴⁵ ». C'est dans le « faire avec » du consentement que la photographie pourrait rentrer en acte et passer d'une *extériorité donnée* à une extériorité productrice d'un nouveau monde.

La photographie de Sudek semble travailler ce consentement, tout d'abord, avec la présence d'un matériau de départ, comme dans la série *La fenêtre de mon atelier*, [Fig. 75] et [Fig. 76], dans laquelle des photographies d'arbres à l'allure abîmée pourraient être en lien avec la mutilation de l'artiste durant la première guerre mondiale. Cette résonance entre l'arbre et l'existence de Sudek est d'ailleurs présente plus largement dans le travail de l'artiste comme le montre une autre photographie [Fig. 78]. Mais surtout, c'est l'idée de fenêtre qui permet de penser la relation entre la photographie et une extériorité productive. En effet, en permettant d'établir un dialogue entre retrait et présence, distance et proximité ainsi qu'entre les

43 *Ibid.*, p. 446.

44 *Ibid.*, p. 469.

45 *Ibid.*, p. 431.

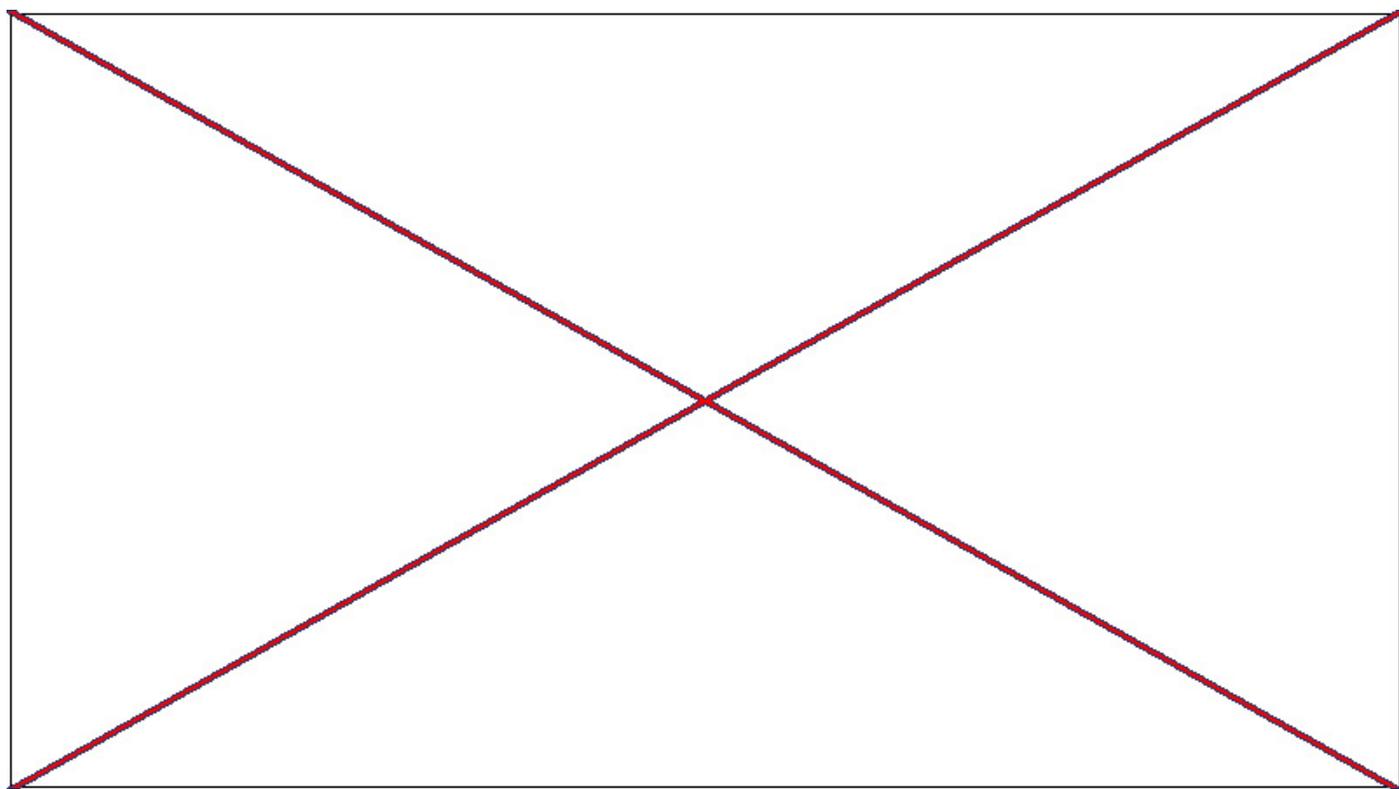


Fig. 78. Joseph Sudek, *Arbre*, 1967.

idées d'observation à distance et de plongée dans le monde, l'idée de fenêtre permet d'appréhender la photographie de Sudek comme une photographie-acte dans le sens où le consentement, dont elles seraient l'expression, consisterait en un agir. D'une photographie de fenêtre, à distance, c'est-à-dire de la fabrication d'une image à partir d'une *extériorité donnée* et posée là, devant soi, dans le monde des choses et du visible, le médium basculerait dans une photographie traversée par une esthétique du seuil et de la fenêtre, dont l'indéterminabilité ferait qu'elle entretiendrait une relation avec l'infini et les possibles. C'est ce qu'il est légitime de voir dans certaines photographies de la série *La fenêtre de mon atelier*, [Fig. 79] et [Fig. 80], qui font entrevoir, à l'horizon de la fenêtre, dans son affleurement, un monde transformé, à moins que ce ne soit un nouveau monde.

Ainsi, à partir de la réflexion de Ricœur, le travail de Sudek, *La fenêtre de mon atelier*, réinterroge le rapport de la photographie à une extériorité productive, un rapport potentiellement producteur d'un monde nouveau. Certes, dans le cadre de la recherche, la relation qui est faite entre le philosophe et le photographe n'est pas évidente. Pourtant, il est troublant de penser qu'à la même époque Paul Ricœur et Joseph Sudek, étaient tous deux en captivité, l'un dans le camp de prisonniers de Gross-Born en Poméranie, l'autre retranché dans son atelier dans la ville de Prague occupée par l'armée allemande ; tout autant déconcertant de savoir que l'un travaillait au manuscrit qui allait être publié sous le titre *Philosophie de la volonté* et, que l'autre réalisait une série photographique dont le contexte relevait de la nécessité d'une situation – de l'involontaire comme embrayeur d'une création artistique. Alors, à la question posée par Ricœur dans *La philosophie de la volonté* – « Et toi que fais-tu ?⁴⁶ » (pour être plus exact, c'est le monde qui amène à cette interrogation) – il est tentant de répondre, à la place de Sudek et dans les pas de Kafka, non pas « il regardait par la fenêtre⁴⁷ », mais « il photographiait par la fenêtre ». De ce fait, si cette photographie-acte se fonde sur un choix libre de consentir à la nécessité de l'extériorité, alors, un des enjeux possibles ressortant de la relation que la photographie entretient avec le monde serait l'avènement d'une subjectivité. Par voie de conséquence le médium photographique serait en capacité de faire bouger les frontières des représentations en place, qu'elles soient médiatiques ou politiques.

46 *Ibid.*, p. 182.

47 Franz Kafka, *Journal, op. cit.*, p. 34

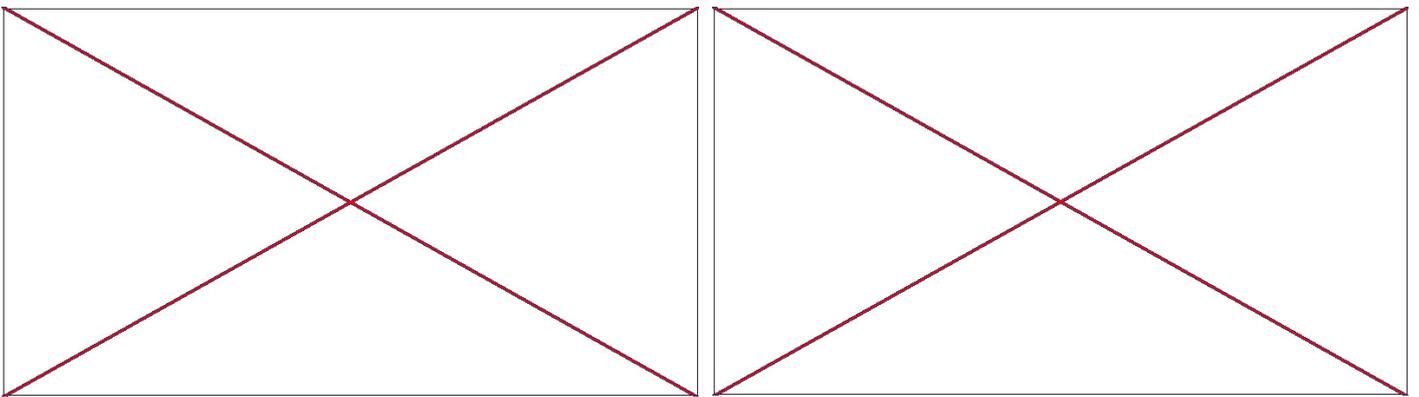


Fig. 79. Joseph Sudek, *La fenêtre de mon atelier*, 1940 - 1954.

Fig. 80. Joseph Sudek, *La fenêtre de mon atelier*, 1940 - 1954.

Mais, une précision doit être apportée, car, à partir de Ricœur, si le rapport à l'extériorité peut se penser comme consentement, ce dernier ne permet pas de changer le monde en soi : « en voulant le pur fait, je le change pour moi à défaut de le changer en soi⁴⁸ ». Et un peu plus loin : « ce monde qui me situe et m'engendre selon la chair, je le change ; par le choix j'inaugure de l'être en moi et hors de moi⁴⁹ ». C'est donc le rapport personnel que j'entretiens avec le monde qui me permet de le voir différemment. C'est parce que je décide de « faire avec », de l'accueillir, qu'il se transforme – pour moi. C'est pourquoi, dans sa relation ontologique à une *extériorité donnée*, le médium photographique pourrait reposer sur l'injonction faite au photographe de consentir à la nécessité à laquelle il est confronté. Car c'est la mise en œuvre de ce pouvoir de faire qui permettra à l'artiste de se déplacer, de porter un autre regard sur le monde et d'en proposer, à travers son œuvre, une nouvelle configuration. Mais, en quoi ce dialogue entre intériorité et extériorité pourrait-il permettre à la photographie de produire un sens nouveau ? En quoi le rapport de la photographie avec une extériorité productive impliquerait la possibilité d'avènement d'un sens nouveau ?

1.3. Photographie heuristique : l'avènement d'un sens

Avec Sudek, la question se pose à partir du couple photographie/fenêtre : en quoi photographier par sa fenêtre, ou voir à travers elle, pourrait-il donner un sens à l'extériorité distante et étrangère ? Cette question peut être travaillée à partir de ce qu'avance Descartes à la fin de sa méditation seconde :

[...] que vois-je de cette fenêtre, sinon des chapeaux et des manteaux, qui peuvent couvrir des spectres ou des hommes feints qui ne se remuent que par ressorts ? Mais je juge que ce sont de vrais hommes, et ainsi je comprends, par la seule puissance de juger qui réside en mon esprit, ce que je croyais voir de mes yeux⁵⁰.

Le « je » du *Cogito* de Descartes, marque « la position immédiate du sujet⁵¹ », celle d'une conscience qui se retranche au sein de frontières protectrices constituées par le moi-même. Confronté à une réalité maintenue dans l'extériorité, le monde des

48 Paul Ricœur, *Philosophie de la volonté*, op. cit., p. 431.

49 *Ibid.*, pp. 601-602.

50 Descartes, *Méditations*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2012, p. 281.

51 Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p.11.

choses, l'esprit pose devant lui la permanence de concepts : par exemple, pour reprendre Descartes, le concept de cire. Mais quelle légitimité pourrait-il y avoir à figer par concept une réalité mouvante et en devenir ? Face à de l'être qui n'est pas, mais devient, la fixation par un mot ou par une photographie ne relève t-elle pas d'une forme de domination du sujet sur la chose ? Dans le travail *La fenêtre de mon atelier* de Sudek [Fig. 81], la silhouette derrière la fenêtre semble fuyante et impossible à saisir : est-il possible, pour la photographie, de la représenter et d'en « dire » quelque chose ? Pour Ricœur, « la pensée par notion [...] procède toujours d'une déperdition d'être⁵² », du fait qu'elle prend possession de l'objet et qu'elle s'en saisisse. Si l'objet peut faire les frais d'une telle pensée, du côté du sujet, elle le « délie de la présence⁵³ » et notamment d'une présence à l'existence. À partir de cette approche il est possible de se demander si une photographie à distance ne serait pas vouée à ne produire qu'une perte d'être de l'objet photographié. Quant à l'apparition d'un sens, ne consiste-t-il pas, pour un *Cogito* à la première personne, à faire l'expérience d'une existence en relation avec l'involontaire ? Ainsi, la dimension heuristique de la photographie découlerait d'une confrontation de l'intériorité à l'extériorité. Par exemple, la décision de faire une photographie est à la fois un acte libre du sujet photographiant et un acte dépendant notamment des valeurs reçues et acceptées par ce même sujet. Faire une photographie implique également de passer à l'acte, et d'éprouver la résistance du réel, qui complique l'acte de volonté. Quant à l'acte qui permet de faire sien la nécessité, il reste étranger à cette dernière qui toujours demeure. Le médium photographique pourrait alors faire advenir un sens, à condition que le sujet photographiant – son intériorité – prenne la mesure de l'extériorité du corrélat photographique, c'est-à-dire de son caractère involontaire et, de ce fait, qu'il oppose une résistance et qu'il échappe à la volonté du photographe d'en faire une photographie.

Si, dans la logique de ce qui vient d'être avancé, la photographie peut faire advenir un sens, passer d'une *extériorité donnée* à une extériorité productive, il convient maintenant de définir ce que serait une esthétique relevant d'une photographie heuristique. Le travail de Sudek, [Fig. 81], en permettant de passer d'une *extériorité donnée*, distante, c'est-à-dire d'une photographie d'un objet situé par-delà la fenêtre, à

52 Paul Ricœur, *Philosophie de la volonté*, op. cit., p. 35.

53 *Idem.*

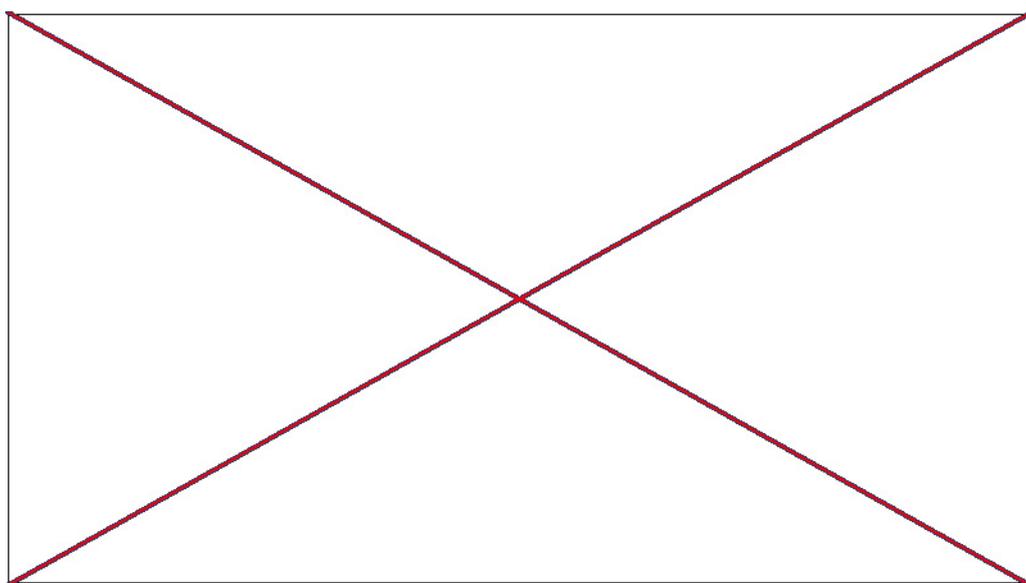


Fig. 81. Joseph Sudek, *La fenêtre de mon atelier*, 1940 - 1954.

celle d'une extériorité productive, en rapport avec l'idée de fenêtre, met en évidence l'écart et la béance qui émergent de son indécidabilité, entre ouverture et fermeture. Plutôt qu'une photographie de fenêtre, le travail de Sudek pourrait se penser autrement : non pas comme une photographie-prise, qui se caractériserait par une distance à combler, mais comme une photographie-écart, qui pourrait s'interroger à partir du concept éponyme cher à François Jullien : « l'écart est une figure [...] exploratrice ou je dirai *heuristique*. La question n'est plus alors « qu'est-ce qu'est » la chose, par différence(s) dans sa singularité, mais « jusqu'où » va l'écart⁵⁴ ». À travers le jeu de rapports qui les constitue – entre obscurité et lumière, montré et caché, ouvert et fermé, proche et lointain, intérieur et extérieur – les photographies de Sudek ouvrent un espace où chaque terme serait en posture d'accueil vis-à-vis de l'autre. Différemment d'une image de quelque chose, c'est-à-dire comme figure de l'indéterminée et de l'entre, ces photographies feraient advenir un sens ; c'est leur fécondité et leur dimension heuristique, en d'autres termes, leur extériorité productive.

En pensant les photographies de Sudek, non pas à partir de l'objet fenêtre, mais en faisant de cette dernière une figure esthétique relevant du seuil, de l'indécidable et de l'entre, au-delà d'une prise ou d'une perte, le rapport du médium photographique à l'extériorité s'est traduit par une fécondité – il a permis l'avènement d'un sens. En effet, lorsque la photographie quitte une posture d'entre soi et d'extériorité vis-à-vis du monde et des choses, la relation qu'elle entretient avec ces derniers ne se caractérise plus seulement par une perte mais par une production. Autrement dit, dans la mesure où l'extériorité de l'objet est constitutive de la photographie, il est certes possible de tenir cet objet à distance, mais il est tout aussi possible d'en faire la condition de possibilité d'un dialogue et d'un accueil. Alors, l'enracinement du médium photographique dans l'extériorité et la relation qu'il entretiendrait avec l'hétérogène pourraient en constituer son mystère, et le confronter à une expérience « vive » de l'existence : « vive⁵⁵ » au sens ricœurien, c'est-à-dire de l'ordre d'une résistance. Il est alors tentant d'élargir ce qui vient d'être avancé et de voir si une autre forme proche de la fenêtre, en l'occurrence celle de l'écran, ne

54 François Jullien, *De l'être au vivre. Lexique euro-chinois de la pensée, op. cit.* p. 273.

55 Paul Ricœur, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, [1983], Paris, Seuil, coll. Points, 2006, p. 9.

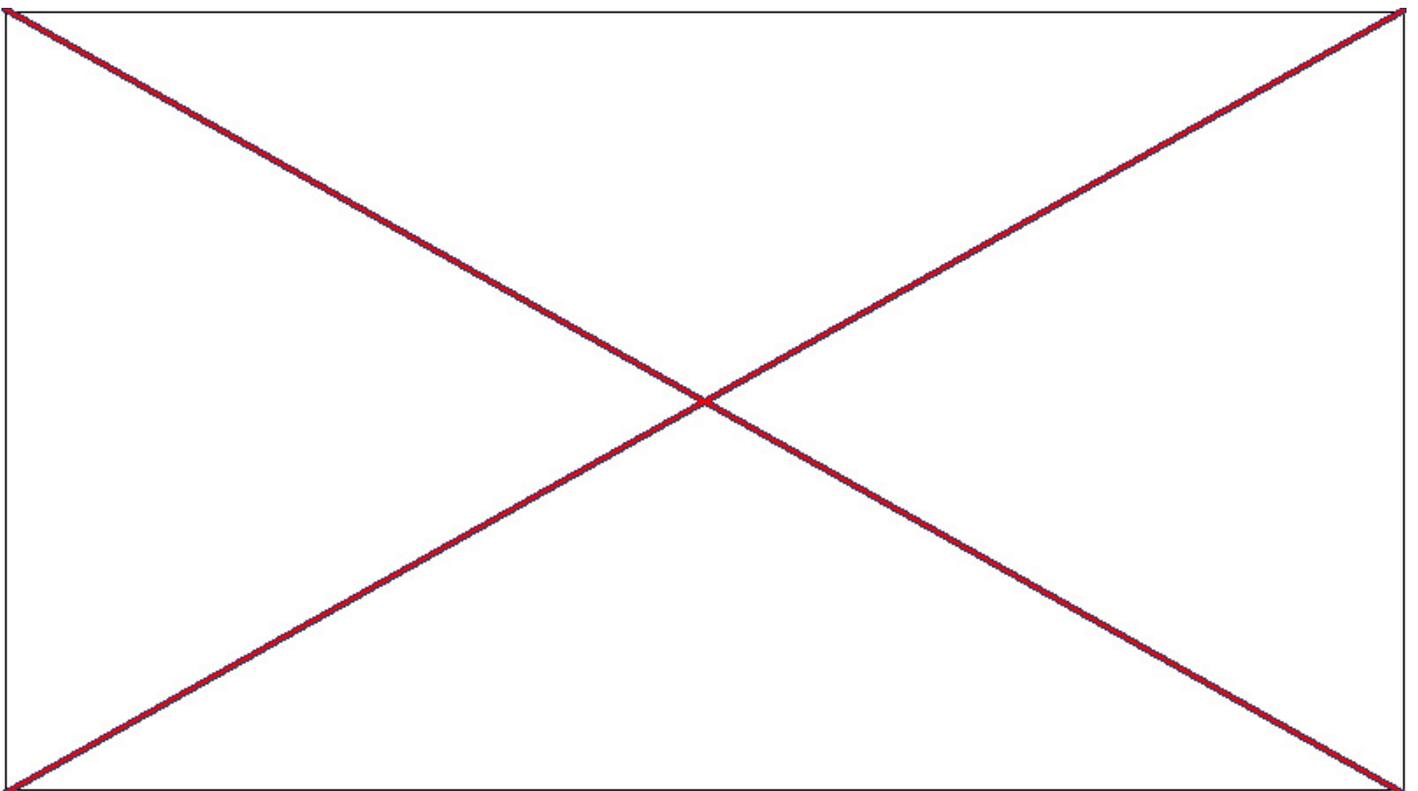


Fig. 82. Aaron Siskind, *Kentucky 7*, 1951.

permettrait pas d'épaissir le concept d'extériorité productive tel qu'il entretient un rapport à la photographie.

2. Photographie & médiation : Siskind

Du cadre architectural de la fenêtre au cadre écranique, il n'y a qu'un pas que la recherche va permettre de franchir. Pour Jacopo Bodini, « la contemplation d'un cadre – de ce qui est contenu, délimité, rendu visible par ce cadre – renvoie à d'autres et nombreuses métaphores, d'entre elles étant la plus célèbre, sans aucun doute, celle de la fenêtre⁵⁶ ». Mais, dans cette perspective, en quoi l'idée d'écran pourrait-elle interroger, de manière nouvelle et spécifique, le rapport du médium photographique à une extériorité productive ? La question se pose d'autant plus que les photographies d'Aaron Siskind à partir desquelles la réflexion va être menée, semblent, à première vue, très éloignés du concept d'écran. Par exemple, la photographie intitulée *Kentucky 7*, [Fig. 82] – que ce soit à travers le sujet représenté, une porte en bois ou un mur, ou alors, que ce soit à partir de ce qui est mis en avant, la matière, les stries et veines du bois – cette photographie semble donc relever davantage d'une fixité que du flux de l'écran. En outre, du fait de l'utilisation d'une chambre photographique analogique, la technique photographique choisie éloigne d'autant plus cette photographie des technologies numériques associées généralement à l'écran. La recherche va donc partir de deux idées en lien avec ce dernier. Tout d'abord celle de projection qui, même si elle relève d'une approche assez répandue, a le mérite de faire ressortir la nécessité d'étendre la réflexion plus avant. C'est pourquoi, l'interrogation partira ensuite de l'idée de médiation, afin de penser les photographies de Siskind dans leur possible rapport à l'idée d'extériorité productive.

56 Jacopo Bodini, « Immédiation : l'écran comme écart », in *Vivre par(mi) les écrans*, M. Carbone, A. C. Dalmasso, J. Bodini, Paris, Les presses du réel, 2016, p. 223.

2.1. Espace d'attente & projection

Pour Éric Bonnet, l'écran est un « lieu d'attente⁵⁷ », un espace libre d'images ouvert à « l'activité de l'esprit⁵⁸ ». Ce concept d'attente est riche car, selon François Soulages, il se traduirait en une « jouissance écranique [...] due certes aux images projetées, mais aussi aux projections produites par les spectateurs acteurs⁵⁹ ». Dans ce contexte, est-il possible d'envisager la surface photographique et la photographie de Siskind à partir de l'idée d'espace projectif ? C'est ce que défend Gilles Mora lorsqu'il souligne l'importance, dans le travail de l'artiste, de l'intervention des « idées pures », qui « ne sont rien d'autre, dans un langage esthétique exigeant, que la projection de sa subjectivité – prise comme un tout, sans négliger sa partie in-

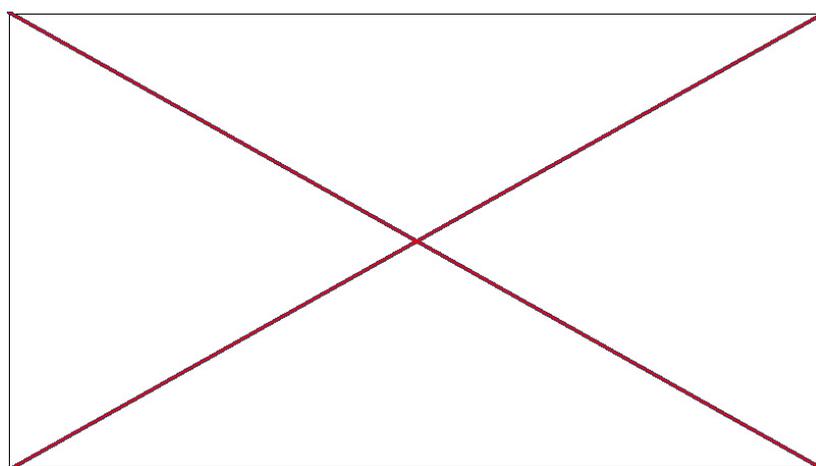


Fig. 83. Aaron Siskind, *Kentucky 7*, 1951. Détail.

57 Éric Bonnet, « Écrans et surfaces picturales », in *Esthétique de l'écran. Lieux de l'image*, Sous la dir. d'Éric Bonnet, Paris, L'Harmattan, coll. *Eidos*, 2013, p. 8.

58 *Idem.*

59 François Soulages, « L'écran du rêve », in *Esthétique de l'écran. Lieux de l'image*, *op. cit.*, p. 27.

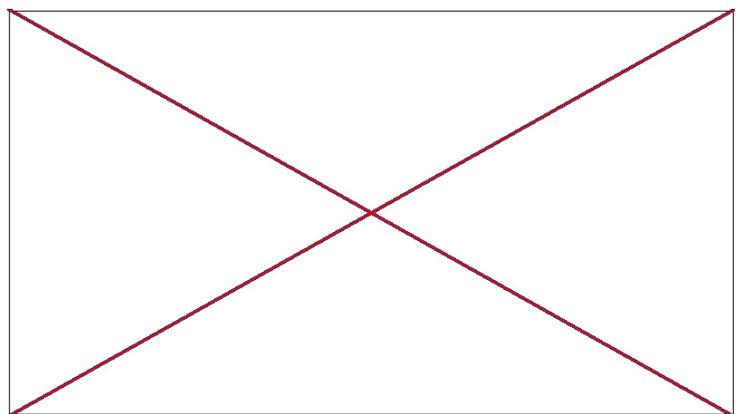


Fig. 84. Aaron Siskind, *Kentucky 7*, 1951. Détail.

consciente, refoulée – sur le monde qui l'entoure⁶⁰ ». Mais, pourquoi l'opération de projection interviendrait-elle dans le rapport que la photographie entretient avec l'extériorité et, dans cette hypothèse, en quoi permettrait-elle à cette relation d'être productive ?

La notion de projection s'accompagne naturellement de celle d'introjection, reformant au passage le couple dedans/dehors ou intériorité/extériorité. Pour Freud, il y a, d'une part, un acte d'introjection, dans le moi, des objets extérieurs qui sont sources de plaisir et, d'autre part, un acte de projection ou d'expulsion, dans l'extériorité, des objets qui sont sources de déplaisir. La projection recouvre deux acceptions chez Freud. La première repose sur une méconnaissance, celle du sujet qui projette, au dehors, une part de son inconscient. La deuxième implique une expulsion tangible de ce dont le sujet ne veut pas. C'est ce qui explique que la notion de projection relève soit de l'« illusion⁶¹ » soit d'une « bipartition originaire du sujet et du monde extérieur⁶² ». Dans cette perspective, en quoi peut-on utiliser le concept de projection afin d'interroger les photographies de Siskind ? La question est d'autant plus légitime que ces dernières ne résultent ni d'une fuite ni d'un refus ; le travail de l'artiste ne procède ni d'un sujet qui ne se connaît pas, ni d'un individu qui refuse d'être. Au contraire, elles font apparaître des choix évidents. Par exemple, [Fig. 82], le cadre est maîtrisé et les éléments sont organisés dans un ensemble de relations traversées par des tensions qui pourraient résulter d'une confrontation vis-à-vis de soi-même et du monde extérieur. Ce face-à-face ressort notamment de la manière dont l'artiste met en rapport les trois densités de l'image, organisées en surfaces et formes noires, grises et blanches, ces différentes densités révèlent, dans l'image, des tensions entre elles, comme le montre le face-à-face de deux formes dans un détail de l'image [Fig. 83]. En outre, la confrontation à soi-même ressort, par exemple, de ce que des lettres, comme le « A », le « I » ou le « O », en lien avec le nom et le prénom de l'artiste, sont soit séparées par une frontière, comme la ligne noire verticale qui sépare la photographie en deux, [Fig. 82] ; soient imbriquées, comme le montre un autre détail de l'image, dans lequel la ligne incurvée du « O » empiète sur la ligne droite et verticale du « I », [Fig. 84] ; soient isolées du reste de

60 Gilles Mora, *Aaron Siskind. Une autre réalité photographique*, Malakoff, Hazan, 2014, p. 22.

61 J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, [1967], Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 348.

62 *Idem.*

l'image, comme par exemple le « A » esseulé à la droite de l'image et menacé par un carré gris positionné verticalement au dessus de lui [Fig. 82]. Ainsi, la maîtrise qui prévaut à la création de cette photographie permet d'avancer qu'elle est le résultat d'un processus, d'une relation constructive et productive entre intériorité et extériorité, autant d'indices qui éloignent le travail de Siskind de l'idée de fuite ou de refus de tout face-à-face. Il est donc nécessaire d'aller plus loin, laisser de côté cette idée de projection et interroger différemment l'idée d'écran afin de voir de quelle manière elle pourrait éclairer, à partir de la photographie de Siskind, l'extériorité dans sa dimension productive.

2.2. Photographie : milieu & médiation

Avec la photographie *Gloucester 16A* de Siskind, [Fig. 85], une forme claire aux contours principalement arrondis se détache sur un fond sombre, nervuré et tacheté de point blancs. Délimitée sur la gauche de l'image par une bande de bois verticale à laquelle elle semble faire face, l'image révèle un rapport de tensions propres aux photographies de Siskind. Mais en laissant de côté les différents éléments tels qu'ils sont généralement vus comme des composants constitutifs de la dialectique à l'œuvre dans l'image, il est possible de s'y attarder individuellement. Ainsi la forme centrale de l'image se libère dans un flottement qui pourrait la caractériser ; la bande noire aux bord irréguliers qui l'entoure se transforme en un trait de côte d'une île vue de haut. Soudainement, les tensions de l'image laissent voir tout aussi clairement une forme au milieu d'un système – une forme en médiation, condition de l'équilibre de l'image face à l'hétérogène qui pourrait faire une brusque apparition et s'inviter à l'image. Avec le travail de Siskind, si le nécessaire fait son apparition, ce n'est pas à travers un événement traumatique : c'est la caractéristique ontologique du réel, c'est-à-dire le fait d'échapper à toute prise, qui en est la manifestation. Gilles Mora souligne que l'artiste éprouve « un sentiment profond, une sorte de peur panique devant l'instabilité inhérente au monde réel, en permanente métamorphose⁶³ ». Le devenir de l'extériorité explique alors le rapport de tension qui existe entre cette dernière et l'artiste. Dans sa relation au dehors, l'immobilité photographique pourrait être constamment débordée et finalement engloutie par un flux permanent de réel qui toujours arriverait en excès. Héraclite nous l'a ap-

63 Gilles Mora, *Aaron Siskind. Une autre réalité photographique, op. cit.*, p. 24.

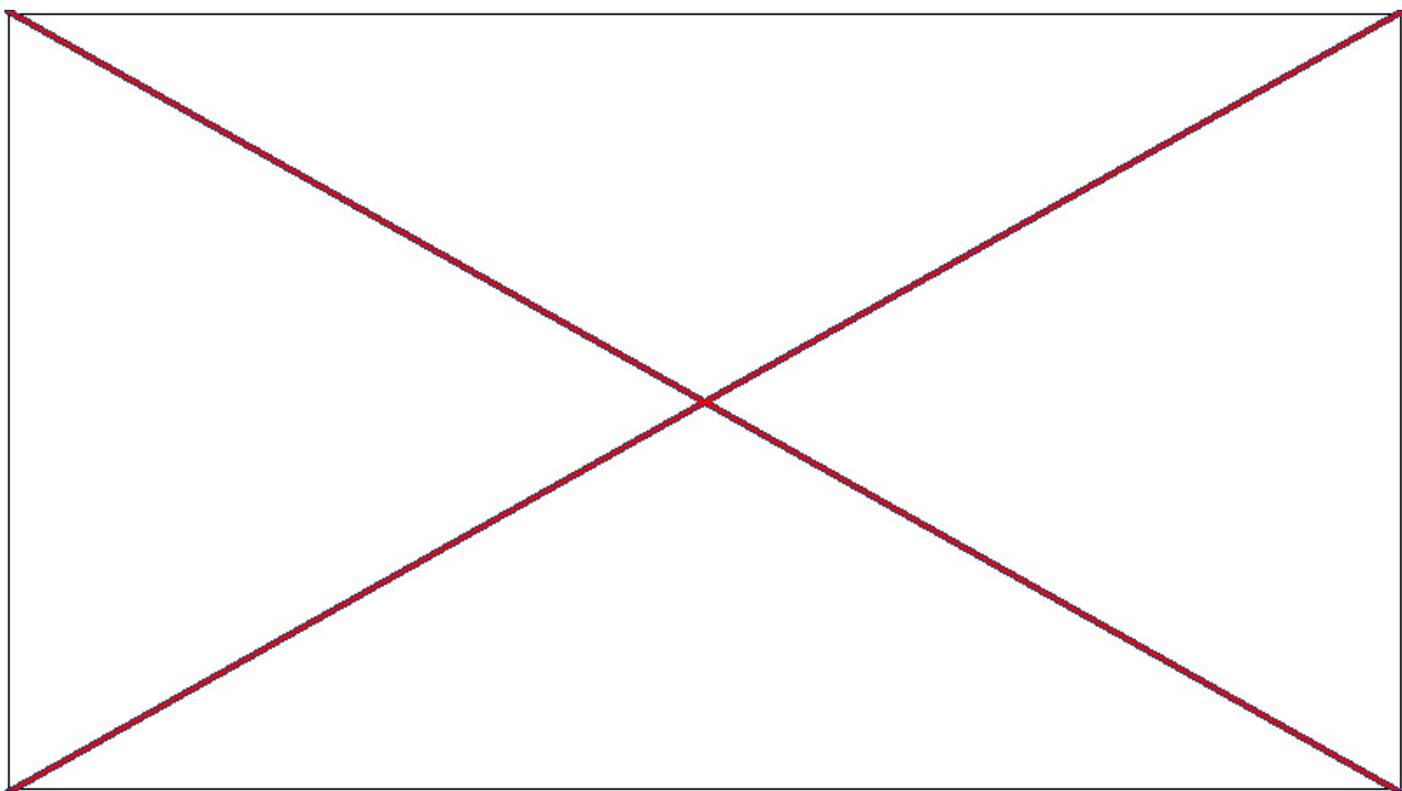


Fig. 85. Aaron Siskind, *Gloucester 16A*, 1944.

pris, *Panta rhei*, « tout s'écoule⁶⁴ », le devenir l'emporte sur l'être, de sorte que, pour Platon, « jamais rien n'est, toujours il devient⁶⁵ ». Alors, suivant cette logique, toute *extériorité donnée* offerte au médium photographique serait illusoire : ironie de la photographie acculée à faire image de ce qui n'est pas, de ce qui n'est jamais, et terreur du photographe, en l'occurrence de Siskind, devant l'instabilité des choses et des êtres.

Cependant, l'hypothèse avancée est que la singularité de cette photographie n'est pas de montrer quelque chose qui serait la finalité ou le terme permettant la réalisation de l'image. Au contraire, la particularité de cette image, est d'être, en elle-même, un processus à l'œuvre. Certes, à partir d'une structure ou d'un ordre pensé et fabriqué par l'artiste, cette photographie se fait l'écho de la tension qui traverse le mouvement permanent des choses et des êtres, et qui a pour cause l'opposition des contraires. Cette dualité photographique s'exprime dans les différents rapports contradictoires que la photographie en question met en jeu [Fig. 85]. Cette dialectique concerne (i) les lignes, arrondies et droites ; (ii) les formes en leur sein, comme le montre la séparation de la forme centrale en deux formes séparées par une ligne noire horizontale ; (iii) les différentes formes entre elles, comme par exemple la forme centrale qui, avec son trou noir dirigé vers la gauche, semble lancer un regard sévère à la bande de bois qui borde l'image ; etc. Autant de rapports problématiques qui entrent en résonance avec ceux qui relèvent de l'existence des choses et des êtres. Pourtant, différemment d'une tension, il est peut être question d'avantage d'équilibre. C'est ce que, en reprenant Plutarque, nous enseigne Montaigne dans *Les Essais* : « nous n'avons aucune participation à « l'être » parce que toute nature humaine est toujours à mi-chemin entre la naissance et la mort⁶⁶ ». Il n'y a pas un contraire sans l'autre, ni domination de l'un sur l'autre, il y a passage de l'un à l'autre, toujours. C'est peut-être ce qui ressort des photographies de Siskind dans lesquelles la dualité ne s'exprime qu'à la condition de la préservation d'un certain équilibre. Alors, « à mi-chemin », pour reprendre Montaigne, entre des forces opposées, la photographie de Siskind serait « milieu », un processus de médiation entre les éléments en tension.

64 Héraclite, *Fragments*, FR. 136, Traduction de Marcel Conche, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, p. 467.

65 Platon, *Théétète*, 152 e, Traduction d'Auguste Diès, Paris, Gallimard, coll. *Tel*, 2016, p. 74.

66 Montaigne, *Les Essais*, Adaptation en français moderne par André Lanly, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2009, p. 734.

C'est dans cet esprit que l'idée d'écran pourrait interroger singulièrement la photographie de Siskind. Car, l'écran, nous rappelle Lacan dans *Le séminaire. Livre XI*, c'est « le lieu de la médiation⁶⁷ ». Le recours à cette idée permet d'interroger le médium photographique dans la relation qu'il entretient avec l'extériorité. L'hypothèse avancée est que la photographie pourrait être le lieu de la médiation entre un sujet et ce qui, dans son rapport à l'extériorité, le dépasse ; c'est-à-dire l'excès de réel qui se caractérise par son insaisissabilité, son extériorité innommable et irréprésentable, par « ce qu'il y a en lui d'inassimilable⁶⁸ » dirait Lacan. C'est pourquoi, dans sa capacité à entrer en relation avec la dimension traumatique de l'extériorité, la photographie peut être pensée à partir de l'idée d'écran, dont Jacopo Bodini rappelle les deux modalités de fonctionnement : montrer et cacher. L'écran, écrit Bodini, « cache et, en même temps, il fait voir, où l'opacité fait voir et la transparence plutôt cache. Il cache le Réel dans son être irréprésentable et il le montre, il le fait apparaître, *en faisant écran* à ses caractères plus perturbants⁶⁹ ». Dans la photographie de Siskind [Fig. 85], la forme centrale semble faire obstacle à la noirceur, lui faire écran, mais, en même temps, le fond sombre suinte à sa surface [Fig. 86], il apparaît par endroits, comme par un trou [Fig. 87]. De part ces caractéristiques, il serait possible d'établir un lien entre cette photographie et l'idée d'écran, en ce qu'elle permettrait d'accéder à la dimension problématique de l'extériorité. Alors, le travail de Siskind, à la fois par la décontextualisation des éléments photographiés qu'il réalise et par leur mise en tension, peut être pensé comme un processus permettant de reconfigurer et de révéler le réel. Cette reconfiguration/réévaluation, en lien avec l'idée de médiation permettrait alors de penser le processus photographique dans sa dimension productive. Surtout, en révélant une médiation, dont la photographie interrogée se rapproche de l'idée de médium entendue dans son origine latine, c'est-à-dire comme milieu. C'est pourquoi, avec Merleau-Ponty, il serait possible d'avancer, à partir de cette photographie de Siskind, ce que le philosophe écrit à partir du tableau : « je vois selon ou avec lui plutôt que je ne le vois⁷⁰ ».

67 Lacan, *Le Séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* [1964], Paris, Seuil, 2014, p.122.

68 *Ibid.*, p. 65.

69 Jacopo Bodini, « Immédiation : l'écran comme écart », *op. cit.*, p. 225.

70 Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, [1964], Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2014, p. 23.

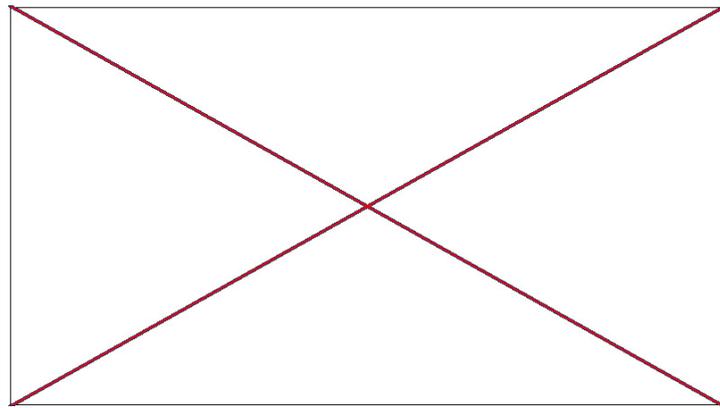


Fig. 86. Aaron Siskind, *Gloucester 16A*, 1944. Détail.

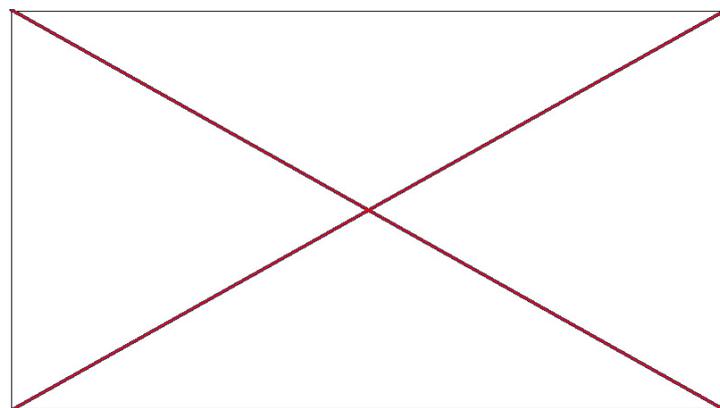


Fig. 87. Aaron Siskind, *Gloucester 16A*, 1944. Détail.

Ainsi, confronté à une extériorité problématique et singulièrement mouvante, Siskind trouve avec le médium photographique la possibilité de rétablir une forme d'ordre et d'épure – une stabilité. La phrase de Cortázar, « des mille façons de combattre le néant, une des meilleures est de prendre des photos⁷¹ », trouve alors un écho particulier dans la pratique photographique de Siskind. Mais comme source d'un équilibre retrouvé, cette idéalité photographique pourrait dans le même mouvement se couper de l'existence. C'est pourquoi, avec le travail de J. H Engström, le médium photographique va être interrogé dans sa capacité à plonger dans le tourbillon de l'existence, dans ce néant qui, selon Sartre, est la liberté de l'homme. Dans sa confrontation au dehors, la photographie va permettre de penser ce que pourrait être un *rapport-extériorité*.

3. Photographie & transcendance : Engström

Telle qu'elle est travaillée dans ce chapitre, tout rapport à l'idée d'extériorité productive remet en question l'idée d'un dehors qui serait seulement « posé la » – d'une extériorité qui serait uniquement donnée, s'offrant dans sa visibilité à la prise photographique. En outre, si l'acception générale de l'adjectif « extérieur » fait référence à quelque chose situé *hors de*, il est intéressant de souligner que cette dernière préposition implique l'idée de « dépassement⁷² ». Par exemple, « être hors sujet », c'est dépasser une certaine frontière ou une ligne de séparation entre ce qui est le sujet et ce qui ne l'est pas. Le préfixe *ex*, dans sa signification latine exprimant l'idée de « sortir », vient d'ailleurs renforcer cette idée de dépassement. La rapport de la photographie à cette idée n'est pas nouveau. Dans un entretien avec Hervé Guibert, dont l'article, *Un cri plus silencieux*, fût publié dans le journal *Le Monde*, en 1980, le photographe Édouard Boubat établit une relation entre photographie et dépassement : « Quand une photo nous touche, elle dépasse sa représentation. En même temps, il nous faut le sujet, et en même temps il faut que le sujet soit dépassé⁷³ ». Dans l'esprit de Boubat, l'impératif dont il vient d'être question est indexé à

71 Julio Cortázar, *Les fils de la vierge*, in Julio Cortázar. Nouvelles, histoires et autres contes, Sylvie Protin, Gallimard, coll. Quarto, Paris, 2008, p. 153.

72 *Dictionnaire Le Petit Robert*, sous la dir. d'Alain Rey et de Josette Rey-Debove, Paris, Le Robert, 2019, p. 1251.

73 Hervé Guibert, *La photo, inéluctablement. Recueil d'articles sur la photographie 1977-1985*, Paris, Gallimard, 1999, p. 198.

un savoir photographique lié à l'utilisation de la lumière et de la composition. Pour la photographie, la nécessité de dépasser son objet extérieur ne semble alors pas poser de problème particulier, si ce n'est la maîtrise d'une technique.

Or, suivre cette logique pourrait conduire à se placer du seul point de vue d'une pratique et d'une technique, et réduirait la photographie à une connaissance quantifiable qui, selon Kant, nous éloigne de l'art :

Aucun Homère, aucun Wieland ne peuvent montrer comment dans leur esprit surgissent et s'assemblent leurs idées pleines de poésie et néanmoins tout aussi riches de pensée ; parce qu'ils l'ignorent eux-mêmes, et donc ne peuvent l'enseigner à personne d'autre.⁷⁴

Alors, au-delà de la conception dont il vient d'être question – approche qui réduit la notion de dépassement à une recette qu'il serait possible d'apprendre dans les « pré-cis d'art⁷⁵ » – en quoi l'idée de dépassement pourrait-elle aider à mieux comprendre la photographie ? Pourquoi, dans sa relation au dehors, dans son attachement à un objet ou à un sujet extérieur – dans sa relation à l'extériorité – la photographie pourrait-elle spécifiquement, voire ontologiquement, être amenée à mettre en œuvre une esthétique du dépassement et entretenir avec son dehors un *rapport-extériorité* ? La dimension productive du rapport entre la photographie et l'extériorité va maintenant être interrogé à partir de l'idée de *rapport-extériorité*, dont la singularité est le dépassement, et qui implique une relation fissurée ou fracturée dans ce qu'elle serait animé par un désir de totalité, d'unité, de plénitude, de coïncidence, etc., avec le monde extérieur.

Le travail *La Résidence. Journal* de J. H. Engström, réalisé respectivement à l'été 2003 et au printemps 2006, dans le cadre d'une résidence d'artiste effectuée à l'Espace Photographique Contretype à Bruxelles, va permettre de mener cette réflexion. Ce choix s'explique, tout d'abord, par ce qui pourrait spécifiquement animer ce projet, à savoir la confrontation d'un photographe à l'extériorité des choses dans leur banalité, en excès, et qui pourrait appeler à une forme de dépassement photographique – à un éveil. Ensuite, l'originalité de *La Résidence* est de poser la problématique d'un travail en train de se faire. Il favorise et convoque une approche

74 Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, [1790], sous la dir. de Ferdinand Alquié, Paris, Gallimard, 1989, p. 263.

75 *Idem.*

poïétique, c'est-à-dire, selon Paul Valéry, une approche qui considère « ce *travail même* comme ayant une valeur propre, généralement très supérieure à celle que le vulgaire attache seulement au *produit*⁷⁶ » ; approche qui permettra d'interroger, à partir de l'idée de *rapport-extériorité*, la relation entre le processus photographique, traversée par l'idée d'échec, et la forme photographique pensée par l'artiste. La réflexion partira, tout d'abord, de l'idée de *rapport-extériorité* dans ce qu'elle pose de difficultés et de paradoxes à la photographie. Ensuite, le travail *La Résidence. Journal* d'Engström sera interrogé afin de dessiner les contours de ce que pourrait être une esthétique du dépassement en photographie, constitutive d'un *rapport-extériorité*. Enfin, l'esthétique du dépassement sera interrogée à partir de la forme des séquences d'images telles qu'elles sont mises en œuvre dans le livre *La Résidence. Journal*.

3.1. Paradoxes & difficultés : le *rapport-extériorité*

Avant d'interroger précisément ce que serait une esthétique du dépassement dans le travail de J. H. Engström, il est nécessaire de travailler les paradoxes et les difficultés que pose l'idée de *rapport-extériorité* en photographie, car c'est à partir des éléments qui vont être mis en avant que le travail d'interrogation pourra être mené, notamment avec *La Résidence. Journal* de J. H. Engström. Ces difficultés relèvent d'une pensée du *à la fois*, tout d'abord, dans le couple limite/franchissement, ensuite, dans celui de distance/accessibilité.

3.1.1. Limite & franchissement

Il pourrait y avoir un paradoxe à envisager, en même temps, une limite, celle constituée par l'extériorité de l'objet photographié, toujours insaisissable et la possibilité de franchir cette frontière. Car généralement, une limite implique l'idée d'un terme au-delà duquel il n'est pas possible d'aller. Dans cette perspective, le *rapport-extériorité* poserait problème : il impliquerait, premièrement, une extériorité totale, du fait de l'impossibilité de tout rapport inhérente à l'idée d'un objet toujours *hors de* et, deuxièmement, une extériorité caduque, dans l'hypothèse où la limite à cet objet pourrait être franchissable. Dans cette logique, il est possible d'interroger le médium photographique à partir de la première antinomie kantienne relative à

⁷⁶ Paul Valéry, *Cahiers*, t.2., *op. cit.*, p. 1011.

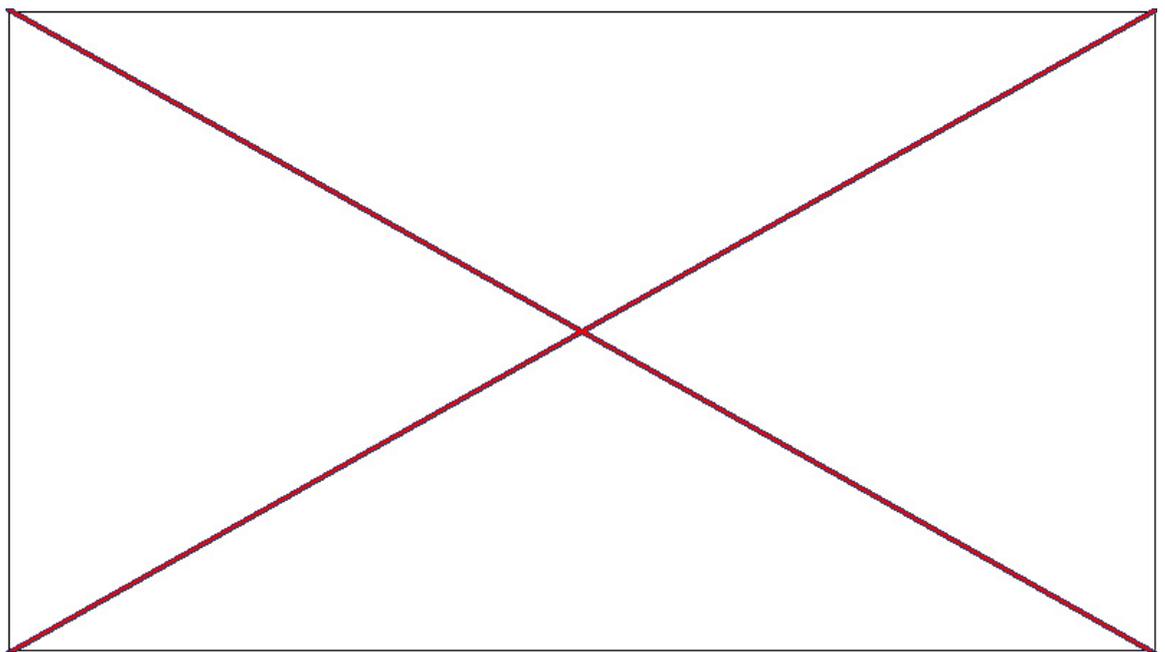


Fig. 88. J. H. Engström, *La Résidence. Journal*, 2010.

l'espace. D'un côté, le médium photographique serait alors « renfermé dans des limites⁷⁷ », celles imposées par l'objet extérieur et, d'un autre côté, dans l'hypothèse d'un dépassement, il se confronterait à l'« infini ». Cette dernière hypothèse ouvre d'ailleurs une nouvelle difficulté en introduisant, de fait, l'idée de transcendance, car, pour Kant, « un principe qui repousse ces limites, et nous enjoint même de les franchir, s'appelle un principe transcendant⁷⁸ ». Alors, loin de ce qui était avancé plus haut par Édouard Boubat, il convient de constater l'impasse dans laquelle aboutit le rapport de la photographie à l'idée de dépassement – aporie du *rapport-extériorité*.

3.1.2. Distance & accessibilité

Dans cette approche ou tentative d'appréhender l'idée de *rapport-extériorité* en photographie, la conception levinasienne d'une transcendance entendue à la fois comme distance et accessibilité apporte également son lot de difficultés en ce qu'elle confronterait la photographie, d'une part, à l'infini et, d'autre part, à l'éclatement comme mouvement.

a. *Distance infini & éveil*

En effet, pour le philosophe, la transcendance « signifie autant distance qu'accessibilité. Elle est une façon pour le distant de se donner⁷⁹ ». C'est ce qui, premièrement, pose un problème au médium photographique, car, dans le mesure où l'objet visé est distant, distance inhérente à son *bors de*, en quoi la photographie pourrait-elle entrer en relation avec ce dernier ? Est-elle d'ailleurs en capacité d'en « dire » spécifiquement quelque chose ou d'y avoir seulement accès ? Ce qui revient à interroger la transcendance, telle qu'elle pourrait animer le *rapport-extériorité*, soit comme condition de possibilité de toute photographie, soit comme obstacle, soit comme les deux à la fois. De plus, à partir de la relation que Levinas établit entre les concepts de transcendance et d'infini, le problème s'épaissit. En effet, en quoi est-il possible d'avancer que le *rapport-extériorité* pourrait mettre en œuvre une relation à travers laquelle, selon Levinas, « se révèle ce qui ne saurait tenir dans la représen-

77 Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, [1781], Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. 1, Paris, 2004, pp. 1086-1087.

78 *Ibid*, p. 1014.

79 Emmanuel Levinas, *Altérité et transcendance*, [1995], Paris, Le Livre de Poche, coll. Biblio essais, 2006, p. 27.

tation⁸⁰ » ? À partir de cette pensée, le problème interrogerait alors la possibilité de la photographie de sortir d'une logique de l'intentionnalité et donc d'une forme de domination vis-à-vis de son objet extérieur, pour privilégier un *rapport-extériorité* ouvrant la photographie à ce que Levinas appelle un « éveil⁸¹ ». Il s'agirait alors d'envisager le médium photographique non comme la réalisation d'une prise, mais le lieu d'une surprise et, pour reprendre les mots de Levinas, d'un « éblouissement du regard par un surplus de lumière⁸² ». À travers ce prisme, l'extériorité animant le rapport de la photographie à son objet se caractériserait par une forme d'excès et donc de dépassement.

b. Accessibilité & éclatement

Après l'idée de distance, c'est deuxièmement celle d'accessibilité qui interroge le *Rapport-extériorité*, d'une accessibilité que Levinas rapproche de l'idée de transcendance. La question posée est de savoir en quoi le *rapport-extériorité* pourrait permettre « d'accéder à » l'objet extérieur. Dans cette perspective, le concept de transcendance peut éclairer la singularité du *rapport-extériorité*. En effet, « accéder » signifie « s'approcher de », ce terme implique l'idée de mouvement. Or, pour Michel Piclin, la notion de transcendance implique deux sens distincts : un sens passif, le caractère de ce qui est transcendant et un sens actif, l'action, considérée en elle-même, qui opère un mouvement – un dépassement. Dans cette nouvelle perspective le concept de transcendance travaillerait le *rapport-extériorité* à partir de son « sens migrateur⁸³ ». La problématique prend alors une ampleur nouvelle dans la mesure où l'extériorité semble faire appel au concept de transcendance tel que Sartre l'utilise pour caractériser la conscience : « toute conscience est positionnelle en ce qu'elle se transcende pour atteindre un objet⁸⁴ ». À partir de cette conception, le *rapport-extériorité* pourrait impliquer une action de dépassement de la photographie elle-même et ce afin de rentrer en contact avec un dehors. C'est pourquoi, à l'instar de la conscience qui est « glissement hors de soi⁸⁵ », le *rapport-extériorité* comme prin-

80 *Ibid.*, p. 28.

81 *Idem.*

82 *Idem.*

83 Michel Piclin, *La notion de transcendance, Son sens - Son évolution*, Paris, Armand Colin, 1969, p. 12.

84 Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, [1943], Paris, Gallimard, 1994, p. 18.

85 Jean-Paul Sartre, « Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité », [1947] in *Situations philosophiques*, Paris, Gallimard, 1990, p. 10.

cipe d'action et de mouvement s'interroge à partir de l'idée d'éclatement que Sartre explique par l'action de « s'éclater vers » :

Connaître, c'est « s'éclater vers » s'arracher à la moite intimité gastrique pour filer, là-bas, par-delà soi, vers ce qui n'est pas soi, là-bas, près de l'arbre et cependant hors de lui, car il m'échappe et me repousse et je ne peux pas plus me perdre en lui qu'il ne se peut diluer en moi : hors de lui, hors de moi.⁸⁶

À partir de l'approche sartrienne de ce terme, il serait alors possible d'interroger le *rapport-extériorité* à la fois comme action de sortie de soi vers l'objet extérieur et confrontation à l'extériorité de ce dernier vis-à-vis duquel le médium photographique serait toujours dans une position de *hors de*.

Ainsi, à travers les paradoxes et les difficultés posés par l'idée de *rapport-extériorité* telle qu'elle animerait la relation de la photographie à son dehors, de nouvelles relations apparaissent avec les couples : limite/dépassement et distance/accessibilité. Par ailleurs, chacun de ces couples semble pouvoir être respectivement interrogé à partir des idées d'éveil, d'éclatement et aussi d'excès. Il convient maintenant d'interroger ce que pourrait être une esthétique du dépassement en photographie. Pour ce faire la problématique va être travaillée à partir de l'artiste J. H. Engström et du projet *La Résidence. Journal*.

3.2. Engström : contours d'une esthétique du dépassement

Poursuivre une esthétique du dépassement telle qu'elle serait à l'œuvre dans le travail d'Engström implique, tout d'abord, d'interroger sa photographie en ce qu'elle éprouverait à la fois la limite et son franchissement. Ensuite, une approche poïétique de *La Résidence* permettra de relever les enjeux existentiels du dépassement opérant dans un faire photographique.

3.2.1. Une photographie à la limite

Dans la photographie d'Engström, l'utilisation du flash dédouble régulièrement les objets photographiés [Fig. 88]. L'exemple du lampadaire est significatif, car

86 *Idem.*

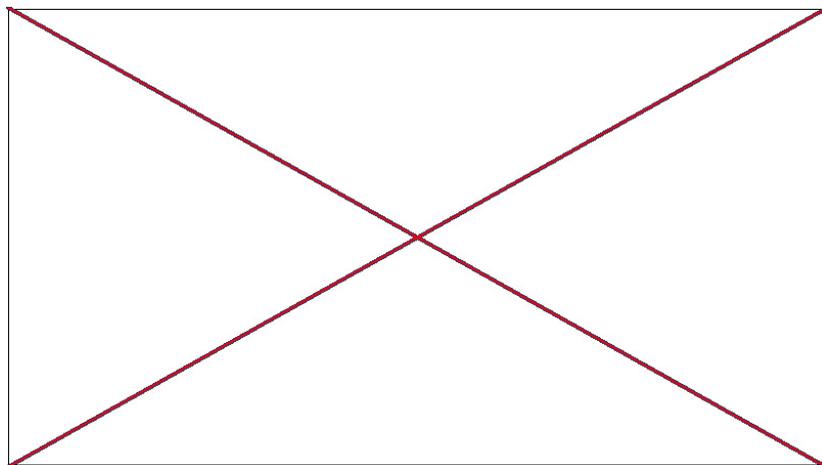


Fig. 89. J. H. Engström, *La Résidence. Journal*, 2010.

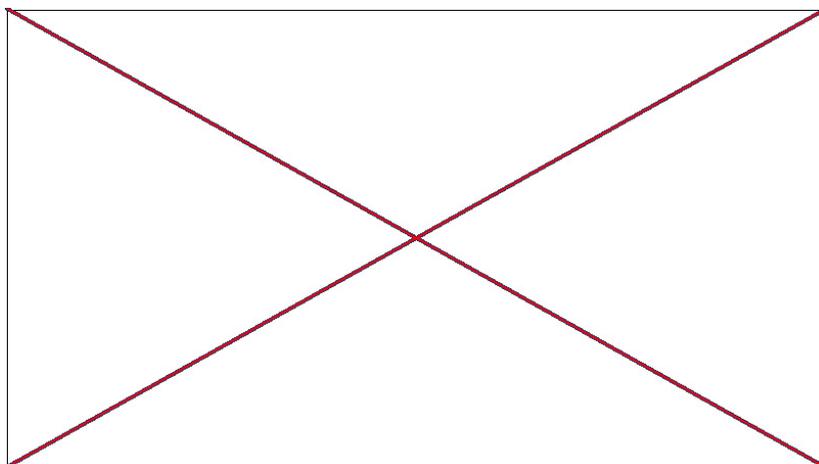


Fig. 90. J. H. Engström, *La Résidence. Journal*, 2010.

les multiples éléments qui le composent génèrent autant d'ombres portées à la fois sur le mur à l'arrière, que sur l'objet lui-même ; ils révèlent une forme tentaculaire, sombre et angoissante. Dans cette photographie, le travail de la frontière ou des limites de l'objet dialogue avec l'idée de franchissement. Il en résulte une impression étrange dans laquelle l'objet se révèle en lui-même et par-delà sa forme, là où il semble ne plus y avoir l'objet, seulement une ombre qui n'est pourtant pas un rien et qui est en rapport avec lui. Dans une autre photographie, [Fig. 89], Engström semble aller plus loin, comme si le rapport de la photographie à l'objet extérieur était déchiré et que le donné de l'objet photographié s'entrouvrait. C'est le surgissement de la tâche de lumière, en lien avec la puissance du flash, qui ouvre une béance débordant de blancheur et ouvrant l'image à un au-delà – d'autres mondes. La photographie se révèle alors à la frontière, tant en retrait qu'en dépassement, devant l'objet et par-delà son apparition. Dans un entretien avec Rémi Coignet, Engström avance l'idée d'une photographie en mouvement entre proche et lointain : « toute la photographie circule entre cette proximité et cette distance, que tu sois en train de photographier ou de regarder des images⁸⁷ ». Dans une note du journal scripturaire de *La Résidence* en date du 19. 07. 2003, l'artiste revient sur cette idée : « à l'interface entre ce que je vois et ce que je ne vois pas – là, quelque part, peut-être⁸⁸ ». Mais plus qu'une question de proximité et de distance, qui est souvent évoqué à travers la photographie, il semble que, comme le montrent les photographies qui viennent d'être interrogées, le travail d'Engström puisse se penser à partir de l'idée de *rapport-extériorité*, et tout particulièrement à travers le couple limite/franchissement qui introduit dans l'image une complexité en lien avec son rapport possible à l'infini. Mais que révèlent ces images du rapport qu'Engström entretient avec le monde ? Serait-il possible que cette esthétique de la limite et du franchissement, par le dépassement qu'elle implique, puisse éveiller le photographe et sa photographie au monde ?

3.2.2. Extériorité rêvée & éveil photographique

Dans le cadre du projet *La Résidence. Journal*, Engström affirme son « obsession de la réalité⁸⁹ ». Cette dernière est notamment travaillée à travers des plans

87 Rémi Coignet, *Conversations*, Paris, Aman Iman Publishing, coll. The Eyes Publishing, 2014, p. 87.

88 J.H. Engström, *La Résidence. Journal*, *op. cit.*, s.p.

89 Idem.

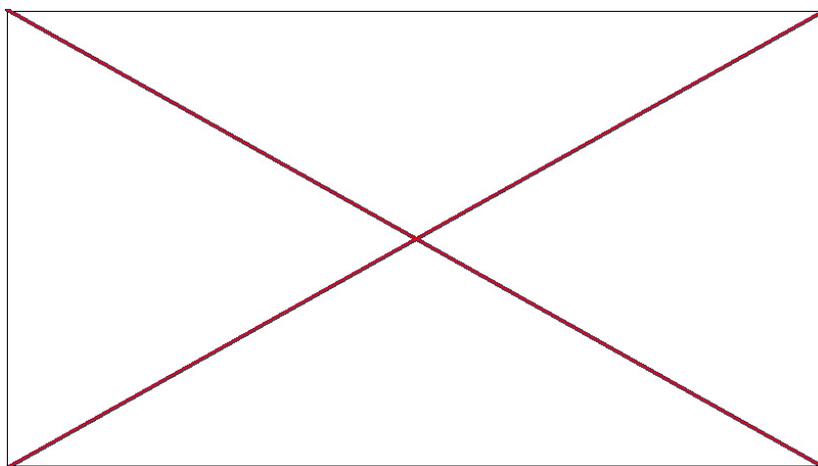


Fig. 91. J. H. Engström, *La Résidence. Journal*, 2010.

rapprochés ou des détails d'objets en rapport avec une esthétique que Remi Coignet qualifie d'« heurtée⁹⁰ », qui s'explique en grande partie par la violence de la lumière du flash. Les objets sont donnés à voir dans une sorte de nudité, en gros plan, hors contexte, dans une couleur criarde et/ou dans un entremêlement de surfaces de couleurs ; la photographie les révèle dans leur banalité, tels quels [Fig. 90] et [Fig. 91]. De ce point de vue, ces images entrent en résonance avec les mots de Roquentin dans *La nausée* : « Les choses se sont délivrées de leurs noms. Elles sont là, grotesques, têtues, géantes et ça paraît imbécile de les appeler des banquettes ou de dire quoi que ce soit sur elles : je suis au milieu des Choses, les innommables⁹¹ ». Innommables au point que Sartre, dans les toutes premières pages du roman, laisse en blanc certains mots :

Il faut dire comment je vois cette table, la rue, les gens, mon paquet de tabac, puisque c'est *cela* qui a changé. [...] Par exemple, voici un étui de carton qui contient ma bouteille d'encre. Il faudrait essayer de dire comment je le voyais *avant* et comment à présent je le.⁹²

Alors, dans l'hypothèse où, face au réel, le langage s'épuise à pouvoir en dire quelque chose, de sorte qu'il n'arrive pas à l'embrasser totalement, en quoi l'image pourrait-elle créer une relation nouvelle à ce qui est photographié, voire le dépasser ?

Avant d'avancer des éléments de réponse, il est important de souligner le contexte particulier dans lequel ces photographies sont réalisées, à savoir le rapport difficile de l'artiste à son projet, qui rejaillit dans la manière dont il photographie les objets. C'est la raison pour laquelle l'esthétique « heurtée » dont il vient d'être question entretiendrait un rapport avec la confrontation de l'artiste, pour reprendre une terminologie sartrienne, à la contingence des choses. C'est-à-dire que, défaits de leur utilité et de la place qui leur est assignée, de l'importance qui leur est leur donnée, ils sont-là, superflus et de trop – sans aucune nécessité. Les photographies d'objets de *La Résidence* pourraient bien projeter l'artiste et le regardeur au cœur d'un profond dégoût : celui qui est éprouvé devant la contingence de l'existence. Est-ce un hasard si, par exemple, ce travail contient une photographie en double page d'une racine d'un arbre, qui semble être celle d'un marronnier [Fig. 92] ? Le

90 Remi Coignet, *Conversations*, *op. cit.*, p. 89.

91 Jean-Paul Sartre, *La nausée*, [1938], Paris, Gallimard, Folio, 2015, p. 179.

92 *Ibid.*, p. 13.

rapprochement avec *La nausée* de Sartre est, là encore, frappant : « voilà : tout d'un coup, c'était là, c'était clair comme le jour : l'existence s'était soudain dévoilée. Elle avait perdu son allure inoffensive de catégorie abstraite : c'était la pâte même des choses, cette racine était pétrie dans de l'existence⁹³ ». La photographie semble alors devoir faire face à deux problèmes majeurs. Tout d'abord, vanité du médium, qui doit composer avec la banalité de l'objet extérieur. C'est pourquoi, à partir de Sartre, il est possible d'avancer que les objets photographiés par Engström n'ont pas un « *dedans* qui s'opposerait à un *dehors*⁹⁴ » ; ils sont là, comme des masses d'existence terrifiantes qui échappent à toute prise photographique. En transformant la réalité en abstraction, la photographie renforce d'ailleurs le sentiment d'angoisse que nous éprouvons en les découvrant. À cela s'ajoute un deuxième problème : le tiraillement entre, d'une part, la fixité ou l'immobilité du médium photographique et, d'autre part, une extériorité mouvante. À tel point que, chez Engström, ce mouvement semble provoquer un malaise. Dans le journal scripturaire de *La Résidence*, en date du 03.03.2006, l'artiste écrit : « cette sensation que rien ne s'arrête jamais mais que tout continue tout le temps, éternellement, partout et désespérément⁹⁵ ».

Ce contexte particulier et les problèmes qu'il souligne, pourraient constituer la spécificité heureuse du médium photographique. En effet, l'« immobilité⁹⁶ » dont Henri Van Lier avance qu'elle est une spécificité de la photographie pourrait obliger le photographe et le spectateur à tenir leur regard, à faire face et à se confronter au plein de l'existence. C'est la raison pour laquelle, en détachant les objets de toute fonction, les gros plans qui caractérisent *La Résidence* sont un éveil à la « nausée ». C'est aussi ce qui explique que la photographie serait le lieu d'une interpellation, elle nous détournerait du divertissement et nous confronterait à l'angoisse et à l'extériorité contingente du monde. Dans ce contexte, quelles sont les implications de l'éveil dont il vient d'être question ? Qu'est-ce qui se joue face aux photographies d'objets prises en plan serrées et qui révèlent les choses hors de toute fonction ? Ces interrogations sont d'autant plus importantes que les photographies d'Engström travaillent une dimension ontologique du médium photographique : du fait de son lien au dehors, une obligation est faite à la photographie de questionner l'extériorité

93 *Ibid.*, p. 182.

94 Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, *op.cit.*, p. 32.

95 J.H. Engström, *La Résidence. Journal*, *op.cit.*, s.p.

96 Henri Van Lier, *Philosophie de la photographie*, Brax, 1983, p. 21.

té de son objet, c'est-à-dire de revenir à la racine des choses – à un état précédant toute attribution de fonction ou toutes les représentations qui y sont rattachées. Il est alors possible, à partir des mots de Sartre, d'affirmer que cet éveil photographique est une découverte de soi : « ce n'est pas dans je ne sais quelle retraite que nous nous découvrons : c'est sur la route, dans la ville, au milieu de la foule, chose parmi les choses, homme parmi les hommes⁹⁷ ». Certes, le chemin n'est pas aisé. L'éveil est douloureux et la tentation pourrait être grande de s'abuser soi-même – tout comme l'esclave imaginé par Descartes⁹⁸ à la fin de sa Première Méditation qui, à l'approche du réveil, souhaite rester dans son rêve de liberté. Mais tel n'est pas, semble-t-il, l'approche d'Engström lorsqu'il confronte le médium photographique à l'extériorité innommable, voire même, avec François Soulages, à l'extériorité « imphotographiable⁹⁹ » de son objet.

Ainsi, le dépassement à l'œuvre dans le travail d'Engström, ne consiste pas à s'élever par-delà l'objet photographique, mais à s'enfoncer dans l'existence même des choses. Cette idée pourrait être contradictoire avec l'idée de dépassement dont il est ici question. Cependant, Michel Piclin, reprend la distinction établie par Jean Wahl entre *trans-descendance* et *trans-ascendance*. Il rappelle que le philosophe « nommait *trans-descendance* ce dépassement dirigé vers le bas, par opposition à la *trans-ascendance*, qui passe vers le haut¹⁰⁰ ». Alors, suivant cette conception, la notion de dépassement pourrait signifier un mouvement vers les profondeurs ; et, en s'enfonçant dans une extériorité dépouillée de toute assignation, le geste photographique pourrait être celui d'une révélation. C'est pourquoi la photographie pourrait interroger les frontières des représentations à la fois géomédiatiques, géopolitiques et géoartistiques. Mais, c'est peut-être aussi et surtout une manière de rendre fécond le couple photographie/extériorité par le dépassement qui s'y jouerait. Faisons nôtre les mots de Piclin, lui-même dans le sillon de Wahl, en remplaçant le terme « pensée » par celui de « photographie » : « quand la [photographie] cherche à effectuer un dépassement hors d'un niveau où elle se tenait habituellement, elle ne doit pas

97 Jean-Paul Sartre, « Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité », in *Situations philosophiques*, *op. cit.*, p. 12.

98 René Descartes, *Méditations*, [1641], *op. cit.*, p. 272.

99 François Soulages, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*. [1998], Paris, Armand Colin, 2005, p. 86.

100 Michel Piclin, *La notion de transcendance. Son sens - Son évolution*, Paris, Armand Colin, 1969, p. 126.

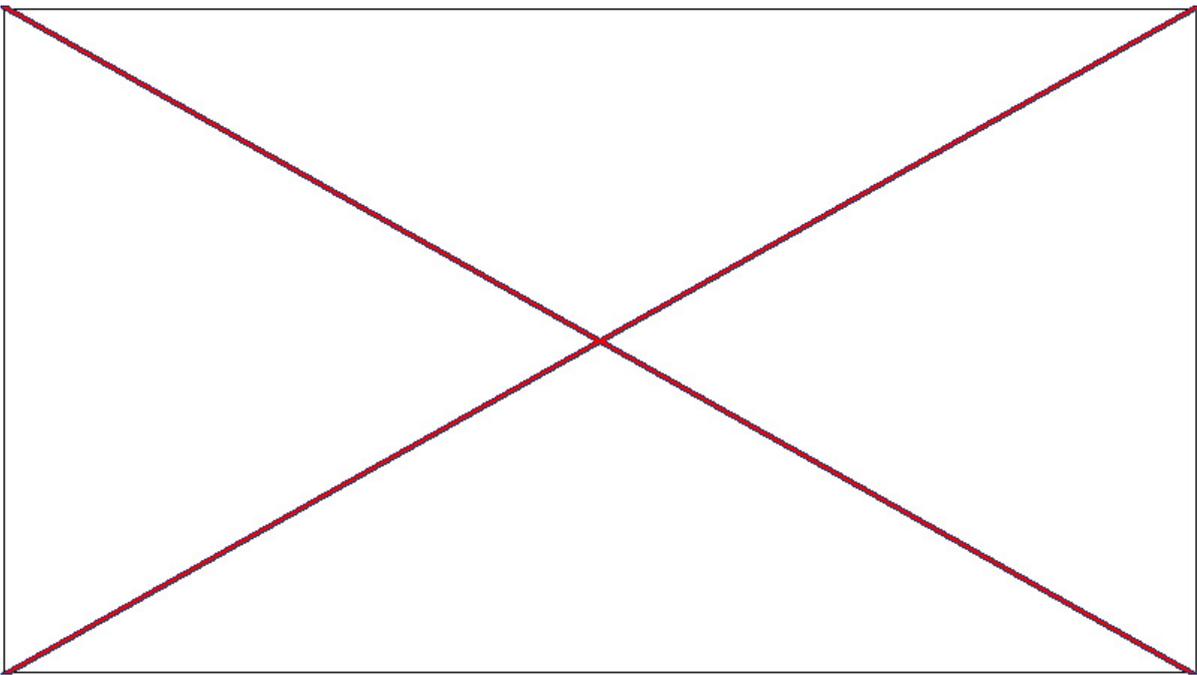


Fig. 92. J. H. Engström, *La Résidence. Journal*, 2010.

viser uniquement des régions sacralisées¹⁰¹ ». Et Piclin de poursuivre : « elle doit au contraire, sans craindre de se perdre, tenter sa percée vers des régions apparemment défavorisées et maudites : [...] c'est là qu'elle réussira à se dépasser elle-même et à trouver une source d'énergie, une révélation qui renouvelle¹⁰² ». Mais en quoi la *trans-descendance* serait-elle à l'œuvre dans le projet *La Résidence* ? L'hypothèse avancée est que le renouvellement ou le dépassement opéré par la photographie serait conditionné à un faire photographique valant pour lui-même, sans autre finalité, se justifiant uniquement par le *rapport-extériorité* mis en œuvre.

Si le travail d'Engström peut être interrogé à partir de l'idée d'un faire photographique détaché de tout résultat, c'est en raison de l'importance de sa dimension poïétique tel que le journal scripturaire en tant qu'élément constitutif du projet vient le confirmer. D'ailleurs, ce journal traduit l'importance du faire, tout particulièrement lorsqu'Engström affirme vouloir « faire de la photo » – et non pas des photos : « parfois j'ai comme l'impression que certains photographes veulent expliquer le monde avec leurs images. Ça me fait ruer dans les brancards et me donne l'envie de faire de la photo¹⁰³ ». Le journal scripturaire qui parcourt *La Résidence* est aussi un moyen permettant de révéler un travail en train de se faire. Lors du premier séjour en 2003, le 6 juillet, devant une planche contact, l'artiste écrit : « je n'ai rien trouvé du tout¹⁰⁴ » ; le 9 juillet, après une ballade il indique qu'il n'a rien photographié ; le 30 juin, Engström fait le constat d'un échec à travers « l'incapacité ou l'impossibilité de trouver la moindre énergie, la moindre obsession ni même le besoin de [s'] exprimer photographiquement¹⁰⁵ » ; le 28 juillet il fait allusion à l'absurdité de ce projet : « ça finit par sembler comique de rester si longtemps seul dans une ville que je ne connais pas¹⁰⁶ ». Et pourtant, un deuxième séjour à lieu trois ans après et ce dernier fait encore état d'un « faire » constitué de tentatives et d'échecs : « ces images sont peut-être le compte rendu de mon échec à traduire en photographie un lieu que je visitais sans motivation personnelle¹⁰⁷ » (22 mars 2006). Ainsi, à travers ce journal, le sens du *faire* est celui d'une confrontation à l'extériorité et à son corrélat,

101 *Ibid.*, p. 129.

102 *Idem.*

103 J.H. Engström, *La Résidence. Journal, op.cit.*, s.p.

104 *Idem.*

105 *Idem.*

106 *Idem.*

107 *Idem.*

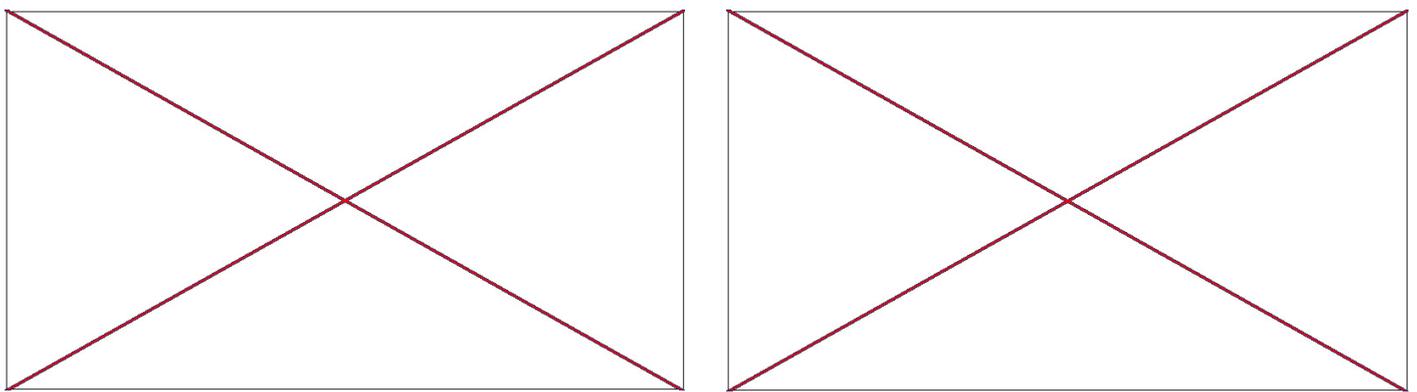
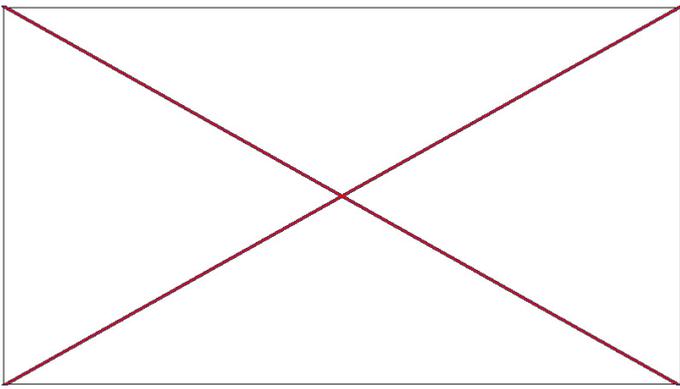


Fig. 93. J. H. Engström, *La Résidence. Journal*, 2010.



l'intériorité. Dans cette sorte d'obstination à s'inscrire dans ce qui pourrait être un *faire*, valant pour lui-même, qu'est-ce qui pourrait-être en jeu ? Est-ce « si comique de rester si longtemps », comme l'avance Engström, de rester là et de se confronter à une banalité insaisissable ? Rien n'est moins sûr car « rester là », c'est avant tout s'attarder et faire face à soi¹⁰⁸. Dans cette perspective, la posture d'Engström plonge la photographie dans l'abîme d'un *soi*, car, pour René-Pierre Le Scouarnec, « l'essence du demeurer est de rester là présent à soi, résistant au mouvement qui pourrait nous éloigner de soi¹⁰⁹ ». Ainsi, en retournant trois ans après dans un lieu qui a fait le constat d'un échec photographique, Engström fait montre d'une croyance en la dimension heuristique de la photographie. Ce qui pourrait alors se jouer serait à la fois l'avènement d'un sens et la possibilité d'un éveil ; le faire photographique, débarrassé de toute finalité, et lieu de l'expérimentation d'un dépassement, interrogerait à la fois l'art et l'existence. Dans la continuité d'une interrogation du faire photographique à la lumière d'un rapport-extériorité, il est maintenant légitime de se poser la question suivante : en quoi *La Résidence* mettrait en œuvre une esthétique du dépassement et à partir de quelle forme ?

3.3. Extériorité multiple & séquence photographique

Afin de répondre à cette question il convient d'interroger la forme de la séquence d'images qu'Engström met spécifiquement en place dans le livre *La Résidence*. Ce dernier compte vingt-neuf triptyques dont treize, pris individuellement, mettent en œuvre une triple unité : celle relative à la personne photographiée, celle de lieu et d'action. Du fait de leur nombre et de leur répétition, ils prennent une place centrale dans le livre *La Résidence*. La séquence interrogée [Fig. 93], qui est la première séquence du livre, est composée de trois photographies d'un homme au torse nu installé à la terrasse d'un café. La scène se caractérise par une grande banalité. Entre chaque photographie constituant cette séquence, la distance de prise de vue oscille entre plan plus ou moins large et plan serré, entre proche et lointain. Le triptyque joue également un dialogue entre ouverture et fermeture. Les deux images de part et d'autre de l'image centrale ouvrent vers un extérieur : l'individu regarde

108 Cf. Gilles Picarel, *Photographie & altérité. Interrogations à partir de Marc Patout*, Paris, L'Harmattan, coll. *Eidos*, 2016, p. 71.

109 René-Pierre Le Scouarnec, « Habiter Demeurer Appartenir », in *Essais de psychologie phénoménologique-existentielle réunis en hommage au professeur Bernd Jager*, Vol 1, Montréal, CIRP, 2007, p. 93.

ou se tourne vers un dehors et/ou une action dont la photographie ne montre rien. Pour sa part, le cliché du milieu est un plan rapproché : l'homme à le visage caché par sa main. La présence du bras et de l'avant-bras au premier plan, leurs ombres projetées sur le visage et le corps, l'obscurité qui entoure l'homme photographié, tout concourt à fermer l'image et à isoler son sujet de l'extériorité. Que ce soit à partir de la banalité de la scène représentée, de la focalisation ou de la défocalisation opérée au sein de la séquence d'images ainsi que de sa variation, en quoi cette forme relèverait-elle d'un possible esthétique du dépassement ? La réflexion partira de trois couples qui pourraient éclairer cette problématique, tout d'abord, le couple singularité et variation, ensuite, celui mêlant décisif et indéterminé, enfin, le couple prise et surprise.

3.3.1. Singularité & variation

Pour Engström, les séquences trouveraient leur origine dans un rapport empêché entre le médium photographique et l'objet ou le sujet photographié. L'artiste fait le constat suivant : « dans le cas de *La Résidence*, les triptyques sont venus du fait que je n'ai pas trouvé de photos singulières. Alors j'ai commencé à concevoir des séquences¹¹⁰ ». Mais quel est le rapport entre d'un côté l'absence de singularité des images et la forme séquence ? Et que signifie, pour une image, une absence de singularité alors même que la personne photographiée apparaît dans ce qu'elle semble avoir d'incomparable, dans sa singularité. Par ailleurs, dans l'hypothèse où, comme l'avance Sartre, « l'être d'un existant, c'est précisément ce qu'il paraît¹¹¹ », il est possible d'avancer que toute photographie contient la singularité de ce qui est photographié en tant que ce dernier se « dévoile comme il est¹¹² ». Pourtant, en prenant en compte une extériorité phénoménale, il est possible d'avancer que la photographie serait confrontée à une extériorité transcendante, car, si l'apparition est finie, en revanche, le phénomène se caractérise par sa transcendance c'est-à-dire, dans un sens sartrien, par son dépassement :

110 J.H. Engström, in *Conversations*, Rémi Coignet, *op. cit.*, p. 92.

111 Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, [1943], Paris, Gallimard, coll. *Tel*, 1994, p. 12.

112 *Idem.*

L'objet est tout entier dans cet aspect et tout entier hors de lui. Tout entier dedans en ce qu'il se manifeste dans cet aspect : il s'indique lui-même comme la structure de l'apparition, qui est en même temps la raison de la série. Tout entier dehors, car la série elle-même n'apparaîtra jamais ni ne peut apparaître.¹¹³

La raison de ce dépassement infini s'explique notamment par l'intervention d'une subjectivité, en l'occurrence celle du photographe, qui est elle-même soumise au changement et à la diversité des points de vue. « La perception de la table, nous apprend Husserl dans les *Ideen I*, ne cesse de varier ; c'est une série continue de perceptions changeantes¹¹⁴ ». Suivant cette logique, il existera à l'infini d'autres « esquisses¹¹⁵ », d'autres aspects. Ainsi, dans sa relation à l'extériorité, la photographie se heurterait non pas seulement à une problématique de singularité, mais principalement à celle de la variation infinie d'esquisses, qui fait que l'objet extérieur de la photographie est à la fois là et en devenir. Suivant cette logique, les triptyques mis en œuvre par Engström prendraient tout leur sens, ils s'envisageraient comme une forme permettant d'apporter une réponse esthétique à la problématique centrale posée à la photographie : son rapport dialectique à l'extériorité transcendante de son objet. L'extériorité transcendante se définirait alors comme l'impossibilité faite au médium photographique de pouvoir embrasser la multiplicité des apparitions de l'objet ou du sujet photographié. Elle serait le lieu d'un jeu dialectique entre présence et absence, jeu fracturé indéfiniment par une logique de dépassement.

3.3.2. Décisif & indéterminé

Mais, dans l'hypothèse où les séquences d'images de *La Résidence* seraient animées par une esthétique de la variation, ne serait-il pas contradictoire de se limiter à une séquence de trois images, alors même que l'objet extérieur présente les caractéristiques d'une variation infinie ? Par-delà l'idée de variation, en quoi l'esthétique de la séquence relèverait-elle de l'idée de dépassement corrélatif d'un rapport-extériorité avec le monde ? Pour avancer dans la réflexion, il est possible d'interroger la banalité des photographies proposées par l'artiste, car, contrairement

113 *Ibid.*, p. 13.

114 Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures. Tome premier, Introduction générale à la phénoménologie pure*, [1950], Paris, Gallimard, coll. *Tel*, 2013, p. 131.

115 *Ibid.*, p. 132.

à ce qui a été avancé précédemment, la banalité pourrait traduire une absence de singularité des images. Cette banalité pourrait s'expliquer du fait du rapport difficile de la photographie à son dehors. En effet, du fait de l'extériorité de la personne photographiée dans la séquence, le médium pourrait retourner d'une certaine humilité. Humilité face à l'arrogance que pourrait constituer le fait de n'utiliser qu'une seule photographie, comme si une image pouvait faire le tour de quoi et de qui que ce soit. Au contraire, sélectionner trois photographies plutôt qu'une seule, c'est accepter de montrer le chemin, l'errance ouverte au doute et à l'échec – à la vulnérabilité humaine. Ainsi, les séquences réalisées par Engström ne sont pas le résultat d'une relation de domination du photographe sur la personne qu'il photographie. Elles marquent l'hésitation qui se matérialise, esthétiquement, par la présence des trois photographies comme un miroir aux doutes ou au sentiment d'extériorité possiblement éprouvé par l'artiste.

Il n'est alors plus question d'« instant décisif¹¹⁶ » tel que théorisé par Henri Cartier-Bresson, qui s'affiche dans sa complétude et son autonomie – sa totalisation, c'est-à-dire au sens levinassien¹¹⁷, l'impossibilité d'embrasser la multiplicité. Dans les séquences mises en œuvre par Engström, chaque image ne contient rien de l'acmé de la situation photographiée, événement qui, par ailleurs, dans son extrême banalité, n'appelle pas à un désir de connaissance particulier. Au contraire, chacune de ces photographies se concevrait comme un fragment qui, en lui-même, ne tiendrait pas, mais qui serait un appel à un autre fragment, à tous les autres, dans une impossible complétude. C'est pourquoi, chaque photographie constituant le triptyque, d'une part, n'est pas un instant unique, mais un moment qui s'inscrit dans une chaîne de possibilités et, d'autre part, n'a rien de décisif en regard de son caractère indéterminé qui l'empêche d'embrasser l'objet ou le sujet photographié. Alors, l'indétermination rapprocherait les séquences d'images de *La Résidence* de l'idée d'« inépuisabilité¹¹⁸ », telle qu'avancée par François Jullien, comme en écho ou en réponse à celle du multiple qui se niche au cœur du rapport entre photographie et extériorité. Pour le lecteur ou le spectateur, ce qui se jouerait alors serait une

116 Henri Cartier-Bresson, « L'instant décisif », in *Images à la sauvette*, Paris, Verve, 1952, n. p.

117 Emmanuel Levinas, *Altérité et transcendance*, [1995], Paris, Le Livre de Poche, coll. Biblio essais, 2006, p.57.

118 François Jullien, *De l'être au vivre. Lexique euro-chinois de la pensée*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Idées, 2015, p. 149.

impossibilité d'épuiser la mise en œuvre de la séquence ; car son indétermination tient principalement au fait que chaque image qui la compose ne se place pas du côté de l'être – ce qui aurait pour conséquence de transformer la séquence en série d'images autonomes et fermées sur elles-mêmes. Mais, en quoi les séquences pourraient-elles relever d'une indétermination, dans la mesure où leur existence découle d'une intentionnalité, celle du photographe – d'une intentionnalité animée par une visée et une prise, à distance, de l'objet ? L'indétermination ne relèverait-elle pas d'un dépassement de toute intentionnalité photographique ?

3.3.3. Prise & surprise

Se risquer à l'hypothèse selon laquelle la séquence d'images ici interrogée trouverait son origine dans un dépassement de toute intentionnalité de la part du photographe, n'est pas sans fondement. L'absence de singularité des images, telle que la revendique Engström, explique en effet qu'aucune photographie n'est plus importante ou plus forte que les autres. La séquence est composée d'images dont la caractéristique est d'être sans distinction, toutes égales, de sorte qu'une absence d'intention pourrait prévaloir, ou être revendiquée par l'artiste, au moment de leur réalisation. L'hypothèse est séduisante, elle permet d'interroger une photographie qui serait en rapport avec l'extériorité de son objet, et non plus seulement une photographie qui se réaliserait à partir d'un objet intentionnel. Car, l'intentionnalité avance Levinas, sans tomber totalement dans une pure immanence, n'en demeure pas moins « un enfermement dans une conscience de soi¹¹⁹ ». La relation entre extériorité et transcendance impliquerait alors un dépassement de l'irréalité de l'objet intentionnel. L'obtention de l'image photographique s'envisagerait alors différemment d'un simple prolongement d'une visée intentionnelle – de la résultante d'un rapport entre intériorité et extériorité. Elle se formerait dans une transcendance, une extériorité de l'objet vécue comme dépassement de soi, ou, pour reprendre les mots de Pierre Hayat, comme « crise de la subjectivité¹²⁰ ». Alors, dans cette ouverture à l'inattendu, au déplacement personnel – à la surprise – un enjeu majeur pour-

119 Emmanuel Levinas, *Altérité et transcendance*, *op. cit.*, p. 131.

120 Pierre Hayat, « La philosophie entre totalité et transcendance », in *Altérité et transcendance*, Emmanuel Levinas, *op. cit.*, p. 13.

rait traverser la relation que le médium photographique entretient avec l'extériorité : celui d'une expérience existentielle.

Avec *La Résidence*, Engström travaille donc une esthétique du dépassement qui prend la forme d'un franchissement de l'objet photographique par-delà son unique visibilité – à la limite du visible et en rapport avec l'infini. Cette esthétique est également possible à partir d'un rapport poïétique de l'artiste à son faire photographique consistant en une plongée de la photographie à la racine du monde, dans un mouvement de dépassement et de transcendance qui ouvre la photographie à une possible révélation. Enfin, la forme adoptée par l'artiste, la séquence d'images, concrétise ce que pourrait être une esthétique du dépassement en photographie ; c'est-à-dire une forme qui, en travaillant la variation, entrerait en dialogue avec le devenir de l'objet photographié, son insaisissabilité et son inépuisabilité ; une forme dont la condition serait le dépassement de toute intentionnalité.

Au terme de ce chapitre, qui a tenté d'appréhender le rapport de la photographie à une extériorité – extériorité féconde et en dépassement – il est possible d'avancer que le corrélat photographique n'est pas obligatoirement une extériorité de fait et nécessaire : une *extériorité donnée* dans le champ du visible. En effet, l'extériorité peut se concevoir comme ce qui vient déchirer le rapport de la photographie à son dehors. Il y a en effet, dans ce rapport, quelque chose qui serait en relation avec l'idée de seuil, qui, dans sa mouvance, exposerait la photographie à l'expansion, c'est-à-dire à un objet possiblement sans borne – mystère de la photographie. Cette déchirure émane également de l'extériorité de l'objet qui impliquerait une forme de consentir produisant, selon la philosophie de Paul Ricœur, les conditions d'une subjectivité. En outre, par la déchirure, se dresse un écart insondable, duquel pourrait surgir une photographie heuristique, dans la fraîcheur de l'avènement d'un sens. L'extériorité arrive aussi en excès, Kafka dans son journal en date du 10 avril 1922 le confirme : « le pire se trouve derrière la fenêtre¹²¹ ». Alors, photographier à sa fenêtre, et peut-être qu'ici, la fenêtre est le médium, reviendrait à opérer une médiation face à la violence du dehors, médiation qui, en jouant un processus

121 Franz Kafka, *Journal*, *op. cit.*, p. 555.

de reconfiguration/révélation, permettrait à la photographie de dépasser son objet. C'est ce qui explique que l'extériorité n'est pas seulement une *extériorité donnée*, mais une extériorité productive. Une extériorité qui, du fait de sa possible fécondité conditionne un rapport singulier de la photographie à son objet, un *rapport-extériorité* animé par un dépassement permanent du monde. Avec l'œuvre d'Engström – dont le travail interroge (i) la limite et son franchissement, (ii) le retour à la racine de l'objet photographié comme condition d'un éveil et (iii) l'expérimentation d'une forme photographique interrogeant la variation, le multiple et l'inépuisabilité – ce chapitre a dessiné les contours de ce que serait une esthétique du dépassement en photographie. Surtout, il a tenté de mettre en relief l'idée que l'extériorité serait irréductible de l'objet photographié et par extension du monde, faisant du *rapport-extériorité* le véritable corrélat de la photographie.

C'est la raison pour laquelle, dans le sillage de Levinas¹²² il serait possible d'avancer que la photographie est toujours au-delà d'elle-même. Dans cet esprit, l'extériorité serait révélatrice, pour la photographie, d'une crise, car elle serait confrontée à l'expérimentation de sa limite qu'implique la dimension traumatique de l'*autre*. Alors, une des raisons qui a prévalu au choix des artistes présents dans ce chapitre, celle relative à la fermeture, par chacun d'entre-eux, de l'espace de travail, revêt soudainement une signification particulière. Cette fermeture ou ce désir de point fixe, n'est-elle pas une réponse de sécurité, à travers ce désir d'unité, face à ce que recèlerait la photographie : un débordement de la totalité ? Ainsi, l'extériorité semble éclairer tout particulièrement la photographie. Comment la voir autrement ? Car sa relation ontologique au dehors la met en rapport avec l'extériorité irréductible de son objet, qui fracture toute tentative d'unité et suspend la photographie au dessus d'un abîme qui la porte aux limites d'elle-même, c'est-à-dire de l'*autre*.

122 Cité par Pierre Hayat dans la préface d'*Altérité et transcendance* : Emmanuel Levinas, *Altérité et transcendance*, [1995], Paris, Le Livre de Poche, coll. Biblio essais, 1981, pp. 10-11.

Chapitre - 8
Extériorité 2019
Résidant, Gilles Picarel





Auteur

Gilles Picarel

Titre

Résidant

Période de travail

2015-2019

Partenaire

Association CTR, *Le Cèdre bleu*, Deûlémont, Lille

Exposition

Galerie Artbazis, Budapest

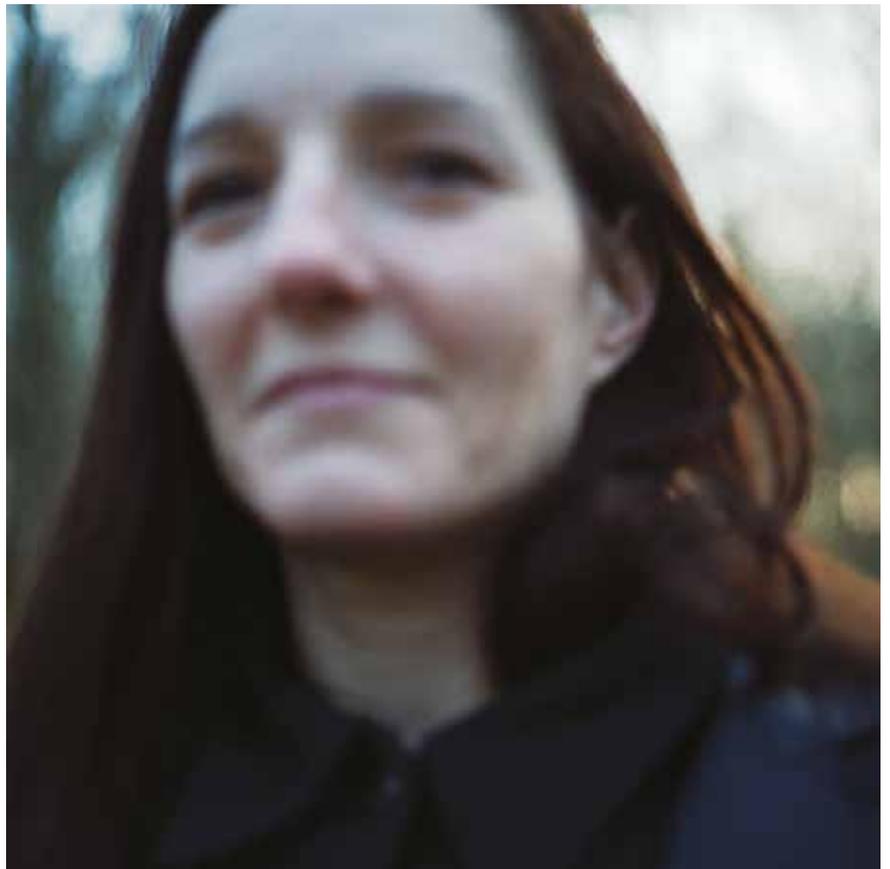
Publication

***Résidant*, Paris, L'Harmattan, coll. RETINA.CRÉATION, 2019**















KODAK

44

KODAK 100TMX



3

43

KODAK 100TMX



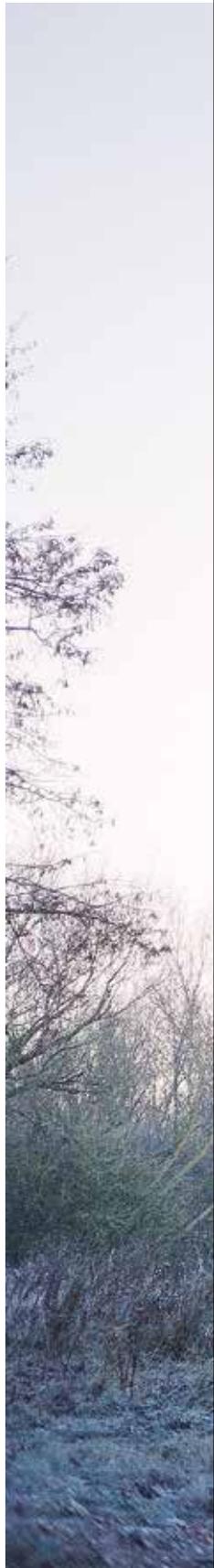
2

42

KODAK 100TMX



1

















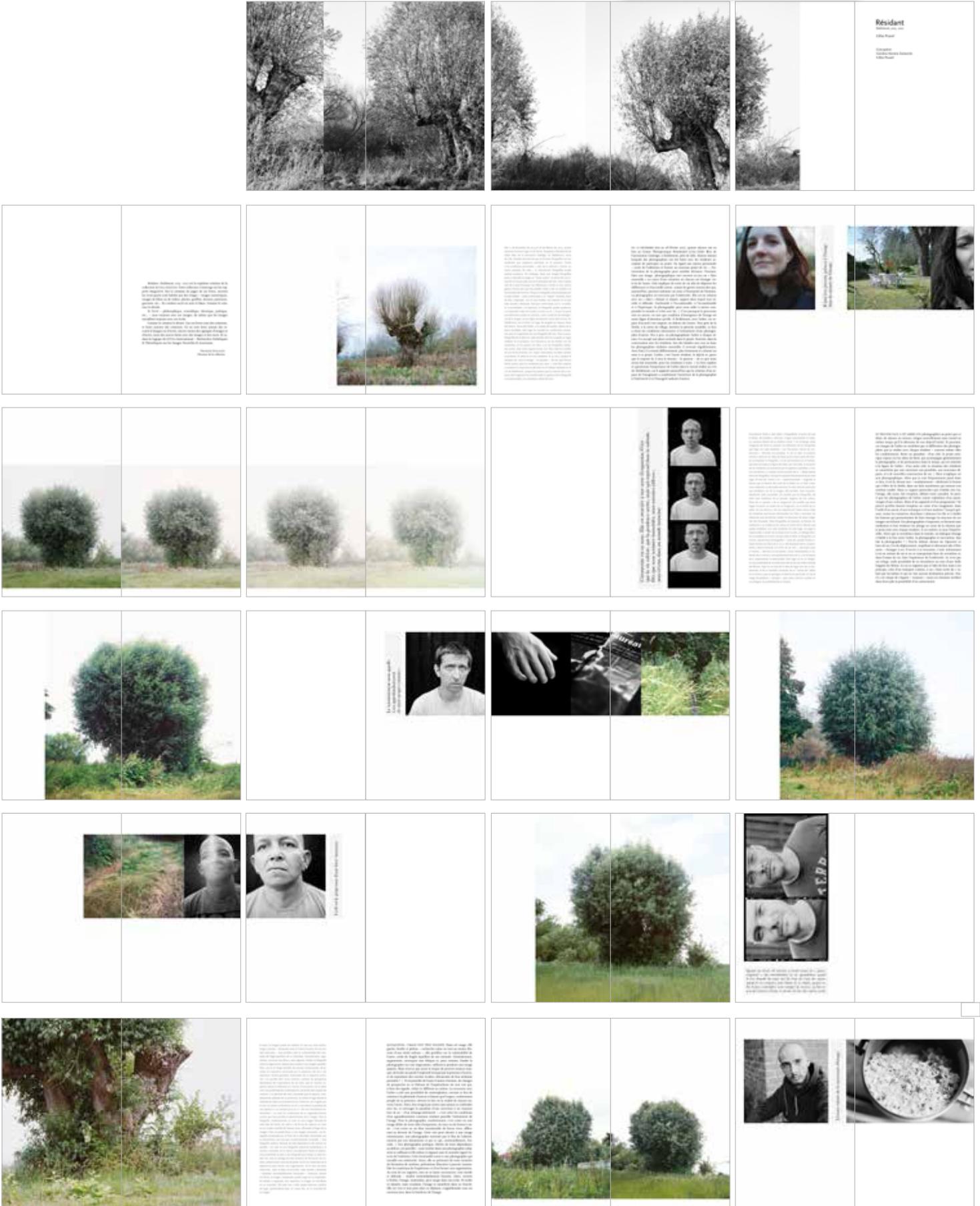


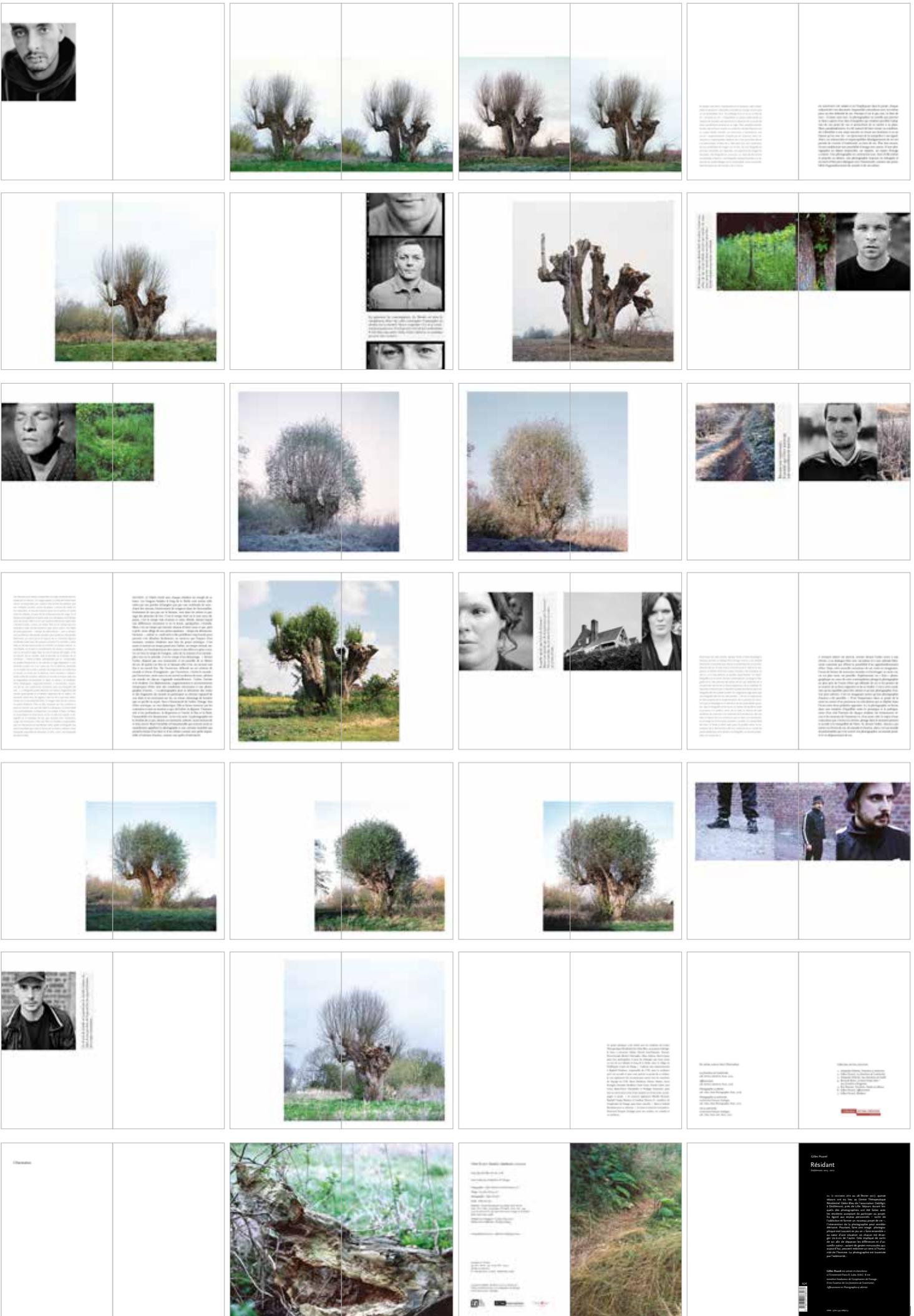




Publication

Résidant,
Paris, L'Harmattan,
coll. RETINA.CRÉATION, 2019.





Conclusion

Épreuve

*Parmi les philosophes,
ceux qui ont voulu parvenir à quelque plus grande supériorité
ne se sont pas contentés d'attendre à l'abri et au repos
les rigueurs de la Fortune,
de peur qu'elle ne les surprît inexpérimentés et novices au combat,
mais ils sont allés au-devant d'elle
et ils se sont lancés volontairement à l'épreuve des difficultés.*

Montaigne¹

I

Je voudrais me confronter au terme « épreuve », car il entre en dialogue avec le rapport problématique que la photographie entretient avec l'extériorité. L'épreuve recèle la possibilité de réfléchir transversalement sur cette thèse et d'avancer un bilan sur l'esthétique en rapport avec l'extériorité.

Au préalable, il convient de revenir sur le problème à l'origine de cette recherche, celui que pose l'extériorité à la photographie, c'est-à-dire l'obligation qui lui est faite de sortir d'elle-même comme épreuve de l'*autre*. Dans son rapport à

¹ Montaigne, *Les Essais*, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2009, p. 457.

L'extériorité, la photographie semble en effet poussée à dépasser toute velléité de domination à l'égard de ce qui est photographié, car l'extériorité donne à ce dernier un caractère qu'avec Levinas il est possible de qualifier d'« infiniment étranger² ». Si, dans un élan d'unité englobant qui relève d'une totalité, la tentation est grande de ramener le différent au *même*, cette tentative est vaine, car la photographie est confrontée non pas à la réalité de son objet, mais à ce que, dans la filiation d'Husserl, Sartre désigne par l'« objectivité du phénomène³ » qui se fonde sur l'idée d'infini :

Ce qui paraît, en effet, c'est seulement un *aspect* de l'objet et l'objet est tout entier *dans* cet aspect et tout entier hors de lui. Tout entier *dedans* en ce qu'il se manifeste *dans* cet aspect : il s'indique lui-même comme la structure de l'apparition, qui est en même temps la raison de la série. Tout entier dehors, car la série elle-même n'apparaîtra jamais ni ne peut apparaître.⁴

La photographie est donc en rapport avec le possible, l'inépuisable et le *hors de* – avec l'infini.

En outre, avec autrui, surgit une altérité qui empêche toute possibilité pour autrui d'être ramené à l'identité du *même* par la photographie. C'est ce que souligne Ricœur en pointant l'idée d'extériorité dans *Totalité et infini* de Levinas : « l'extériorité première est celle de la voix et de son accent primordialement éthique. L'altérité d'autrui n'est pas perceptive [...]. C'est sur le mode éthique de l'interpellation que le moi est appelé à la responsabilité par la voix de l'autre⁵ ». C'est la raison pour laquelle la photographie pourrait être indéfiniment fracturée dans sa possibilité de réduire autrui à un *même*. C'est aussi ce qui explique que la photographie est fracturée en elle-même dans son faire, au sein duquel le face-à-face à autrui implique une dimension éthique.

Ensuite, la photographie est impactée par l'extériorité qui anime le photographe lui-même ou l'artiste. Comme l'avance Levinas, la subjectivité et la liberté

2 Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, [1971], Paris, Le Livre de Poche, coll. Biblio essais, 2012, p. 211.

3 Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, [1943], Paris, Gallimard, coll. *Tel*, 1994, p. 13.

4 *Idem.*

5 Paul Ricœur, *Parcours de la reconnaissance. Trois études*, [2004], Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2009, p. 399.

sont au prix d'une percée hors de soi et du « il y a⁶ » qui incarne chez le philosophe l'être anonyme et impersonnel : « cette libération à l'égard de soi apparaît comme une tâche infinie⁷ ». Ainsi, dans son rapport à l'extériorité, la photographie semble devoir opérer un mouvement du *même* vers l'*autre*. D'où la formulation du problème directeur de cette thèse : en quoi, dans son rapport à l'extériorité, la photographie pourrait-elle être une épreuve de l'*autre* ?

II

Notre thèse avance des réponses permettant de mieux comprendre en quoi la photographie peut être le lieu ou le moment d'une extériorité à l'œuvre. À travers l'impact du problème de l'extériorité sur la conception et la fabrication de la thèse, problème à la fois d'ordre méthodologique et formel, le premier chapitre développe une pensée du *à partir de*, de l'*avec* et de la reprise. Dans son ouverture au *hors de*, cette pensée constitue une réponse satisfaisante à l'impossibilité qui accompagne l'idée d'extériorité ; elle aboutit à une construction originale des chapitres de la thèse. De son côté le rapport de la recherche à la création est envisagé dans un dialogue articulatoire basé sur une dialectique entre le *même* et l'*autre*. Enfin, les créations réalisées durant la thèse ont expérimenté une transmédialité texte/image ainsi qu'un registre propre d'écriture traversée à la fois par une dimension philosophique et artistique. La thèse s'est donc construite sur des conceptions relevant, tout d'abord, d'une esthétique reposant sur une poïétique du *à partir de*, ensuite, sur une conception philosophique reposant sur les concepts d'articulatoire, de dialogue et d'écart, mais aussi, la thèse a mis en œuvre une approche de création en collaboration et en *refaire*.

C'est également en sollicitant l'autonomie des images que la thèse avance une réponse à la problématique. En ne présentant que des photographies et à partir de l'absence de tout discours et de toute médiation, le deuxième chapitre fait du renoncement à la poïétique une réponse à l'extériorité. Délivrées de ce que François Soulages qualifie de « fable de l'artiste⁸ », les photographies sont « jetées » telles qu'elles au regard du lecteur, dans ce qu'elles contiennent de *hors d'elles-mêmes*.

6 Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant*, [1963], Paris, Vrin, 2004, p. 143.

7 *Idem*.

8 François Soulages, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, [1998], Paris, Armand Colin, 2005, pp. 29-37.

Dans son approche théorique du problème de l'extériorité, le troisième chapitre traite de l'exposition de cette dernière au désir photographique. Différemment d'un désir qui pourrait être comblé, ce qui rendrait caduque toute relation à l'extériorité, un rapport possible entre extériorité et désir est alors avancé à partir de l'idée de désir d'extériorité, c'est-à-dire un désir en lien avec l'infini. Pour ce faire, la thèse démontre la viabilité du couple désir photographique/extériorité à partir d'une photographie fondée sur une séparation à autrui, c'est-à-dire une photographie faisant de la préservation de l'espace entre le photographe et autrui la condition de possibilité d'une production d'être en tant qu'*autre*.

Le quatrième chapitre interroge ce que, dans le faire photographique, la présence d'autrui implique d'extériorité. À travers un type de rapport apathique puis empathique, il avance la nécessité d'un faire photographique qui serait une manière d'être basée sur un rapport éthique à autrui. Respect et sollicitude pour autrui tout autant qu'une nécessaire distance vis-à-vis de ce dernier sont des réponses qui se fondent sur une esthétique du *re-*, comme si cet égard vis-à-vis d'autrui impliquait un refaire. Pour la photographie, cette esthétique est alors avancée comme une condition permettant de dépasser le régime de la seule phénoménalité et permet d'entrer dans une faire photographique en rapport éthique avec autrui – condition nécessaire au surgissement de l'extériorité de l'*autre*. Dans un mouvement d'extension du domaine de l'empathie, cette esthétique est aussi étendue à la situation de face-à-face avec un objet. En se basant sur une approche intégrant le monde de l'objet, l'impossible violence à son égard et son être de face, un rapport photographique à l'objet en tant qu'*autre* est possible.

Par delà le prisme de l'extériorité spatiale, le cinquième chapitre pose la question d'un rapport possible de la photographie à une extériorité temporelle, car, en tant qu'elle est ouverte à l'imprévisible, elle conditionne le surgissement de l'*autre*. Tout d'abord, la promesse photographique faite à autrui de lui faire une photographie permet d'avancer une esthétique de l'humilité, entre constance et imprévisibilité. Ensuite, l'instant photographique est envisagé comme un présent d'éternité qui rend possible un geste de reprise. À partir de ce dernier, une nouvelle articulation du passé et du présent produit un temps *autre* dans toute sa nouveauté. Enfin, le rapport temporel à l'*autre* est travaillé avec la présence d'un arbre dans le faire photographique. Son immobilité et sa verticalité permettent de former l'hypothèse d'un

instant photographique condensé sur l'instant, d'un temps vertical fait de variation d'intensité qui est une condition nécessaire à un accroissement temporel ouvert à l'imprévisible – c'est-à-dire libre d'un temps *autre*.

Afin d'approfondir le mystère en rapport avec l'avenir imprévisible, le sixième chapitre interroge le rapport de la photographie à l'extériorité de la mort. Cette relation n'est pas appréhendée comme un moyen de répondre à l'angoisse de la mort, c'est-à-dire pareillement à une possibilité de maîtrise. Au contraire, ce chapitre aborde cette relation en tant que possible élan vers l'inachevable avenir et vers l'infini. C'est pourquoi, en acceptant que le temps de la mort soit celui de l'inmaîtrisable, la photographie s'ouvre à l'imprévisible. En outre à partir de cette expérience de la passivité, il est possible de dessiner les contours d'une esthétique de l'affleurement, du toucher et de la caresse en photographie. Comme cette esthétique de la caresse est fondée sur l'impossibilité de cette dernière à se saisir de quoi que ce soit, elle a permis l'ouverture de la photographie à l'inassouissable et à l'extériorité de l'avenir – une extériorité qui autorise à penser un rapport possible de la photographie à l'espérance.

C'est alors qu'il est possible, avec le septième chapitre, d'envisager la spécificité du rapport de la photographie à l'extériorité, rapport fondé sur le dépassement de l'objet visé par la photographie, c'est-à-dire d'un passage d'une extériorité donnée à une extériorité productive. En partant d'un rapport compliqué à une extériorité donnée et problématique, le faire photographique s'est construit à travers un acte de consentement, ensuite, de médiation, et enfin, d'éveil, actes qui permettent de poser comme véritable corrélat de la photographie, non plus l'objet physique visé par la photographie, mais la relation consubstantielle que le médium entretient avec l'extériorité.

III

En marge des différents acquis qui viennent d'être avancés, il est possible de mener une réflexion transversale sur la thèse, à partir, tout d'abord, de la *poïétique*, ensuite, de l'épreuve comme *esthétique du renoncement* et, enfin, de l'épreuve comme *esthétique de la fragilité*.

Concernant la poïétique, le dernier chapitre autorise à revenir sur la méthode employée durant toute la recherche : une poïétique généralisée. En effet, en

terminant la thèse par un chapitre ne contenant que mes propres photographies, les limites de cette méthode sont en effet posées. À bien des égards, la question formulée par Bernard Salignon lors de la Journée d'étude *Photographie & extériorité* est révélatrice : « pourquoi vouloir expliquer en glosant, en écrivant ce que serait susceptible de raconter la photographie ? que manque-t-il à l'image proposée qui serait détenu par le langage récitatif, narratif ou historiciste ?¹⁰ ». Elle explique pourquoi ce chapitre est aussi une interrogation de la poïétique ou de l'auto-poïétique comme de ses risques. En effet, sur ce dernier point, l'auto-poïétique pourrait être un moyen pour l'artiste de fabriquer ou de consolider un discours sur son œuvre – la fable avancée par François Soulages. À partir de l'hypothèse d'une auto-poïétique comme moyen pour l'artiste de se construire une histoire, récit qui comporterait le risque de se couper de l'extériorité de l'œuvre, avec François Soulages, une réflexion a été engagée sur la poïétique. *A fortiori*, sur l'auto-poïétique, car elle pose le problème de la solidité du discours qui est produit par l'artiste. Cette solidité peut en effet être remise en cause avec Murielle Gagnebin, tant l'autonomie de l'œuvre incarnée par son « ça¹¹ » est grande. Cette autonomie de l'œuvre peut d'ailleurs impliquer son étrangeté, la placer au dessus d'un gouffre d'extériorité et, par là même, rendre vain tout discours sur elle. L'auto-poïétique pose également le problème de la tentation de l'artiste de vouloir arraisonner son œuvre. Entendue dans l'acception heideggerienne, il s'agirait alors pour l'artiste d'assujettir son œuvre et de reprendre un pouvoir sur elle. Dans cette perspective, l'auto-poïétique pourrait défaire l'art de sa force, celle de maintenir l'homme dans le soucis qui le fait spécifiquement humain.

Inversement et paradoxalement, ce dernier chapitre pose également le problème d'une œuvre artistique non accompagnée d'un discours ou d'une réflexion de la part de son créateur. Incidemment, à partir d'une photographie, d'une image ou d'une œuvre, le présupposé de sa transparence ou de son immédiateté peut être mis en question. Poser ce problème semble légitime, car il y a un écart important entre une photographie faite et une photographie présentée, entre une photographie

9 Journée d'étude *Photographie & extériorité*, sous la dir. de F. Soulages et G. Picarel, Université Paris 8, Saint Denis, 22 novembre 2016.

10 Bernard Salignon, « Quand la photographie à son dehors au-dedans », in *Photographie & extériorité*, sous la dir. de F. Soulages, G. Picarel, Paris, L'Harmattan, coll. *Eidos*, 2017.

11 Murielle Gagnebin, *En deçà de la sublimation. L'Ego alter*, Paris, PUF, 2011, p. 3.

faite et une photographie travaillée, reprise, modifiée, sélectionnée, etc. Pourquoi la photographie, au contraire d'un texte ou d'un rêve serait-elle exonérée d'une interprétation ? Dans cette perspective, l'auto-poïétique serait alors une première herméneutique, une interprétation nécessaire face à l'affleurement de l'œuvre ; l'auto-poïétique serait une condition permettant une ouverture à l'épaisseur de l'image. L'extériorité à l'œuvre dans la photographie, ce qui fait de l'image un *autre* ou qui fonde son mystère, cette extériorité pourrait impliquer de devoir faire l'épreuve de la médiation – mais d'une médiation problématique.

Nous voilà devant l'épreuve et en premier lieu celle relative à l'idée de renoncement. Face à l'impossibilité corrélative de l'extériorité, l'auto-poïétique a consisté à éprouver des chemins de recherche et de création exposés au péril et à l'errance ; elle a impliqué de faire l'épreuve de ce qui dans la thèse a été désigné par l'idée de renoncement. L'épreuve de l'extériorité implique de mettre en œuvre une *esthétique du renoncement*, car tout semble radicalement inadéquat à vouloir approcher au plus près l'extériorité. Confronté à son aporie et à son mystère, l'enseignement de la théologie négative, tel que les mots de Maître Eckart en tracent la voie, a été une possibilité de chemin pour la recherche :

Le plus élevé et le plus extrême à quoi l'homme puisse renoncer, c'est de renoncer à Dieu pour Dieu ; or saint Paul renonçait à Dieu pour Dieu ; il renonçait à tout ce qu'il pouvait prendre de Dieu, il renonçait à tout ce que Dieu pouvait lui donner et à tout ce qu'il pouvait recevoir de Dieu. Lorsqu'il y renonça, il renonça à Dieu pour Dieu, et Dieu lui resta tel qu'il est présent en lui-même, non pas reçu ou acquis, mais dans l'être pur que Dieu est en lui-même.¹²

Ainsi, dans ce rapport de l'extériorité au renoncement, cette thèse a mis en œuvre une pensée et une création en écart, dans un refus des évidences antérieures. Il a été possible de renoncer à la prise pour la surprise, à l'immanence pour la transcendance, à l'espoir pour l'espérance, au voir pour le toucher, au connu pour l'inconnu, à l'assignation pour le dérangement, au visible pour l'invisible, au besoin pour le désir, à l'instant pour le temps, à l'être pour le devenir, à la fin pour l'infini, à la limite pour son franchissement, à la clarté pour l'indistinct, à la lumière pour l'affection, etc. Avec Ricœur, il est possible de formuler différemment ce qui vient

12 Maître Eckart, « Sermon 12. *Qui audit me* », in *Sermons 1-30*, trad. J. Ancelet-Hustache, Paris, Seuil, 1974, p. 122.

d'être annoncé : l'extériorité a poussé la recherche à renoncer à l'autre anonyme pour l'autre ou au même pour l'autre. La recherche est donc renvoyée à une épreuve de la médiation herméneutique et auto-poïétique. C'est la raison pour laquelle, dans son rapport à l'extériorité, la photographie semble pouvoir atteindre à la révélation de l'objet, d'autrui ou du monde en faisant un détour par des médiations.

Enfin, pour aller plus loin dans cette épreuve, il est tout aussi important de revenir sur le rapport que, dans la thèse, l'extériorité entretient avec la fragilité. Ce rapport est un rapport de rapport contradictoire et/ou problématique entre, d'un côté, le rapport de l'extériorité à l'infini et, d'un autre côté, le rapport de la fragilité à la finitude, en l'occurrence celle de l'homme. Le paradoxe de ce rapport est qu'il n'est pas facile d'envisager l'extériorité dans une forme de finitude. Pourtant, dans la thèse, cette tension entre extériorité et fragilité est reprise dans les chapitres constitués de photographies, chapitres qualifiés de fragiles, peut être non pas tant en raison de l'absence de texte qu'en lien avec le face-à-face qu'ils impliquent avec l'autre. Dans cette perspective, dans un contexte de face-à-face avec le visage autre d'autrui, c'est-à-dire en rapport avec sa finitude et sa fragilité ainsi qu'avec l'extrême nudité de son visage, ces chapitres d'images font échos à la création telle qu'elle a été confronté à l'infini. Cet infini est à prendre dans le sens levinassien où, face au visage de l'autre, l'artiste est en rapport à l'infini, il « n'est jamais quitte¹³ » à l'égard d'autrui. Voilà pourquoi l'épreuve de l'extériorité implique de mettre en œuvre une *esthétique de la fragilité*.

IV

À partir du rapport entre extériorité et finitude, de nouvelles perspectives s'ouvrent pour la recherche. Ce sont autant de pistes qui ne pouvaient pas être épuisées durant cette thèse. En effet, en tant qu'épreuve de l'autre, au fur et à mesure de l'avancée de notre recherche, le problème posé par le rapport de l'extériorité à la photographie s'est davantage creusé qu'il ne s'est réduit. Pour l'artiste, ce qui surgit de cette relation entre extériorité et finitude pourrait être la condition de possibilité de faire monde. En effet, entre l'illusion de la toute puissance et la limite

13 Emmanuel Levinas, *Dieu, la mort et le temps*, [1993], Paris, Le Livre de Poche, coll. Biblio essais, 2017, p. 21.

engendrée par la finitude, l'artiste pourrait être exposé à la possibilité de créer ce que Peter Sloterdijk appelle des transitions : « l'humanité n'a jamais été que l'art de créer des transitions¹⁴ ». Dans son articulation à l'extériorité, le problème de la transition pourrait alors être celui de la médiation comme un processus permettant d'aller vers un *bors de*, dans son éclat et sa nouveauté. Ainsi, la transition impliquerait d'interroger l'art à travers le couple extériorité/interprétation en ce qu'il implique de reconfiguration.

Pour l'art, différemment de la médiation horizontale dont il vient d'être question, d'une médiation comme moyen d'accéder à un *bors de*, le rapport problématique de l'extériorité et de la transition pourrait également impliquer un mouvement vertical, c'est-à-dire la possibilité de faire monde – à travers l'épreuve de l'*autre*. Dans cette perspective, le couple extériorité/finitude éloignerait l'artiste d'une possibilité de création *ex nihilo*, car ce dernier n'est pas tout puissant. Au contraire, la transition consisterait ici à faire un travail de reprise qui va vers le haut. Pour Peter Sloterdijk, « la création est la reprise du premier mouvement, elle est le retour dans la flamme qui darde vers le haut¹⁵ ». Alors, entre extériorité et finitude comme possibilité de transition vers de nouvelles possibilités, l'art pourrait faire monde et non pas simplement accroître, par répétition et expansion, les possibilités déjà existante de l'immonde. Ainsi, dans son rapport à l'extériorité, à travers la médiation horizontale et la possibilité de faire monde, l'idée de transition expose la photographie et l'art à une nouvelle possibilité de recherche.

V

En interaction avec ce mouvement de pensée, ma création s'ouvre à de nouvelles perspectives. Cette ouverture est possible, car, pas à pas, tout au long de cette thèse, ma création s'est nourrie de l'expérimentation de l'extériorité. Dans le face-à-face avec autrui, confronté à mon propre désir de l'autre, le projet *Refuge*¹⁶ a éprouvé une photographie en flottement qui a permis à autrui d'échapper à toute

14 Peter Sloterdijk, *L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*, trad. Olivier Mannoni, Paris, Calman-Levy, 2000, p. 80.

15 Peter Sloterdijk, *Tu dois changer ta vie. De l'anthropotechnique*, [2009], trad. Olivier Mannoni, Paris, Pluriel, 2015, pp. 178-179.

16 Cf. Gilles Picarel, *Les frontières de l'extériorité. Journal de recherche*, 2015, Paris, L'Harmattan, coll. RETINA.CRÉATION, 2015.

clarté et à travers laquelle ce dernier a pu se tenir dans une extériorité retrouvée. Ce travail a fait dialoguer le désir de l'autre avec une extériorité inébranlable nichée dans les parts d'ombres, en retrait de l'image. Pour le regard, l'extériorité a fissurée la possibilité d'une garde à vue du visible, comme une condition à l'éclat de l'autre. Avec *Affleurement*, le geste photographique s'est « retourné » afin de proposer une photographie *comme-être-affecter-par*, relevant du toucher et de la caresse, dans la fragilité et l'épaisseur d'un affleurement. De plus, le chemin de la création est fait de transitions qui impliquent leur part de nouveauté : avec *Résidant*, photographier un arbre a conditionné une photographie de l'autre.

Le long de cette création, tout au long de son épreuve, à côté de moi, il y a eu la présence de ma mère. Dans *Les frontières de l'extériorité* et *Affleurement*, des textes dialoguent avec sa mémoire. Dans les toutes premières photographies de *Résidant*, j'ai donné corps à sa présence avec le visage souriant et flou d'une femme, avec une table de jardin entourée de chaises vides, sur laquelle un pot de géranium est en fleur. Au fond, dans tous mes travaux, surgit le souvenir de la séparation avec elle ou celui du dernier regard échangé, à la fois dans son intensité et à travers ce qui lui échappait.

Mais, dans ce sillage, demeurait toujours en attente une épreuve de l'autre, un autoportrait pour l'autre – pour ma mère. Aujourd'hui, grâce au chemin de recherche-crédation parcouru, à partir du dialogue qu'il a été possible de mener entre la photographie et l'extériorité, apparaît une merveilleuse impossibilité, celle de me lancer à la poursuite de ce portrait, dans tout ce qui, en lui, fait qu'il se dérobe – son extériorité.

Bibliographie

Philosophie

- ARENDDT, Hannah, *Condition de l'homme moderne*, [1958], trad. Georges Fradier, Paris, Calman-Lévy, 1994.
- BACHELARD, Gaston, *L'intuition de l'instant*, Editions Gonthier, 1932.
- BACHELARD, Gaston, *Leau et les rêves*, [1942], Paris, Le Livre de Poche, coll. Biblio essais, 2016.
- BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes*, [1943], Paris, José Corti, 1994.
- BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, [1948], Paris, Corti, 2010.
- BACHELARD, Gaston, *La dialectique de la durée*, [1950], Paris, PUF, 1963.
- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, [1957], Paris, PUF, coll. Quadrige, 2012.
- BACHELARD, Gaston, *La poétique de la rêverie*, [1960], Paris, PUF, coll. Quadrige, 2016.
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, [1957], Paris, Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 1970.
- BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, [1977], Paris, Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 2020.
- BLANCHOT, Maurice, *Faux pas*, [1943], Paris, Gallimard, 1971.
- BLANCHOT, Maurice, *L'espace Littéraire*, [1955], Gallimard, coll. Folio essais, 1988.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Entretien Infini*, Paris, Gallimard, 1969.
- BLANCHOT, Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.
- BLOCH, Ernst, *Traces*, [1959], Paris, Gallimard, coll. Tel, 2014.
- BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, [1757], trad. Baldine Saint Giron, Paris, Vrin, 2009.
- CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*, [1942], Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2016.
- DEMANGE, Dominique, *Les formes de l'extériorité dans la philosophie de Husserl*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- DESCARTES, René, *Discours de la méthode*, [1637], Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2012.
- DESCARTES, René, *Méditations*, [1641], Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2012.
- DESCOMBES, Vincent, *Philosophie par gros temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998.
- ÉPICURE, *Lettres et Maximes*, trad. Marcel Conche, Paris, PUF, 2009.
- FERON, Étienne, *Phénoménologie de la mort. Sur les traces de Levinas*, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 1999.
- GARAU, Marie, « Les rythmes de la création », in *Cahiers Gaston Bachelard, Année 2002*, N°5, *Bachelard et les arts*, Dijon, Centre Gaston Bachelard, 2007.
- GOETZ, Benoît, « « Il pleut » », *Le Portique*, n°36, 2016, < <http://journals.openedition.org/leportique/2841> >, consulté en ligne le 13/08/2020.

- GREISH, Jean, *Paul Ricœur. L'itinérance du sens*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2001.
- HAN, Byung-Chul, *Le désir. L'enfer de l'identique*, [2012], Paris, Éditions Autrement, 2015.
- HEGEL, *Esthétique, Tome 1*, Paris, Le livre de poche, 2014.
- HEIDEGGER, Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, [1949], trad. Brokmeier, Paris, Gallimard, 2014.
- HEIDEGGER, Martin, *Qu'appelle-t-on penser ?*, [1954], trad. Aloys Becker, Gérard Granel, Paris, Presses Universitaires de France, 1973.
- HÉRACLITE, *Fragments*, trad. Marcel Conche, Paris, PUF, 2011.
- HUME, David, *La morale. Traité de la nature humaine III*, [1740], trad. Philippe Saltel, Paris, GF-Flammarion, 1993.
- HUSSERL, Edmond, *Méditations cartésiennes. Introduction à la phénoménologie*, [1931], trad. Gabrielle Peiffer, Emmanuel Levinas, Paris, Vrin, 2014.
- HUSSERL, Edmond, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures. Tome premier, Introduction générale à la phénoménologie pure*, [1950], Paris, Gallimard, coll. *Tel*, 2013.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La mort*, [1977], Paris, Flammarion, coll. Champs essais, 2017.
- JULLIEN, François, *L'écart et l'entre. Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité*, Paris, Galilée, 2012.
- JULLIEN, François, *De l'Être au Vivre. Lexique euro-chinois de la pensée*, Paris, Gallimard, 2015.
- JULLIEN, François, *Vivre en existant. Une nouvelle éthique*, Paris, Gallimard, 2016.
- JULLIEN, François, *Dé-coïncidence. D'où viennent l'art et l'existence*, Paris, Grasset, 2017.
- JULLIEN, François, *Si près, tout autre. De l'écart et de la rencontre*, Paris, Grasset, 2018.
- KANT, Emmanuel, *Fondements de la métaphysique des mœurs*, [1785], trad. V. Delbos, A. Philonenko, Paris, Vrin, coll. Bibliothèque des textes philosophiques, 2015.
- KANT, EMMANUEL, *Critique de la faculté de juger*, [1790], Sous la dir. de Ferdinand Alquié, Paris, Gallimard, 1989.
- KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, [1781], trad. Alain Renaut, Paris, Flammarion, 2001.
- KIERKEGAARD, Søren, *La reprise*, [1843], trad. Nelly Viallaneix, Paris, Flammarion, 1990.
- KIERKEGAARD, Søren, *Ou bien...ou bien...*, [1843], trad. F. et O Prior, M. H. Guignot, Paris, Gallimard, coll. *Tel*, 1984.
- KIERKEGAARD, Søren, *Le concept de l'angoisse*, [1844], trad. Knud Ferlov et J. J. Gateau, Paris, Gallimard, coll. *Tel*, 1990.
- KIERKEGAARD, Søren, *Miettes philosophiques*, [1844], Paris, Gallimard, coll. *Tel*, 1990.
- LE SCOUARNEC, René-Pierre, « Habiter Demeurer Appartenir », in *Essais de psychologie phénoménologique-existentielle réunis en hommage au professeur Bernd Jager*, Vol 1, Montréal, CIRP, 2007.
- LEVINAS, Emmanuel, *De l'évasion*, [1935], Paris, Le Livre de Poche, coll. Biblio essais, 2011.
- LEVINAS, Emmanuel, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, [1949], Paris, Vrin, 1988.
- LEVINAS, Emmanuel, *De l'existence à l'existant*, [1963], Paris, Vrin, 2004.

- LEVINAS, Emmanuel, *Difficile liberté*, [1963], Paris, Le Livre de Poche, coll. Biblio essais, 1984.
- LEVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, [1971], Paris, Le Livre de Poche, coll. Biblio essais, 2012.
- LEVINAS, Emmanuel, *Humanisme de l'autre homme*, [1972], Paris, Le Livre de Poche, coll. Biblio essais, 1987.
- LEVINAS, Emmanuel, *Autrement qu'être ou au delà de l'essence*, [1974], Paris, Le Livre de Poche, coll. Biblio essais, 1990.
- LEVINAS, Emmanuel, *Le temps et l'autre*, [1979], Paris, PUF, 1983.
- LEVINAS, Emmanuel, *Hors sujet*, [1987], Paris, Le livre de Poche, coll. Biblio essais, 2006.
- LEVINAS, Emmanuel, *Dieu, la mort et le temps*, [1993], Paris, Le Livre de Poche, coll. Biblio essais, 2018.
- LEVINAS, Emmanuel, *Quelques réflexions sur la philosophie de l'hilérisme*, in *Les imprévus de l'histoire*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1994.
- LEVINAS, Emmanuel, *Altérité et transcendance*, [1995], Paris, Le livre de Poche, coll. Biblio essais, 2014.
- LYOTARD, Jean-François, *Logique de Levinas*, [1978], Lagrasse, Verdier, 2015.
- MAÎTRE ECKART, « Sermon 12. *Qui audit me* », in *Sermons 1-30*, trad. J. Ancelet-Hustache, Paris, Seuil, 1974.
- MARCEL, Gabriel, *Être et avoir*, Paris, Aubier, 1935.
- MARCUSE, Herbert, *L'homme unidimensionnel. Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, [1964], Paris, Les Éditions de Minuit, 2009.
- MARION, Jean-Luc, *De surcroît. Etudes sur les phénomènes saturés*, Paris, PUF, 2001.
- MARION, Jean-Luc, *Ce que nous voyons et ce qui apparaît*, ouverture de François Soulages, Bry-sur-Marne, INA Éditions, 2015.
- MARION, Jean-Luc, *L'idole et la distance. Cinq études*, [1977] Paris, Grasset, 2017.
- MARION, Jean-Luc, *entretien*, Vincent Citot et Pierre Godo, < <https://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-2000-1-page-5.htm> >, consulté en ligne le 20/02/2020.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, [1964], Paris, Gallimard, coll. *Tel*, 2013.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'Esprit*, [1964], Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2014.
- MINKOWSKI, Eugène, *Vers une cosmologie*, [1936], Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1999.
- MONTAIGNE, *Les Essais*, [1580], Adaptation en français moderne par André Lanly, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2009.
- NANCY, Jean-Luc, *L'Autre portrait*, Paris, Éditions Galilée, 2014.
- NANCY, Jean-Luc, *Que faire ?*, Paris, Galilée, 2016.
- NANCY, Jean-Luc, *La peau fragile du monde*, Paris, Éditions Galilée, 2020.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Généalogie de la morale, Deuxième traité*, [1887], trad., E. Blondel, O. Hansen-Løve, T. Leydenbach, P. Pénisson, Paris, Flammarion, 2018.
- NIZET, Jean, « La temporalité chez Søren Kierkegaard », *Revue Philosophique de Louvain*, Quatrième série, Tome 71, N°10, 1973.
- PASCAL, *Pensées*, [1897], Paris, Flammarion, 1976.
- PASSERON, René, « Poïétique et rectification », in *Ratures et repentirs*, sous la dir. de Bertrand Rougé, Paris, Vrin, 1994.
- PICLIN, Michel, *La notion de transcendance. Son sens - Son évolution*, Paris, Armand Colin, 1969.

- PLATON, *Phédon*, in *Platon. Œuvres complètes, I*, trad. Léon Robin, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2011.
- PLATON, *Théétète*, Paris, Les Belles Lettres, 1955.
- RICŒUR, Paul, *Philosophie de la volonté. 1. Le Volontaire et l'Involontaire*, [1950], Paris, coll. Points Essais, 2009.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit. Tome 1. L'intrigue et le récit historique*, [1983], Paris, Éditions du Seuil, 1991.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit. Tome 3. Le temps raconté*, [1985], Paris, Éditions du Seuil, 1991.
- RICŒUR, Paul, *À l'école de la phénoménologie*, [1986], Paris, Vrin, 1993.
- RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, [1990], Paris, Éditions du Seuil, 1996.
- RICŒUR, Paul, *Lecture 2. La contrée des philosophes*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- RICŒUR, Paul, *Parcours de la reconnaissance. Trois études*, [2004], Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2009.
- RICŒUR, Paul, *Anthropologie philosophique. Écrits et conférences 3*, textes présentés par Michel Johann, Porée Jérôme, Paris, Éditions du Seuil, 2013.
- RICŒUR, Paul, « Responsabilité et fragilité », in *Autres Temps. Cahiers d'éthique sociale et politique*, N°76-77, 2003, < <https://doi.org/10.3406/chris.2003.2415> >, consulté en ligne le 20/04/2020.
- RICŒUR, Paul, *La souffrance n'est pas la douleur*, [1992], in *Souffrance et douleur. Autour de Paul Ricœur*, sous la dir. de Claire Marin et Nathalie Zaccari-Reyners, Paris, Presses Universitaires de France, 2013.
- ROSSET, Clément, *L'invisible*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012.
- ROSSET, Clément, *Le réel et son double. Essai sur l'illusion*, [1976], Paris, Gallimard, 2014.
- SAINT AUGUSTIN, *Confessions*, Livre XI, trad. Louis de Montadon, Paris, Seuil, 1982.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, [1943], Paris, Gallimard, coll. Tel, 1994.
- SARTRE, Jean-Paul, *Situations, I. Février 1938 - Septembre 1944*, [1947], Paris, Gallimard, 2010.
- SARTRE, Jean-Paul, « Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité », [1947], in *Situations philosophiques*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1990.
- SENA AVONYO, Emmanuel, *Paul Ricœur et la primauté du monde du texte*, 2011, < <https://lacademie.files.wordpress.com/2011/12/paul-ricoeur-et-le-monde-du-texte.pdf> >, consultée en ligne le 4/05/2016.
- SLOTERDIJK, Peter, *L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*, trad. Olivier Mannoni, Paris, Calman-Levy, 2000.
- SLOTERDIJK, Peter, *Tu dois changer ta vie. De l'anthropotechnique*, [2009], trad. Olivier Mannoni, Paris, Pluriel, 2015.
- STIEGLER, Bernard, *De la misère symbolique. 2. La catastrophe du sensible*, Paris, Galilée, 2005.
- WAJCMAN, Gérard, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Paris, Verdier, 2004.

SCIENCES HUMAINES

- BERTHOZ, Alain, JORLAND, Gérard, *L'Empathie*, Paris, Odile Jacob, 2004.
- BION, W. R., *Réflexion faite*, trad. François Robert, [1967], Paris, PUF, 1997.

- CORBIN, Alain, *La douceur de l'ombre, L'arbre, source d'émotions, de l'Antiquité à nos jours*, [2013], Paris, Flammarion, coll. Champs, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Peuples exposés, peuples figurants : l'œil de l'histoire, tome 4*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012.
- FEDIDA, Pierre, *L'absence*, [1978], Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2005.
- FREUD, Sigmund, « L'inquiétante étrangeté », [1919], in *Essais de psychanalyse appliquée*, trad. M. Bonaparte et E. Marty, Paris, Gallimard, 1933.
- GAGNEBIN, Murielle, et C. Savinel (codir.), *L'image récalcitrante*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.
- GAGNEBIN, Murielle, *En deçà de la sublimation. L'Ego alter*, Paris, PUF, 2011.
- GIRARD, René, *La violence et le sacré*, [1972], Paris, Pluriel, 2014.
- LACAN, *Le Séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, [1964], Paris, Seuil, 2014.
- M'UZAN de, Michel, *De l'art à la mort. Itinéraire psychanalytique*, [1977], Paris, Gallimard, coll. *Tel*, 2015.
- PINOTTI, Andrea, *L'empathie. Histoire d'une idée de Platon au posthumain*, trad. Sophie Burdet, Paris, Vrin, coll. Matière Étrangère, 2016.
- RANK, Otto, *Don Juan et le double*, [1932], Paris, Payot et Rivages, 2001.

Littérature

- BLANCHOT, Maurice, *L'espace Littéraire*, [1955], Gallimard, coll. Folio essais, 1988.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.
- BLANCHOT, Maurice, *De Kafka à Kafka*, [1981], Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2010.
- BLANCHOT, Maurice, *L'écriture du désastre*, [1980], Paris, Gallimard, 2011.
- CAMUS, Albert, *L'Étranger*, [1958], in *Camus*, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2013.
- CORTAZAR, Julio, *Nouvelles, histoires et autres contes*, Gallimard, coll. Quarto, Paris, 2008.
- HOUELLEBECQ, Michel, *Les particules élémentaires*, Paris, Flammarion, 1998.
- HOUELLEBECQ, Michel, *Rester vivant. Et autres textes*, [1991], Paris, Librio, 1999.
- GESTERN, Hélène, *Portrait d'après blessure*, Paris, Arléa, 2014.
- GRACQ, Julien, *Le Rivage des Syrtes*, Paris, [1951], Paris, José Corti, 1991.
- GUIBERT, Hervé, *L'image fantôme*, [1981], Paris, Les Éditions de Minuit, 2017.
- GUIBERT, Hervé, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, [1990], Paris, Gallimard, coll. Folio, 2006.
- GUIBERT, Hervé, *Le mausolée des amants. Journal 1976-1991*, [2001], Paris, Gallimard, 2016.
- KAFKA, Franz, *Journal*, [1953], trad. Marthe Robert, Paris, Le Livre de Poche, 2016.
- MALRAUX, André, *Saturne. Le Destin, l'Art et Goya*, in *André Malraux. Écrits sur l'art. I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 2004.
- MODIANO, Patrick, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, 1997.
- MODIANO, Patrick, *Discours à l'Académie suédoise*, Paris, Gallimard, 2015.
- MODIANO, Patrick, *Encre sympathique*, Paris, Gallimard, 2019.
- NAVARRÉ, Yves, *Le jardin d'acclimatation*, Paris, Flammarion, 1980.
- OLENDER, Maurice, *Un fantôme dans la bibliothèque*, Paris, Éditions du Seuil, 2017.
- PEREC, Georges, *Un homme qui dort*, [1967], Paris, Gallimard, coll. Folio, 1990.

- PONTALIS, J.-B. , *En marge des nuits*, [2010], in *Œuvres littéraires*, sous la dir. de Martine Bacherich, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2015.
- PONTALIS, J.-B., *Traversée des ombres*, in *Œuvres littéraires*, sous la dir. de Martine Bacherich, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2015.
- PROUST, Marcel, *Le temps retrouvé*, [1927], Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2019.
- SARDES DE, Guillaume, *L'Eden la nuit*, Paris, Gallimard, coll. L'Infini, 2017.
- SARTRE, Jean-Paul, *La nausée*, [1938], Paris, Gallimard, coll. Folio, 2015.
- TOKARCZUK, Olga, *Les Pérégrins*, [2007] trad. G. Erhard, Lausanne, Les Éditions Noir sur Blanc, 2010.
- VALÉRY, Paul, *Cabiers*, [1974], in *Paul Valéry, Cabiers, II*, ed. et annoté par Judith Robinson-Valéry, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2010.
- VIAN, Boris, *L'Herbe rouge*, [1950], in *Boris Vian, Œuvres romanesques complètes, II*, sous la dir. de Marc Lapprand, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2010.

Théorie sur l'art / Esthétique

- ÁDÁM, Anikó, *Du vague des frontières. Littérature, langues & espace*, Paris, L'Harmattan, coll. *Eidos*, 2015.
- ÁDÁM, Anikó, SOULAGES, François, RADVÁNSKY, Anikó (codir.), *Lire & vivre. Études sur l'expérience de la lecture*, Paris, L'Harmattan, coll. *Eidos*, 2019.
- BONNET, Eric (sous la dir. de), *Esthétique de l'écran. Lieux de l'image*, Paris, L'Harmattan, coll. *Eidos*, 2013.
- BOURRIAUD, Nicolas, *L'exforme. Art, Idéologie et rejet*, Paris, Presses Universitaires de France, 2017.
- CARBONE, M., DALMASSO, A. C., BODINI, J. (codir.) *Vivre par(mi) les écrans*, Paris, Les presses du réel, 2016.
- CHIH-WEI, Lin, *Les images qui se suivent. Réflexion sur la continuité visuelle*, Paris, L'Harmattan, coll. Champs Visuels, 2015.
- COURT, Raymond, *La manifestation esthétique. Essai*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- DELBARD, Nathalie, *Le strabisme du tableau. Essai sur les regards divergents du portrait*, Réville, De L'Incidence Éditeur, 2019.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008.
- LAGEIRA, Jacinto, *L'Esthétique traversée : psychanalyse, sémiotique et phénoménologie à l'œuvre*, Bruxelles, La Lettre volée, 2007.
- LAGEIRA, Jacinto, *L'art comme histoire : un entrelacement de poétiques*, Paris, Éditions Mimésis, coll. Arts, esthétique, philosophie, 2016.
- LARGE, A-L., SOULAGES, F., BOURCART, J-C. (codir.), *Les frontières du visibles. New York*, Paris, L'Harmattan, coll. *Eidos*, Série IMAGE, 2018.
- MARTIN, Pascal, SOULAGES, François (codir.), *Les frontières du flou*, Paris, L'Harmattan, coll. *Eidos*, 2013.
- MARTIN, Pascal, SOULAGES, François (codir.), *Les frontières du flou au cinéma*, Paris, L'Harmattan, coll. *Eidos*, 2013.
- MONDZAIN, Marie-José, *L'image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, 2015.

- NARDIN, Patrick, *Effacer, défaire, dérégler. Pratiques de la défaillance entre peinture, vidéo, cinéma*, Paris, L'Harmattan, coll. *Eidos*, 2015.
- PASSERON, René, « Poïétique et rectification », in *Ratures et repentirs*, sous la dir. de Bertrand Rougé, Paris, Vrin, 1994.
- SALIGNON, Bernard, *Frontières du réel où l'espace espace*, Paris, L'Harmattan, coll. *Eidos*, 2015.
- SOLAS, Silvia (sous la dir. de), *Sur la philosophie des images de François Soulages. Altérité - méthode & arts*, Paris, L'Harmattan, coll. Intersémiotique des arts, 2017.
- SOULAGES, François et al., *Géoartistique & Géopolitique. Frontières*, Paris, L'Harmattan, coll. Local & Global, 2013.
- SOULAGES, François, PICAREL, Gilles (codir.), *Art & extériorité*, Paris, L'Harmattan, coll. *Eidos*, 2017.
- SOULAGES, François, ZORZAL, Bruno, *Images d'images* (codir.), Paris, L'Harmattan, coll. *Eidos*, 2017.
- SOULAGES, François, TREMBLAY, Thierry (codir.), *Interprétation & extériorité*, Paris, L'Harmattan, coll. *Eidos*, 2019.
- SOULAGES, François, ZORZAL, Bruno (codir.), *Images & anonymat à l'ère du contemporain*, Paris, L'Harmattan, coll. *Eidos*, 2019.
- VENTURELLI, Suzette, SOULAGES, François, D'ANGELO, Biagio (codir.), *De la photographie au post-digital. Du contemporain au post-contemporain*, Paris, L'Harmattan, coll. *Eidos*, 2017.
- VENTURELLI, Suzette, SOULAGES, François, D'ANGELO, Biagio (codir.), *Esthétique & connectivité*, Paris, L'Harmattan, coll. *Eidos*, 2018.
- ZÚÑIGA, Rodrigo, (Coord.), *La estela de las cosas. Imágenes y Exterioridad*, Santiago du Chili, AV édition, 2019.

Photographie

- BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, [1980], Paris, Gallimard Seuil, coll. Cahiers du Cinéma, 2009.
- DELORY-MOMBERGER, Christine, BARDAWIL, Valentin, *Le pouvoir de l'intime dans la photographie documentaire*, Arles, Arnaud Bizalion, 2020.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, [1982], Paris, Macula, 2012.
- ERBETTA, Alejandro (sous la dir. de), *La photographicit . Sur l'esthétique de la photographie de François Soulages*, Paris, L'Harmattan, coll. Intersémiotique des arts, 2017.
- FLUSSER, Vilém, *Pour une philosophie de la photographie*, [1993], trad. Jean Mouchard, Paris, Circ , 2004.
- PAPADIMITROPOULOS, Panayotis, *Le sujet photographique*, Paris, L'Harmattan, coll. *Eidos*, 2010.
- SOULAGES, François, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, [1998], Paris, A. Colin, 2005.
- SOULAGES, François, PICAREL, Gilles (codir.), *Photographie & extériorité*, Paris, L'Harmattan, coll. *Eidos*, Série *Photographie*, 2017.

VAN LIER, Henri, *Philosophie de la photographie*, Paris Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2005.

VOLAIRE, Christiane (sous la dir. de), *Ecrits sur images. Sur Philippe Bazin*, Paris, L'Harmattan, coll. *Eidos*, 2012.

Artistes

BAZIN, Philippe, *Adolescents*, Bordeaux, William Blake & Co, 1995.

BAZIN, Philippe, *Face à faces*, Paris, L'Harmattan, coll. *Eidos*, 2012.

BOURCART, Jean-Christian, *Camden*, Marseille, Images En Manœuvres Éditions, 2011.

BOURCART, Jean-Christian, *Jour de colère*, < <https://www.fisheyegallery.fr/wp-content/uploads/2018/01/Bourcart.pdf> >, consulté en ligne le 20/12/2019.

CARTIER-BRESSON, Henri, *Images à la sauvette. Photographies par Henri Cartier-Bresson*, Paris, Verve, 1952.

ENGSTROM, J. H., *La résidence. Journal*, Bruxelles, Contretype, 2010.

GUIBERT, Hervé, *Le seul visage*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984.

KËST, Bernard, *J'aurais temps aimé ! Aux frontières d'Argenton*, Paris, L'Harmattan, coll. RETINA.CRÉATION, 2015.

LYON, Danny, *Conversation avec les morts. Photographies de la vie en prisons avec les lettres et dessins de Billy Mc Cune, #122054, [1971]*, Paris, Phaidon, 2015.

PATAUT, Marc, *Ne pas plier*, Paris, Ne pas plier, 1997.

PATAUT, Marc, *Toujours ou Jamais. Travail photographique dans l'unité pédopsychiatre de l'hôpital Esquirol à Limoges*, Paris, Editions du Panama, 2008.

PATAUT, Marc, *Humaine*, Cherbourg-octeville, Le point du jour et CRP, 2012.

PICAREL, Gilles, *Les frontières de l'extériorité. Journal de recherche. 2015*, Paris, L'Harmattan, coll. RETINA.CRÉATION, 2015.

PICAREL, Gilles, *Affleurement*, Paris, L'Harmattan, coll. RETINA.CRÉATION, 2016.

PICAREL, Gilles, *Résidant. Deülémont, 2015-2017*, Paris, L'Harmattan, coll. RETINA.CRÉATION, 2019.

Écrits d'artistes, écrits sur les artistes, entretiens, catalogues d'exposition

AGATA (d'), Antoine, « Huis clos », in *Le Monde diplomatique*, N° 561, décembre 2000.

AGATA (d'), Antoine, DELORY-MOMBERGER, Christine, *Le désir du monde. Entretiens*, Paris, Téraèdre, 2008.

AGATA (d'), Antoine, Brochure de l'exposition *Anticorps*, Le Bal, Paris, 24 janv. - 14 avr. 2013.

COIGNET, Rémi, *Conversations*, Paris, The Eyes Publishing, 2014.

DELBARD, Nathalie, *Jean-luc Moulène*, Paris, Éditions Pétra, coll. Esthétique Appliquée, sous la dir. de Pierre Damien Huygues, 2009.

DO, Elisabeth, « Déclic. Entretien avec Philippe Bazin. Photographe », in *Déclic 2011-2 vol 12*, < <https://www.cairn.info/revue-l-autre-2011-2-page-222.htm> >, consulté en ligne le 27/3/2020.

- GUIBERT, Hervé, *La photo, inéluctablement. Recueil d'articles sur la photographie. 1977-1985*, Paris, Gallimard, 1999.
- KARMITZ, Marin, *Traverses. La collection photographique de Marin Karmitz*, Arles, Acte Sud, 2010.
- MORA, Gilles, *La photographie américaine, 1958-1981. The last photographic heroes*, Paris, Seuil, 2007.
- MORA, Gilles, *Aaron Siskind. Une autre réalité photographique*, Malakoff, Hazan, 2014.
- PAAR, Martin, BADGER, Gerry, *Le livre de photographies : une histoire. Volume 1*, Paris, Phaidon, 2005.
- PATAUT, Marc, « Procédure et forme documentaire. Sculpture et langue », in *Communications*, 71, *Le parti pris du document*, sous la dir. de Jean-François Chevrier et Philippe Roussin, 2001, < <https://doi.org/10.3406/comm.2001.2089> >, consulté en ligne le 15/04/2020.
- PICAREL, Gilles, *Entretien avec Marc Pataut*, 23 janvier 2014, [non publié].
- PICAREL, Gilles, *Photographie & altérité. Interrogations à partir de Marc Pataut*, Paris, L'Harmattan, coll. *Eidos*, 2016.
- POINAT, Frédérique, « Hervé Guibert - photographe ? », in www.revue-analyses.org, vol 7, n° 2, printemps/été 2012.
- RHEM, James, *Aaron Siskind*, Paris, Phaidon, coll. 55, 2003.
- SAINT-AMAND, Pierre, « Mort à blanc, Guibert et la photographie », in *Au jour le siècle, Tome 2. Le corps textuel de Hervé Guibert*, sous la dir. de Ralph Sarkonak, Paris, Lettres modernes, 1997.
- TENDANCE FLOUE, *Sommes-nous ?*, Paris, Editions Jean di Sciullo, 2006.
- THOMAS, Ann, BIRGUS, Vladimir et JEFFREY, Ian, *Joseph Sudek. Le monde à ma fenêtre*, Milan, 5 Continents Editions, 2016.

Dictionnaires

- AUROUX, Sylvain (sous la dir. de), *Les notions philosophiques. Dictionnaire 1*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.
- BLAY, Michel (sous la dir. de), *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Paris, Larousse, 2013.
- LAPLANCHE, J., PONTALIS, J. -B. , *Vocabulaire de la psychanalyse*, [1967], Paris, Presses Universitaires de France, 2004.
- MUGLIONI, Jean-Michel , *Apprendre à philosopher avec Kant*, Paris, Ellipses, 2014.
- RIOT-SARCEY, Michèle , BOUCHET, Thomas , PICON, Antoine (codir.), *Dictionnaire des utopies*, Paris, Larousse, 2006.
- SOURIAU, Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, sous la dir. de Anne Souriau, Paris, Presses Universitaires de France, coll. *Quadrige*, 2010.
- VAYSSE, Jean-Marie , *Dictionnaire Kant*, sous la dir. de Jean-Pierre Zarader, Paris, Ellipses, 2007.

Iconographie



Fig. 1. Picarel Gilles, *Autoportrait*, 2010 21



Fig. 2. Guibert Hervé, *Le seul visage*, 1981 71



Fig. 3. Guibert Hervé, *L'ami*, 1977- 1984 75



Fig. 4. Picarel Gilles, sans titre, 2019.
Agrandissement photographique réalisé à partir
de la photographie *Le seul visage* d'Hervé Guibert 82



Fig. 5. Picarel Gilles, *Refuge*, sans titre, 2011 91



Fig. 6. Picarel Gilles, *Refuge*, sans titre, 2011. Détail 90

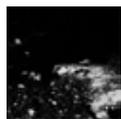


Fig. 7. Picarel Gilles, *Refuge*, sans titre, 2011. Détail 90



Fig. 8. Picarel Gilles, *Refuge*, sans titre, 2011. Détail 90



Fig. 9. a. Picarel Gilles, *Refuge*, sans titre, 2011 96



Fig. 9. b. Picarel Gilles, *Refuge*, sans titre, 2011 97



Fig. 10. Picarel Gilles, *Refuge*, sans titre, 2011 101

	Fig. 11. Bourcart Jean-Christian, <i>Jour de colère</i> , 2017 15 photographies d'un format unitaire de 70 x 46,7 cm Sans titre #1 à #15	104
	Fig. 12. Agata (d') Antoine, <i>Huis clos</i> , 2005. 20 photographies de 20 x 20 cm chacune, formant un panneau de 80 x 100 cm. Collection Marin Karmitz	105
	Fig. 13. Bourcart Jean-Christian, <i>Jour de colère</i> , 2017. Détails	108
	Fig. 14. Agata (d') Antoine, <i>Huis clos</i> , 2005. 20 photographies de 20 x 20 cm chacune, formant un panneau de 80 x 100 cm. Collection Marin Karmitz. Détails	112
	Fig. 20. Picarel Gilles, <i>Refuge</i> , sans titre, 2011	120
	Fig. 21. Picarel Gilles, <i>Refuge</i> , sans titre, 2011	121
	Fig. 22. Picarel Gilles, <i>Refuge</i> , 2011 Fig. 22. a Exemple de séquences d'images et de strates d'images Fig. 22. b tirées du livre <i>Les frontières de l'extériorité</i> , 2015	124-125
	Fig. 23. Hartmann Christian, <i>Un homme en état de choc est pris en charge par des pompiers le 13 novembre 2015 à Paris</i> , 2015	129
	Fig. 24. Rubens Pierre-Paul, <i>La Déposition de la croix</i> , 1612-1614, Toile, 420 x 310 cm, Anvers, cathédrale	140
	Fig. 25. Hartmann Christian, <i>Un homme en état de choc est pris en charge par des pompiers le 13 novembre 2015 à Paris</i> , 2015. Détail	141
	Fig. 26. Le Brun Charles, <i>Descente de croix</i> , 1680, Toile, 545 x 329 cm, Rennes, musée des beaux-arts	141
	Fig. 27. Lyon Danny, <i>Visiting room</i> , 1968	148
	Fig. 28. Lyon Danny, <i>Cell of Two Chicano Convicts</i> , Texas, 1968	150



Fig. 29. Lyon Danny, *Seven years flat on a twenty year sentence*, 1968 151

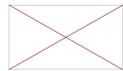


Fig. 30. Lyon Danny, *Convict and boss*, 1968 151



Fig. 31. Pataut Marc, *Apartheid*, 1987,
Photographie noir et blanc
contrecollée sur bois, 100 x 100 cm,
collection départementale d'art contemporain de la Seine-Saint-Denis 155



Fig. 32. Pataut Marc, *Portrait de Yannick Venot, Compagnon
d'Emmaüs*, Scherwiller, 1993,
3 x (112 x 89,5 x 4 cm) (verticales) et 2 x (89,5 x 112 x 4 cm)
(horizontales), FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur 160



Fig. 33. Bazin Philippe, sans titre, *Faces-Vieillards*, 1986 167



Fig. 34.a. Pataut Marc, *Portrait de Yannick Venot, Compagnon d'Emmaüs*,
Scherwiller, 1993 171



Fig. 34.b. Bazin Philippe, sans titre, *Faces-Vieillards*, 1986 170



Fig. 35. Picarel Gilles, sans titre, *Pompes*, 2012 186



Fig. 36. Picarel Gilles, vue de l'exposition *Tant pis pour l'invisible*,
Mains d'Œuvres, Saint-Ouen, 2015 190



Fig. 37. Pataut Marc, *Aulnay-sous-quoi ?*, 1997 193



Fig. 38. Pataut Marc, Vue partielle de l'Exposition *Humaine*,
Centre d'art du Point du Jour, Cherbourg, mai 2013,
© Photo Sabrina Lessert 198



Fig. 39.a. Pataut Marc, *Aulnay-sous-quoi ?*, 1997 202



Fig. 39.b. Pataut Marc, *Aulnay-sous-quoi ?*, 1997 203



Fig. 40. Pataut Marc, *Aulnay-sous-quoi ?*, 1997 215



Fig. 41. Picarel Gilles, *Résidant*, sans titre, 2018 221



Fig. 42. Picarel Gilles, *Résidant*, sans titre, 2018 220



Fig. 43. Picarel Gilles, *Résidant*, sans titre, 2018 223



Fig. 44. Picarel Gilles, *Résidant*, sans titre, 2018 225



Fig. 45.a. Picarel Gilles, *Résidant*, sans titre, 2018 226



Fig. 45.b. Picarel Gilles, *Résidant*, sans titre, 2018 226



Fig. 46. Picarel Gilles, *Résidant*, sans titre, 2018 230



Fig. 47. Picarel Gilles, *Résidant*, sans titre, 2018
Exemple séquence images/texte 234-237



Fig. 48. Picarel Gilles, *Résidant*, sans titre, 2018 239



Fig. 48. Picarel Gilles, *Résidant*, sans titre, 2018
Montage pour exposition, 16 x 35 cm 242



Fig. 50. Picarel Gilles, *Autoportrait en tête tournée*, 2016 251



Fig. 51. Picarel Gilles, *Les frontières de l'extériorité*, sans titre, 2015 254



Fig. 52. Picarel Gilles, *Les frontières de l'extériorité*, sans titre, 2015 255



Fig. 53. Picarel Gilles, *Les frontières de l'extériorité*, sans titre, 2015
Détail 256



Fig. 54. Picarel Gilles, *Les frontières de l'extériorité*, sans titre, 2015 259



Fig. 55. Picarel Gilles, *Les frontières de l'extériorité*, sans titre, 2015 260-261



Fig. 56. Picarel Gilles, *Les frontières de l'extériorité*, sans titre, 2015 262



Fig. 57. Picarel Gilles, *Les frontières de l'extériorité*, sans titre, 2015 263



Fig. 58. Picarel Gilles, *Les frontières de l'extériorité*, sans titre, 2015 265



Fig. 59. Picarel Gilles, *Les frontières de l'extériorité*, sans titre, 2015 267



Fig. 60. Picarel Gilles, *Affleurement*, sans titre, 2016 274-275



Fig. 61. Picarel Gilles, *Affleurement*, sans titre, 2016 278



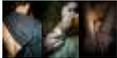
Fig. 62. Picarel Gilles, *Affleurement*, sans titre, 2016 279



Fig. 63. Picarel Gilles, *Affleurement*, sans titre, 2016 280



Fig. 64. Picarel Gilles, *Affleurement*, sans titre, 2016 282

- | | | |
|---|--|---------|
|  | Fig. 65. Picarel Gilles, <i>Affleurement</i> , sans titre, 2016 | 282 |
|  | Fig. 66. Picarel Gilles, <i>Affleurement</i> , sans titre, 2016 | 283 |
|  | Fig. 67. Picarel Gilles, <i>Affleurement</i> , sans titre, 2016 | 283 |
|  | Fig. 68. Picarel Gilles, <i>Affleurement</i> , sans titre, 2016 | 284-285 |
|  | Fig. 69. Picarel Gilles, <i>Affleurement</i> , sans titre, 2016 | 288 |
|  | Fig. 70. Picarel Gilles, <i>Affleurement</i> , sans titre, 2016
Phrase visuelle composée de 19 images | 294-303 |
|  | Fig. 71. Picarel Gilles, <i>Affleurement</i> , sans titre, 2016
Exemple de syntagme visuel | 294 |
|  | Fig. 72. Picarel Gilles, <i>Affleurement</i> , sans titre, 2016
Exemple de syntagme visuel | 299 |
|  | Fig. 73. Picarel Gilles, <i>Affleurement</i> , sans titre, 2016
Exemple de syntagme visuel | 296 |
|  | Fig. 74. Picarel Gilles, sans titre, 2016 | 309 |
|  | Fig. 75. Sudek Joseph, <i>La fenêtre de mon atelier</i> , 1940 - 1954 | 318 |
|  | Fig. 76. Sudek Joseph, <i>La fenêtre de mon atelier</i> , 1940 - 1954 | 319 |
|  | Fig. 77. Sudek Joseph, <i>La fenêtre de mon atelier</i> , 1943 | 323 |

- | | | |
|---|---|---------|
|  | Fig. 78. Sudek Joseph, <i>Arbre</i> , 1967 | 328-329 |
|  | Fig. 79. Sudek Joseph, <i>La fenêtre de mon atelier</i> , 1940 - 1954 | 331 |
|  | Fig. 80. Sudek Joseph, <i>La fenêtre de mon atelier</i> , 1940 - 1954 | 331 |
|  | Fig. 81. Sudek Joseph, <i>La fenêtre de mon atelier</i> , 1940 - 1954 | 334 |
|  | Fig. 82. Siskind Aaron, <i>Kentucky 7</i> , 1951 | 336 |
|  | Fig. 83. Siskind Aaron, <i>Kentucky 7</i> , 1951. Détail | 338 |
|  | Fig. 84. Siskind Aaron, <i>Kentucky 7</i> , 1951. Détail | 339 |
|  | Fig. 85. Siskind Aaron, <i>Gloucester 16A</i> , 1944 | 342 |
|  | Fig. 86. Siskind Aaron, <i>Gloucester 16A</i> , 1944. Détail | 345 |
|  | Fig. 87. Siskind Aaron, <i>Gloucester 16A</i> , 1944. Détail | 345 |
|  | Fig. 88. Engström J. H. <i>La Résidence. Journal</i> , 2010 | 349 |
|  | Fig. 89. Engström J. H. <i>La Résidence. Journal</i> , 2010 | 353 |
|  | Fig. 90. Engström J. H. <i>La Résidence. Journal</i> , 2010 | 356 |

Fig. 91. Engström J. H. *La Résidence. Journal*, 2010

349

Fig. 92. Engström J. H. *La Résidence. Journal*, 2010

360

Fig. 93. Engström J. H. *La Résidence. Journal*, 2010

362-363

Index nominum

A

AGATA (d'), Antoine : 17-18, 103, 105, 109-116, 257.
 ARENDT, Hannah : 207-208.

B

BACHELARD, Gaston : 32, 206, 219, 220, 222, 224-225, 228-231, 233, 240, 244-247.
 BARTHES, Roland : 74, 205, 269, 270.
 BAZIN, Philippe : 18, 165-170, 172-182, 185, 188.
 BERNARDINI, Alain : 26-27.
 BERTHOZ, Alain : 146-147, 168, 185.
 BION, W. R. : 86.
 BIRGUS, Vladimir : 320-321.
 BLANCHOT, Maurice : 12-13, 15, 31, 117, 182, 26-269.
 BLOCH, Ernst : 271-272.
 BODINI, Jacopo : 337, 344.
 BONNET, Eric : 337.
 BOURCART, Jean-Christian : 18, 89, 103-104, 106-111, 114, 116.
 BOURRIAUD, Nicolas : 126.
 BURKE, Edmund : 153.

C

CAMUS, Albert, 113-116, 277.
 CARTIER-BRESSON, Henri : 98, 135, 367.
 CHIH-WEI, Lin : 206.
 COIGNET, Rémi : 122-123, 355, 365.
 CORBIN, Alain : 219, 228.
 CORTAZAR, Julio : 346.
 COURT, Raymond : 233, 238-239.

D

D'ANGELO, Biagio : 190.
 DELORY-MOMBERGER, Christine : 110, 257.
 DEMANGE, Dominique : 27.
 DESCARTES, René : 201, 310, 332-333, 359.
 DIDI-HUBERMAN, Georges : 136-137, 187, 240.
 DO, Elisabeth : 168.

E

ENGSTRÖM, J. H. : 18, 123, 315-317, 346-349, 352-356, 358-362, 364-369.
 ÉPICURE : 258, 286.

F

FERON, Étienne : 268, 281, 291-293, 304-306.
 FREUD, Sigmund : 10, 100, 340.

G

GAGNEBIN, Murielle : 15, 25, 27, 38, 406
 GARAU, Marie : 222, 229, 231.
 GESTERN, Hélène : 134-135, 145.
 GOETZ, Benoît : 272.
 GRACQ, Julien : 262-263.
 GREISH, Jean : 200-201, 206, 208.
 GUIBERT, Hervé : 17, 71, 72, 75-88, 118, 205, 304, 307, 346.

H

HAN, Byung-Chul : 83-85.
 HEGEL : 79-81.

HEIDEGGER, Martin : 13-14, 34, 106, 192, 227, 406.
 HÉRACLITE : 16, 227.
 HOUELLEBECQ, Michel : 92-93.
 HUME, David : 150, 154.
 HUSSERL, Edmond : 10-11, 133, 185, 366, 402.

J

JANKÉLÉVITCH, Vladimir : 252-255, 263-264.
 JORLAND, Gérard : 146-147, 168.
 JULLIEN, François : 12, 34, 227, 243, 315, 320, 322, 335, 367.

K

KAFKA, Franz : 325-326, 330, 369.
 KANT, Emmanuel : 36, 132, 136-139, 143-146, 154, 162, 165, 311-314, 347-348, 350.
 KARMITZ, Marin : 105, 109-110.
 KIERKEGAARD, Søren : 210-214.
 KÆST, Bernard : 37-38.

L

LACAN : 343-344.
 LE SCOUARNEC, René-Pierre : 364.
 LEVINAS, Emmanuel : 7-8, 12-14, 16-17, 72-74, 78-79, 81, 95, 106-107, 110-111, 117-118, 121-122, 128, 130-131, 135, 154, 176, 180-181, 183, 191, 195, 197, 241, 247-249, 258-259, 262, 265-266, 269-273, 276-277, 281, 286-287, 289, 291, 305, 350-351, 367-368, 370, 402-403, 408.
 LYON, Danny : 18, 147-152, 154.

M

MAÎTRE ECKART : 407.
 MALRAUX, André : 158.
 MARCEL, Gabriel : 203-204.
 MARCUSE, Herbert : 136.

MARION, Jean-Luc : 89, 94-95, 98-99, 136, 139, 142, 253.
 MERLEAU-PONTY, Maurice : 10, 100, 344.
 MINKOWSKI, Eugène : 231.
 MODIANO, Patrick : 22, 23, 27.
 MONDZAIN, Marie-José : 102.
 MONTAIGNE : 216, 343, 401.
 MORA, Gilles : 147, 149, 316, 338, 341.
 M'UZAN de, Michel : 14.

N

NANCY, Jean-Luc : 15-16, 130-132, 139, 189, 194, 218, 258, 267.
 NIETZSCHE, Friedrich : 200-201, 204.
 NIZET, Jean : 210, 213.

O

OLENDER, Maurice : 22.

P

PASCAL : 113.
 PASSERON, René : 25.
 PATAUT, Marc : 17-18, 27, 154-166, 168-169, 171, 176-177, 185, 193-199, 201-206, 208-218, 247.
 PEREC, Georges : 194.
 PICLIN, Michel : 351, 359.
 PINOTTI, Andrea : 152-154, 156-158, 175-176, 188.
 PLATON : 34, 277, 343.
 POINAT, Frédérique : 75.
 PONTALIS, J.-B. : 100-101, 286.
 PROUST, Marcel : 231.

R

RANK, Otto : 88.
 RICCEUR, Paul : 131, 144-145, 157-159, 161-162, 164-165, 172-175, 177-179, 181-184, 199, 203-207, 306-307, 326-327, 330, 332-333, 335, 369, 402, 407.

ROSSET, Clément : 87, 116.

S

SAINT-AMAND, Pierre : 83.

SAINT AUGUSTIN : 178.

SALIGNON, Bernard : 120, 324-325,
406.

SARDES DE, Guillaume : 92, 94.

SARTRE, Jean-Paul : 12, 115-116, 351,
357-359, 365, 402.

SENA AVONYO : 307.

SISKIND, Aaron : 18, 315-317,
337-346.

SLOTERDIJK, Peter : 409.

SOULAGES, François : 9, 17, 24, 26,
28, 30, 34-36, 38, 72-73, 89, 94, 114,
117, 120, 127-128, 131, 133, 135-136,
153, 159, 190-191, 206, 218, 264,
266, 286, 313, 315, 324, 338, 359,
403, 406.

STIEGLER, Bernard : 188.

SUDEK, Joseph : 18, 315-335.

T

TOKARCZUK, Olga : 291, 304.

TREMBLAY, Thierry : 30.

V

VALÉRY, Paul : 15, 25, 315, 347-348.

VAN LIER, Henri : 358.

VIAN, Boris : 263.

W

WAJCMAN, Gérard : 321, 325.

Z

ZÚÑIGA, Rodrigo : 13, 30, 110.

Index rerum

A

Absence, 10, 14, **102**, 280
 Abstrait (l'), 239
 Absurde, 84, **113-117**, 277
 Accessibilité, **210**, 348, **350-352**
 Achèvement (*Cf.* Inachèvement),
 272-273
 Acte-observation, 326
 Activation, 241, 244, 248
 Affection, 153, 165, 184, **277**, 407
 Affleurement, 29, 189, 195, 253,
 276-277, **280-281**, 286, **290**, 308,
 310, 322, 324, 326, 330, 405, 407,
 410
 Aller-retour, 25, 189-199, 201, 306
 Altérité, 34, **73**, 76, 79, **83-86**, 107, 117,
 119, 120, 122, **130-131**, 147, 163,
 176, 187, 190-191, 195-196, 247, 402
 Angoisse, 87-88, 208-209, 228, **255**,
 257-264, 267-269, 271-273, 276,
 307, 358, 405
 Anonyme, 188, 403, 408
À partir de, 26, 403
 Arraînement, 192, 207, 406.
 Asymétrie, (rapport) 130-131
Atopos, 83-84
 Autonomie, 136
Autre, 8, 11, 13, 15-17, 19, 26, **34**, **73**,
 131, 188, 191, 194, 197, 214, **247**

B

Besoin (*Cf.* Désir), 106-107

C

Caresse, 276, **286-290**, 308, 405, 410
 Clarté, 7, 25, **85**, 99, 111, **113-115**,
 194-195, 273, 287, 307, 407, 410

Chemin, 26, **34-35**, 37, 92, 93, 100, 110,
 126, **227**, 244, 252, 258-259, 263,
 315, 324, 326, 359, 367, 407, 410
 Consentement, 325-332

D

Décisif, 197, 366-368
 Dehors, 9, 10, 11
 Désir, 7, 17, 19, **73-128**, 137-138, 143,
 167, 172, 199, 204, 207, 246, 253,
 404, 407, 410
 Désir d'extériorité, 106, 119-127, 404
 Dépassement, 8, 11, 20, 180, 182,
 241, 271, **276**, 310, 312, **314**, 317,
 324, **346-352**, 355, 359, 361, 364,
 365-366, 368-370, 405
 Devenir, 214, 227-228, 232, 241, 243,
 245, 252, 272, 333, 341, 366, 369,
 407
 Dissymétrie, 144-146,
 Distance, 8, 17-18, 29, 76-79, 85-86, 88,
 93, 95, 100, 102, 106-108, 110, 114,
 120-121, 130, 132, 135, 152-153,
 156-157, 161, 164-165, 168-169, 173,
 175, 191, 327, 330, 333, 335, 348,
 350-352, 355, 364, 368, 404
 Domination, 314, 333, **351**, **402**
 Double, **85-89**, 277
 Dualité, 156-157, 165, 191

E

Éblouissement, 7, 28, 93, 95, 310, **351**
 Écart, 22, **34**, 192, 314, 335
 Échec, 7, 14, 27, 37, 119, 144, 196, 271,
 315, 348, 361, 364, 367
 Éclatement, 11, **350-352**
 Écran, 337-346
 Effleurement, 280, 289-290

- Effritement, 264, **268**
Ego alter, 14, 27
 Envers, 273, 277
 Émergence, **277**, 281, 286, 322-326
 Épaisseur temporelle, **197**, 212, 222, 248, **263-264**, 308
 Empathie, 146-147, **154-159**, 168-169, 175-176, 184-192
 Empêchement, 10, 11, 197-198, 289-290, 320, 326, 327
 Entre, **12**, 22, 34, 78, 159, 169, 204, 206, 238, 304, 314
 Épreuve, 13-14, **35**, 159, 163, 185, 189, 191, 216, 228, 229-231, 244, 248, 253-254, 257, 289, 401, 405, 407-410
 Équivoque, **31**, **83**, **213**, 227, 266, 273
 Espérance, 84, 93, 113, 180, 208, 269-271, 273, 276, **304-305**, 308, 405, 407
 Esthétique *a posteriori*, 28
 Esthétique de la fragilité, 405, 408, 410
 Esthétique de l'affleurement, 405
 Esthétique de l'écart, 314
 Esthétique de la fenêtre, 324
 Esthétique de l'humilité, 207, 404
 Esthétique de l'infidélité, 120-121
 Esthétique du franchissement, 347-348, 355, 364-365, **368-370**
 Esthétique du *re-*, 404
 Esthétique du renoncement, 405, 407
 Esthétique du respect, 161, 164-165
 Esthétique de la variation, 366
 Esthétique de l'humilité, 207
 Esthétique de la répétition, 285
 Esthétique de la verticalité, 228
 Esthétique du dépassement, **347-348**, **352-370**
 Esthétique du seuil, 317, 320-325, 330
 Esthétique du toucher, 276, **286**, 308
 Éthique, 159, 165-166, 168-169, 172, 174, 182-184, 190-191,
 Étonnement, 106, 192, 194, 263, **271-273**, 308
 Être affecté, 149, 257-277
 Éveil, 7, 317, **350-352**, 355, 358, 359, 364, 369, 405
 Excès, **10-11**, 22, 142, 174, 243, 277, 290, 291, 305-306, 314, 341, **344**, 347, 351-352, 369
 Existence, **16-17**, 81, 83, 87, 107, 179, 181, 192, 208, 210-211, 213-214, 216, 227, 243, **248**, 264, 269, 281, 333, **335**, 343, 346, **357-359**, 364
 Extériorisation, 80-81, 311
 Extériorité, **22**, 24-25, 31, 34, 38, 73, 76, **83**, 144, **146**, 168, 176, **183**, 192, **195**, **264**
 absolue, 36, 72, 118, 183-184, 190, 200-201, 217
 caduque, 348
 contingente, 357-358
 de l'étranger, 113-116
 distante, 75-89
 donnée, 12, 72, 180 (fausse extériorité), 314, 324-327, 330, 332-333, 343, 369, 405
 doublée, 86
 éthique, 18, 128, 172, 180, 191
 existentielle, 18
 fuyante, 94-95
 phénoménale, 365
 innommable, 344, 355-359
 intraitable, 101-102
 métaphysique, 128
 mouvante, 358
 négative, 85, 117
 première, 128
 productive, 8, 314-315, 317, 320, 324-327, 330, 332-333, 335, 337, 346, 369, 405
 radicale, 219
 rêvée, 88
 spatiale, 17, 19, 78, 85-89, 111, 130, 135, 192, 195
 temporelle, 18-19, 195, 197-198, 200-201, 204, 206-211, 213, 217-219, 232, 241, 262, 264, 276, 290
 totale, 348
 transcendante, 18, 180-182, 365-366

visible, 88, 94
temporelle de la mort, 258, 272,
276-277, 281, 286, 307

F

Face-à-face, 28, 34, 119-120, 142, 159,
166, 174, 184-185, 188-189, 191-192,
194-195, 229, 243, 245, 248, 258,
266, 270-272, 340-341, **402**, 404,
408-409

Faire photographique, 131, 137
 apathique, 132-146, 191
 avec, 183, 184
 en-sympathie-avec, 148-
 154, 165, 184, 191
 être-un-avec, 154-159, 165
 en-respect-de, 159-166, 191
 productif, 177

Fini / Finitude, 12, 142, 209, 408-409

Fantasme, 84-85

Fenêtre, 310, **317-337**, 369

Fixation, 306-307

Finalité, 12, 15, 133, **143-146**, 290, 292,
343, 361, 364

Fixité, **227-228**, **262-263**, **291**, 337-358

Flou, 22, 85, 109-111, 153, 204-205,
207

Fragile/Fragilité, 19, 84, 93, 100, 128,
181-183, **203**, 207, 289, 322, 405,
408, 410

Fragment, **30-31**, 33, 156, 158, 307, 367

Franchissement, 72, 77, 156, **348-350**,
352, 355, 368, 369, 407

Fraternité, 157-158

Fusion, 147, 154, 157 (identification)
158, 164, 184, 191

H

Habitation, 271-273

Herméneutique, 177, 307, 407-408

Heuristique, 16, 157, 307, 310, **332-335**,
364, 369

Hors de, 9, 10-12, 24, 32, 36, 72, 76, 79,
83, 95, 117, 152, 179, **182**, 205, 243-
244, 258, 269, 271, 290, 306, 312,

314, 332, **346**, 348, 351-352, 365,
402-403, 409

Humanité, 103, 107, 128, 133, 144-146,
157-158, 172, 177, 179, 181, 398-399,
409

I

Images d'images, **37-38**

Imbrication, 24, 267, **280-281**, 286, 290

Impératif, 136, **138-139**, **143-145**, 154,
162, 166, 346

Impossible, 8, 14, 22, 196, 207, 218

Imprévisible, 15, **195-196**, 206-209,
219, **231-232**, 244, 247, 267, 326,
404-405

Inachèvement, **128**, 269, 271, 272

Inconnaissable, **15**, 93, 143, 257,
264-267

Indétermination, 16, 85, 320-325,
366-368

Indistinction/ Indistinct, 95, 98, 252,
266, 270-273, 407

Infini, 11, 73, 110, 119, **121**, 128,
142, 146, 182, 217, 221, 229, 257,
263-264, 276-277, 281, 286-287,
290, **305**, 307, **314**, 324, 330, **350**,
355, 366, 368, **402-405**, 407-408

Insaisissable, 10, **22**, 24, 28, 38, 99, 114,
117, 127, 130, 232, 252-253, **265**,
270-272, 348, 364

Instant photographique, 178, 210-
213, 216, 220-222, 228-229, 231,
244, 248, 255, 259, 263, 273, 308,
404-405

 accroissement, 231

 temps condensé, 222, 228-229,
 231-232, 238-240, 405

 coupure, 210, 212, 221-222,
 238, 248

 détournement, 255, 263

 émerveillement, 263,

 étonnement, 273, 308

 temps discontinu, 222,

228-232, 238, 305, 306

 évitement, 258

- éternité, 213, 404
 focalisation ponctuelle, 178
 négociation, 259
 séparation, 178
 temps articulé, 213
 temps consistant, 216, 248
 temps infini, 221
 variation d'intensité, 221
 verticalité, 221
 Intentionnalité, 11-12, 95, 98, 142, 164,
 244, 287, 307, **350-351**, 367-368
 Interchangeabilité, 132, 134, 146
 Intériorité, **73**, 81, 88, **127-128**, 147,
 184, 194, 200, 210-211, **213-214**,
 216, 241, 253, 254, 271, 311-314, 317,
 320,-322, 333, 340-341, 361, 368
 Interprétation, 139, 142, 146, 407, 409
 Intervalle, 205-206
 Invisible, 14, 74, 89, 92-94, 99-100, 118,
 127-128, 130, 143, 407
 Invisibilité, 187, 188, 191, 197,
 Involontaire, **326-327**, 330, 333
- L**
- Limite, 7, 19, 26, 101, **111**, 113, 128,
 161-163, 268, 281, **348-350**, 352,
 355, 369-370, 407-408
 Lumière, 19, 34, **78**, 100, 128, 195,
241, **247**, 257, **264-266**, **271-272**,
 276-277, 287, 289-290, 307, 310,
 322, 327, 335, 351, 355
- M**
- Maîtrise, 86, 100, 144, 196, 199-200,
 208, 218, 257, 265-267, 271, 307,
 405
 Manque, 73, 95
 Médiation, 79, 108, 317, 337-346, 369,
 403, 405, 407-409
 Mélancolie, 16, 271-272
 Même, 8, 9, 11, 16-17, 19, 26
 Métaphysique, **8**, 24, **117-119**, 121,
 126-128, 229, 326
 Milieu, 341-346
 Mort, 251-308, 405, 408
- Mouvement, **12-13**, 16, 19, 22, 26, 33,
 34, 35, 72-74, 98, **117**, 120, 131, 138,
 214, **222-228**, 239, 248, **325-326**,
 343, 346, 350-351, 355, **359**, 364,
 369, 403, 409
 Moyen (*Cf.* Désir), 18, 74, 77, 79, **88**,
 127, **138**, **144-145**, 173, 264,
 Multiplicité, 16, 130-135,
 Mystère, 8, 19, 80, 85, 135, 192, 194-195,
 198, 200, 208, 218-220, **249**, 252,
 254, **262**, 264-266, 273, 276, 289,
 307, 322, 335, 369, 405, **407**
- N**
- Négativité, **84-85**, 245, 264
 Nouveauté, 8, 37, 205-206, 208-209,
 211, 214, 216, 231, 238, 240-241,
 244, 404, 409, 410
- O**
- Objet (l'), 185-192
 Objet extérieur, **8-13**, 16, 94
 Objet photographié, 313-314
- P**
- Passage, 126, 214, 216, 229, 240, 253,
 257, 290-293, 304-307, 321, 326,
 343, 405
 Passivité, 184, **264-266**, 405
 Permanence, **199**, 204, **207**, **218**, 227
 constance, 208
 invariance, 201, 208-209
 Photographie-acte, 327,
 Photographie-écart, 335
 Photographie heuristique, 310, 332-337,
 369
 Photographie-prise, 335
 Pluralité, 16, **131-135**
 Poïétique, **15**, **25**, 26, 39, 315, 347, 352,
 361, 403, **405-408**
 Point de vue, 264, 268-269
 Présentisme, 258
 Prévisibilité, 201
 Promesse, 196, 199-209, 218, 247, 404

Proximité, 18-19, 75, 78, 88, 100,
146-185, 191-192, 276, 287, 305,
 327, 355
 Pulsation, 233, 238, 239

R

Rapport-extériorité, **314-315**, 317,
 346-348, **350-352**, **355**, **361**, 364,
 366, 369-370
 Réciprocité, 183-184
 Récit, 175, 177, 188
 Réel, 86-87, 93, **116**, 244-245, 311, 313,
 333, 341, 344, 357
 Refaire, 28, 33, **36-38**, 88, 94, **214**, 264,
403-404
 Regarder (*Cf. Voir*), 98-99, 165
 Renoncement, 192, 212, **266**, 273, 276,
 305, 403, 405, 407
 Répétition, 157, 165, 185, 198
 Reprise, 25, **211-218**, 248, 252, 403-404,
 407, 409
 Responsabilité, 182- 184
 Retentissement, **231-233**, 238
 Retournement, **266-270**, 276
 Rêverie, 221, 240, **244-248**
 Rythme, 222, **225**, 228, 232-233,
 238-241, 248

S

Sens, 29, 35, 111, 114-117, **157**, 252, 264,
 267, 269-270, 276, 281, **290-307**,
 312-314, **332-335**, 361, 364-367, 369
 Séparation, 9, **72**, **75**, 85, 92-93, 99, 111,
 113, 117, 122, 126, 153, 157, 168,
 178, 228, 229, 238, 249, 255, 258,
 264, 311, 320-321, 404, 410
 Séquence d'images, **232-240**
 Seuil, 85, **320-325**, 330, 335, 369
 Surprise, 8, 34, 192, **200**, **248**, 315, 351,
 365, 407

T

Temps, 16, 17, 195
 temps autre, 195, 208-211, 216-
 219, 222, **227-228**, 231-232,
 240-241, 245-248, 262,
 404-405
 temps continu, 228
 hors-temps, 271
 temps vécu, 213, 305, 308

Tentative, 14, 144, 271

Texte/image, 24, **28-33**, 35, 39, 403

Toucher, 75, 257, **276-286**, 289-290,
 308, 405, 407, 410

Transcendance, 7, **10-11**, 13-14, 20, 78,
 110-111, **211**, 273, 317, **350-351**, **359**,
365, **368-370**, 407

Transition, 409-410

Transmédialité, 35, **39**, **292-293**, 403

Totalité, 16, 18, 31, 80, **95**, 102, **108**, 110,
 114, 116, 135, 147, 176-178, 180-181,
 187, 241, 266, 268, 273, 286, 292,
 312, 315, 347, 370, 402

U

Universalité, 136, 139, 143, 146, 158,
 165, 185

Utopie, 270-271

V

Variations, 99, 212, 225, 317, 366

Verticalité, 188, **222-228**, 233, 248,
 281, **290**, 293, 404

Vide, 8, 163, 232, **238**, 293,

Violence, **81**, **93**, 106, 107, 109, 111,
 123, **136**, **144**, 146, 156, 158, 183,
190-191, **289**, 369, 404

Visible, 10, 14, 74, **87-89**, **92-101**, 289,
 310-311, 330, 368, 407, 410

Voir, 95, 98, 268,

Vouloir, 162, 163, 165, 172, 173

Table des matières

Introduction	7
Chapitre 1 - L'extériorité & la recherche-crédation	21
1. Problématique de la présentation : photographies & textes	23
1.1. Conception problématique de la thèse	24
1.1.1. Cahiers de photographies	25
1.1.2. Réflexion théorique à <i>partir d'œuvres</i> photographiques	26
1.1.3. Réflexion à <i>partir d'un travail</i> réalisé durant la thèse	27
1.2. Retour sur les livres de création publiés	28
1.2.1. L'extériorité & le rapport texte/image	28
1.2.2. Expérimentation de différents registres d'écriture	31
2. La recherche-crédation & la création : processus en dialogue	33
2.1. Le dialogue de la recherche-crédation avec elle-même	34
2.2. L'ouverture de la création au dialogue avec l' <i>autre</i>	36
2.2.1. Collaboration à l'œuvre : livre <i>Résidant</i>	36
2.2.2. Images d'images	37
Chapitre 2 - Extériorité 2015 <i>Les frontières de l'extériorité, Gilles Picarel</i>	41
Chapitre 3 - Le désir photographique & l'extériorité	71
1. Désir & extériorité distante	75
1.1. L'intérêt du désir face à l'extériorité	76
1.2. Le désir photographique entre <i>même & autre</i>	81
1.2.1. Le coup de foudre photographique	81
1.2.2. Le double & l'extériorité spatiale	85

2. Désir & extériorité inébranlable	89
2.1. Là-bas, le fantôme & l'autre	92
2.2. L'impénétrable présence de l'extériorité	94
2.2.1. Extériorité retrouvée	98
2.2.2. Extériorité inébranlable	99
3. Désir photographique comme extériorité	102
3.1. Extériorité & désir révolté : Bourcart	103
3.2. Extériorité & désir « flou » : A. d'Agata	109
4. Désir de l'extériorité & méta-photographie	117
4.1. Faire photographique & désir d'extériorité	119
4.2. Forme du désir d'extériorité dans <i>Les frontières de l'extériorité</i>	122
4.2.1. La forme « pulvérisé » du livre	122
4.2.2. Structure de l'extériorité : la séparation	126
Chapitre 4 - Le faire photographique & l'avènement de l'autre	129
1. Faire photographique apathique & extériorité	132
1.1. Multiplicité & interchangeabilité d'autrui dans le faire photographique	133
1.2. Le faire photographique à l'épreuve de l'universalité	136
1.2.1. Agir photographiquement « par devoir »	136
1.2.2. Le faire photographique à l'épreuve de l'impératif catégorique de la loi morale kantienne	138
1.2.3. Interprétation infinie face au visage d'autrui comme condition de l'universalité	139
1.3. Finalité du faire photographique face à autrui	143
2. Proximité photographique & extériorité	146
2.1. <i>Photographie-en-sympathie-avec :</i> <i>Conversations with the dead</i> , Danny Lyon	147
2.2. <i>Photographie-être-un-avec :</i> <i>Apartheid</i> , Pataut	154
2.3. <i>Photographie-en-respect-de :</i> <i>Emmaüs</i> , Pataut	159

2. 4. L' <i>autre</i> dans un faire photographique face au souffrant : <i>Faces-Vieillards</i> , Bazin	166
2.4.1. L'étranger de service : une extériorité à bon compte	166
2.4.2. <i>All over</i> & extrêmes détails. Une photographie au seuil de l'extériorité	172
2.4.3. Enfermement spatio-temporel du faire photographique : une photographie sans extériorité	174
2.4.4. Réciprocité photographique & extériorité éthique	181

3. Extension du domaine de l'empathie à l'objet : <i>Pompes</i>, Gilles Picarel	185
--	------------

Chapitre 5 - Photographie & extériorité temporelle **193**

1. Les yeux fermés d'autrui & le temps <i>Aulnay-sous-quoi ?</i>, Marc Pataut	196
1.1. Promesse photographique & extériorité temporelle	199
1.1.1. Promesse photographique & maîtrise	200
1.1.2. Promesse photographique : invariance & imprévisibilité	201
1.2. Yeux fermés, reprise photographique & extériorité temporelle	209
1.2.1. Intériorité vécue & extériorité temporelle	210
1.2.2. L'instant photographique & le temps <i>autre</i>	211
1.2.3. Passage, reprise & l' <i>autre</i>	214
1.3. L'impossibilité photographique & la figure de l'arbre	216
2. L'arbre & autrui <i>Résidant</i>, Gilles Picarel	219
2.1 Le temps infini de l'arbre & l'instant photographique	221
2.1.1. Verticalité photographique : une dialectique du mouvement	222
2.1.2. L'instant photographique & la discontinuité temporelle	228
2.1.3. Le rythme & le temps <i>autre</i> :	
La forme de la séquence d'images dans <i>Résidant</i>	232
2.1.4. Le rythme & le temps <i>autre</i> dans l'espace d'exposition	241
2.2 Communion de rêverie & extériorité temporelle	244

Chapitre 6 - Photographie & mort : Affleurement, Gilles Picarel	251
1. Présent photographique & angoisse de la mort	257
2. Photographie & mystère : une expérience de la passivité	264
2.1 Extériorité & passivité : une photographie sans lumière	265
2.2 Retournement photographique & débordement des limites	267
2.3 Photographie & temps de l'espérance	269
3. Photographie-comme-être-affecté-par & affleurement	276
3.1 L'infini dans une photographie du toucher	277
3.2 Une photographie de la caresse	286
4. Passage	290
4.1 L'extériorité temporelle & l'excès de sens	290
4.2 L'extériorité temporelle & le passage à l' <i>autre</i>	305
Chapitre 7 - Photographie, extériorité & dépassement	309
1. Photographie & fenêtre : Sudek, une dialectique féconde intériorité/extériorité	317
1.1 Photographie & seuil : une photographie en expansion entre indécidable et indéterminable	320
1.2 Photographie & consentement à l'extériorité	325
1.3 Photographie heuristique : l'avènement d'un sens	322
2. Photographie & médiation : Siskind	337
2.1 Espace d'attente & projection	337
2.2 Photographie : milieu & médiation	341
3. Photographie & transcendance : Engström	346
3.1 Paradoxes & difficultés : le <i>rapport-extériorité</i>	348
3.1.1 Limite & franchissement	348
3.1.2 Distance & accessibilité	350
3.2 Engström : contours d'une esthétique du dépassement	352
3.2.1 Une photographie à la limite	352
3.2.2 Extériorité rêvée & éveil photographique	355

3.3 - Extériorité multiple & séquence photographique	364
3.3.1 Singularité & variation	365
3.3.2 Décisif & indéterminé	366
3.3.3 Prise & surprise	368
Chapitre 8 - Extériorité 2019 <i>Résidant, Gilles Picarel</i>	371
Conclusion - Épreuve	401
Bibliographie	411
Iconographie	421
<i>Index nominum</i>	429
<i>Index rerum</i>	433

