

# La photographie, entre image et mémoire



## Actes du colloque

Université de Corse - Corte  
13-14 octobre 2005

© 2007 Centre Méditerranéen de la Photographie  
© Les auteurs pour leur texte respectif  
© Bernard Plossu : photographie de couverture  
Tous droits réservés pour tous pays  
ISBN 2-9520768-2-0

Ouvrage publié avec le concours du Conseil Général de la Haute-Corse

13-14 OCTOBRE 2005

# L a Photographie, entre image et mémoire



# LES INTERVENANTS

---

## **Les images dans le développement psychique de l'enfant : la mémoire trahie**

### **LES IMAGES ET LA MÉMOIRE**

#### **DE QUELLES IMAGES PARLE-T-ON ?**

L'image implique une communication entre un sujet créateur, producteur ou émetteur et ceux qui vont la percevoir. Elle est une oeuvre humaine ou mécanique qui crée ou reproduit sur un support la chose, la personne, le sujet. Ainsi fixée, comme une sorte de mémoire extérieure à soi, elle fait parler d'elle comme faisant partie de la société dont elle représente les besoins humains, les mythes, les idéologies. L'image est aussi la création d'une interprétation propre à son créateur et elle produit des effets, elle illusionne car elle possède une structure intime chargée de sens qui s'adresse à l'autre. Nous pouvons définir ainsi l'image objet, celle qui provient de l'imaginé, «the picture» en anglais. Elle est visible, palpable comme quelque chose d'extérieur à soi, elle appartient à la réalité de notre environnement, à notre culture.

Mais, dans notre langue, on appelle aussi image la représentation intrapsychique de notre monde. Cette image, «image» en anglais, provient tout d'abord de la perception que nous avons de la réalité extérieure par l'intermédiaire de nos sensations : elle est non seulement visuelle, mais aussi auditive, olfactive, gustative, elle provient également des organes du toucher, de l'équilibre et de l'activité motrice. Mais comme notre expérience du monde implique le plus souvent différentes sensations, l'image sensorielle est rarement pure et elle entre en contact avec l'ensemble de l'activité cérébrale qui la mémorise. Elle s'associe aux autres impressions et elle prend du sens en cheminant à travers l'activité psychique générale du sujet. Les images sensorielles contribuent donc à donner une première représentation intrapsychique de la réalité.

L'image mentale est à l'inverse le produit d'une pensée, d'une association d'idées, d'une construction psychique qui prend forme. Elle se produit lorsque l'on pense ou que l'on rêve. Elle est la projection du désir du sujet et correspond à la mise en forme plus ou moins symbolique d'un élément de pensée. La psychanalyse préfère utiliser les termes de fantasme, de fantaisie, de rêverie, de scénario, pour parler des activités psychiques du sujet.

Ainsi, on peut dire que l'image appartient aux différents domaines de notre activité psychique : l'image sensorielle nous donne une représentation de la réalité telle qu'elle est perçue ; l'image est aussi le fruit de nos propres projections, sous forme de pensées ou d'hallucinations, de fantasmes qui alimentent notre imaginaire ; elle participe aussi aux procédés de figuration, sous une forme symbolique.

### **DE QUELLE MÉMOIRE PARLE-T-ON ?**

Très peu de travaux en psychologie ou en psychanalyse de l'enfant parlent du développement de sa mémoire. Les neurosciences en sont à leurs premiers pas : la théorie des localisations fonctionnelles est remise en cause et des modélisations plus systémiques sont proposées. Il est démontré que le circuit limbique intervient dans la mémorisation immédiate en activant le lobe temporal et que cela mobilise en même temps des émotions qui vont laisser une trace. Pour Edelman, par exemple, la reconnaissance opère selon des catégories et en relation étroite avec l'activité motrice déployée au cours des explorations passées et présentes que nous effectuons dans le monde extérieur. Il semble que la perception et la reconnaissance ne soient pas des fonctions cérébrales indépendantes. Les principes darwiniens de sélection naturelle contribueraient à expliquer l'organisation de la perception en catégories constituant la base de la mémoire et de la reconnaissance. Des groupes de neurones réagiraient plus vivement à certains types de stimulation qu'à d'autres. Mais ces réponses pourraient, dans une large mesure se trouver superposées. Ainsi, une seule image de rêve peut comporter plusieurs éléments. Les groupes de neurones sont disposés en régions appelées réseaux. Les connexions établies entre ses multiples réseaux réalisent le classement de l'information reçue. Perceptions et reconnaissances font ainsi partie intégrante d'un processus unique<sup>1</sup>.

Ainsi, la mémoire fonctionne avec tout le cerveau dans un ensemble complexe, suffisamment en tous cas pour ne pas se réduire au fonctionnement d'un ordinateur. Une telle métaphore, se limite à la connaissance de l'appareil, mais le mystère d'image reste entier car elle est virtuelle, comme suspendue et dépen-

<sup>1</sup> Rosenfield I. *L'invention de la mémoire* Champs Flammarion, 1994.

dante des autres fonctions psychiques. Même si on connaît parfaitement le fonctionnement de l'appareil photographique, on ne peut savoir à l'avance comment sera la photo si on ne connaît pas les intentions du photographe, ni celles du sujet photographié.

Les grands précurseurs de la première partie du XXe, avaient commencé un début d'exploration de la mémoire à partir de la clinique ou de l'expérimentation. Ils ont tenté de mettre en évidence sa particularité chez l'être humain du point de vue psycho-fonctionnel. Pour Pichot, la mémoire est une fonction générale du système nerveux. Elle est la faculté de conserver et de rappeler des états de conscience passée et ce qui s'y trouve associé. Elle a pour base la propriété qu'ont les éléments de conserver une modification reçue et de former des associations. La mémoire psychique en est l'expression la plus élaborée et la plus complexe. Contrairement aux habitudes qui caractérisent l'automatisme animal, et qui ont été mises en évidence par le réflexe conditionnel, on ne peut parler de mémoire que lorsque le passé est non seulement reproduit, mais aussi reconnu.

Pour Janet, la mémoire est une conduite, un acte social : le récit qui est le langage créé par la société pour lutter contre la condition d'absence. L'acte de mémoire est une synthèse mentale qui exige la reconnaissance et la conscience du temps, alors que l'automatisme ne l'exige pas.

## **UNE PREMIÈRE MÉMOIRE : L'IMITATION**

Nous savons que l'enfant vit pendant longtemps dans l'instant, qu'il n'acquiert que progressivement la notion d'espace et de temps, qu'il entre graduellement dans le langage, et que la reconnaissance n'est pour lui possible qu'à partir d'un minimum d'expériences et de répétition. Aussi la mémoire de l'enfant est elle plus difficilement fiable que celle de l'adulte.

Pour Wallon, la capacité représentative de l'enfant se constitue en premier dans le rapport de son corps psychomoteur dans l'espace. Puis, une fois acquise, grâce à la mémorisation et à l'imitation, cette capacité se détache de l'expérience immédiate et la représentation devient véritablement autonome. Pour l'enfant, réel et imaginaire sont d'abord confondus, puis ils coexistent comme dans le jeu ou la fabulation, par exemple, avant qu'ils ne soient clairement différenciés. Selon Piaget, l'imitation des mouvements est déterminante pour accéder à la représentation : elle est d'abord sporadique, puis elle devient systématique, se détache du corps propre, pour devenir véritablement représentative entre 1 an et 1 an et demi. Dès lors, l'enfant peut réaliser des imitations différées, à distance de l'expérience. Il s'agirait donc là d'une première manifestation de la mémoire. La pensée représentative permet à l'enfant de différencier le signifiant du signifié et donc d'intégrer les nuances du langage. Elle aura tendance à se généraliser

par la suite de son éveil. «Si, l'apparition des images semble ainsi liée à la constitution de la fonction symbolique, en tant que différenciation des signifiants et des signifiés permettant l'évocation des objets ou événements non actuellement perçus, c'est sans doute (...) parce que l'imitation assure la transition entre le Sensori-moteur et le représentatif et parce que l'image constitue elle-même une imitation intériorisée <sup>2</sup>.»

Ainsi, on peut constater que contrairement à la mémoire de l'adulte qui est régrédiante et se tourne vers le passé à court ou à long terme, où se trouvent nichés ses souvenirs d'enfance qui restent plus ou moins fixés, la mémoire de l'enfant est surtout immédiate, instantanée, qu'elle dépend de ses facultés d'attention et d'orientation. Par conséquent, elle est beaucoup plus affective et subjective que la mémoire de l'adulte. Pour mémoriser des concepts, il faut d'abord posséder les notions d'espace et de temps, et attendre au moins les 6 premières années de l'existence. Autrement dit, l'enfant est beaucoup plus dans le présent que l'adulte.

#### **EN ANALYSE, LA MÉMOIRE EST AFFECTIVE**

En psychanalyse, on n'appelle pas la mémoire pour ce qu'elle est, mais pour ce qu'elle fait et elle est une fonction essentielle dans l'oeuvre de Freud : «Y a-t'il des souvenirs dont on ne puisse dire qu'ils émergent vraiment de notre enfance, ou seulement des souvenirs qui se rapportent à notre enfance ?»<sup>3</sup> Pour lui, la mémoire emmagasine les images mentales à partir des différents appareils sensoriels et elle est surtout affective. L'histoire de l'enfant, s'y trouve en quelque sorte mise en image, comme dans le passé infantile du rêveur par exemple, et ces images constituant l'inconscient à l'état brut. En effet, les rêves sont essentiellement formés par des images visuelles, et parfois par d'autres sortes d'images sensorielles comme les images auditives. Le rêve remplace la pensée par des hallucinations. Il organise les images en scènes qu'il représente raccrochées à des souvenirs plus actuels, il dramatise l'association d'idées. Ainsi, les images mentales subissent des transformations psychiques. Et lorsque le sujet se réveille, il a conscience que tout ceci n'était qu'un rêve.

La psychanalyse de la cure type est donc essentiellement un travail avec la mémoire, et pas seulement de remémoration qui traverserait le temps. L'analysant adulte sur le divan parle de sa vie, de ses rêves, de ses fantasmes, de ses actes

<sup>2</sup> Piaget J. *Inhelder B l'image mentale chez l'enfant*, P. U. F. 1966.

<sup>3</sup> Freud S. *Sur les souvenirs écrans*, 1899 Trad. in *L'auto-analyse de Freud*, Anzieu D. Paris, PUF, 1959. et *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1983.

manqués, comme de ses oublis. Ceci l'amène invariablement à évoquer le passé, les figures marquantes de son enfance, les conflits qui alimentent ses complexes, etc. Parmi le matériel ainsi évoqué, il en est un qui a ses particularités, c'est le souvenir écran. Qu'il s'agisse de mots ou d'images, ce souvenir infantile se caractérise par sa netteté particulière et un contenu d'apparence insignifiante. Son analyse par la méthode des libres associations conduit à des expériences infantiles marquantes et à des fantasmes inconscients. Ce type de souvenir est une sorte de compromis entre des éléments refoulés et la défense.

Les déplacements subis par les signifiants qui le composent traduisent l'action de la censure : sans cesse elle intervient pour filtrer l'émergence de souvenirs qui sont refoulés dans l'inconscient. Mais les souvenirs oubliés peuvent remonter à la surface du système préconscient/conscient grâce aux associations de sens et découvrir ainsi le refoulé qui se cachait derrière le symptôme. Dans la pensée consciente ou inconsciente de l'adulte se trouvent ainsi cachés des souvenirs d'enfance, parmi tous ceux qui se sont accumulés dans la mémoire et qui sans cesse circulent dans la vie psychique de l'adulte sous la forme de fantasmes ou de réminiscences.

Un autre problème rencontré sur le divan de l'analyste est qu'il existe véritablement une amnésie infantile : avant six ans, très peu de souvenirs sont réellement formulables, ni viables de manière authentique. Pour certains, elle résulterait d'une sorte d'incapacité fonctionnelle qu'aurait le petit enfant pour enregistrer ses impressions. Pour la psychanalyse, elle provient du refoulement qui porte sur la sexualité infantile et s'étend à presque toute la totalité des événements de l'enfance jusqu'au décours du complexe d'oedipe et l'entrée dans la phase de latence. Par conséquent, pour la plupart des adultes les souvenirs d'enfance sont endormis la veille alors qu'ils animent vivement leur sommeil.

Les souvenirs les plus anciens que peuvent évoquer les adultes en analyse, remonterait exceptionnellement à la deuxième année de vie. C'est le plus souvent à partir de la quatrième année, sous une forme plus ou moins lacunaire, de «flashes» désinsérés de leur contexte.

Parmi ses souvenirs formalisés, il y a parfois des événements traumatisant de l'enfance qui peuvent explicitement y figurer. Mais le plus souvent, au contraire, nul souvenir de la catastrophe ne reste vivant. Or, chez le tout petit il existe une fonction protectrice d'un trop-plein d'excitation sensorielle qui protège son intégrité psychique comme un bouclier qui séparerait l'excitation de son Moi en formation. Ces souvenirs sont souvent recouverts par de nombreuses autres couches qui se superposent et prennent alors la forme de véritables «cryptes psychiques» chez l'adulte : il n'en reste que la trace affective angoissante et destructrice, sans aucun lien qui la contextualise.

Pour Lacan, l'image est le phénomène le plus important de la psychologie par sa fonction d'information car elle a plusieurs rôles : elle est la forme intuitive de l'objet, la forme plastique de l'engramme et la forme générale du développement<sup>4</sup>. Au cours de l'analyse, l'analysant s'adresse à un autre imaginaire et finit par transmettre à l'analyste le dessin de cette image. A travers son histoire racontée, ses souvenirs, on voit surgir autant d'images que le patient se cache à lui-même. L'analyste sert de révélateur à l'analysant qui en découvre les traits, tour à tour, le père, la mère, le frère, le rival, soi-même. Ainsi, il existe pour Lacan une fonction spéculaire qui s'exerce en analyse. Les projections transférentielles dont l'analyste est l'objet renvoient au sujet ce qu'elles révèlent de lui-même dans une fonction réflexive qui joue sur l'illusion et la désillusion. «Son action thérapeutique (...) doit être définie essentiellement comme un double mouvement par où l'image, d'abord diffuse et brisée, est régressivement assimilée au réel, pour être progressivement désassimilée du réel, c'est-à-dire restaurée dans sa réalité propre<sup>5</sup>.» Ainsi, l'expérience analytique met en évidence la dynamique en jeu entre la mémoire et l'image.

## **L'ENFANT ET LES IMAGES, ENTRE ILLUSION ET DÉSILLUSION**

L'enfant dispose d'abord d'une mémoire qui se nourrit de l'ensemble des expériences sensorielles et motrices dans lesquelles il est engagé. Dans un second temps, il devient capable de représentation : c'est le début d'une pensée réflexive qui détache l'objet de l'expérience immédiate. Puis, il devient capable de reconnaître le signe, le signal puis le symbole qui représente l'objet en son absence. Enfin, il peut mémoriser les symboles lui permettant de mobiliser ses échanges par la pensée.

### **LA VIE FŒTALE : ÉMERGENCE DE LA SENSORIALITÉ**

La vie fœtale voit d'abord la croissance très rapide des organes sensoriels du 2<sup>e</sup> au 7<sup>e</sup> mois de gestation : la sensibilité cutanée, puis l'olfaction, le goût et l'équilibre pour finir par l'audition et la vision. Ces organes deviennent fonctionnels s'ils sont stimulés et s'ils interfèrent entre eux formant ainsi une ébauche du schéma corporel. Puis les différentes formes de sensibilité se joignent entre elles en produisant des sensations autoérotiques. Les perceptions préparent l'attachement à la mère. Le fœtus vit dans un état de béatitude, protégé par l'habitable amniotique qui filtre ses échanges. Dans la vie psychique ultérieure on retrouve cet état fœtal sous la forme de sentiments de complétude, de nirvana, ou de retour dans le

<sup>4</sup> Lacan J. *Au delà du principe de réalité*, in *Écrits, Le Seuil*, 1966, p.77.

<sup>5</sup> *Ibid.*

ventre maternel. Le temps et l'espace n'y existent pas. Le fœtus est indifférencié, centré sur lui-même, sans attachement extérieur : il a un narcissisme primordial. Il n'est que le sujet dépendant des autres qui projettent sur lui leurs fantasmes.

### **LA NAISSANCE EST UNE ÉPREUVE D’AFFILIATION**

L'accouchement est une épreuve physiologique souvent douloureuse par ses contraintes, mais c'est aussi la découverte brusque d'un monde extérieur provoquant les sens par de multiples stimulations. Le bébé découvre une première autonomie fonctionnelle, celle du corps propre. La naissance est aussi fortement chargée d'affectivité et elle permet son affiliation de l'inscrire dans le roman familial : l'enfant entre en scène comme acteur potentiel de sa vie et son père le reconnaît. Par les paroles qui lui sont données, par les rites qui l'accueillent, le corps du bébé se trouve symbolisé par le milieu social.

### **LES SIX PREMIERS MOIS : LES ATTENTES PRÉ-OBJECTALES**

Le support de la relation sein-bouche, puis mère-enfant, est en quelque sorte le prototype indispensable à son développement psychique qui instaure la «relation d'objet» par un corps à corps inaugural que l'on a appelé symbiose. De cette dépendance première à l'égard des autres découle sa survie physique et psychique. Mais pour sortir de cette indifférenciation, on a besoin de l'Autre. Pour cela, la fonction maternelle permet non seulement de développer les compétences physiques du bébé, elle accompagne aussi les expériences d'introjection et de projection qui alimentent sa vie psychique. Et, suivant que les conditions d'environnement familial, social ou culturel de l'enfant sont favorables ou non, son développement ultérieur en sera infléchi.

### **LES PREMIERS ÉCHANGES**

Pendant les six premiers mois, les expériences de la relation du bébé avec le monde extérieur passent par des échanges corporels qui lui procurent de vives émotions. Pour lui l'autre n'existe pas. Les besoins organiques produisent des tensions internes déplaisantes qui, une fois satisfaites, seront source de plaisir. Le bébé est protégé de l'excitation par «un bouclier de pare-excitation». La répétition des expériences organisent et transforment son corps réel en une première image du corps sensorielle. La peau et le toucher en fondent la continuité de l'expérience et deviendra plus tard son enveloppe psychique. Les pulsions orales du bébé mobilisent ses fantasmes vers le sein maternel. Il communique à travers le regard, le sourire, le toucher, le tonus, ses gazouillis aux personnes qui s'adressent à lui.

Les premières images du nourrisson sont donc sensorielles en général, auditives et visuelles en particulier. Son attention se tourne vers les objets, mais de manière encore indifférenciée : c'est une phase pré-objectale. Ainsi s'organise une représentation imaginaire de son corps qui s'érotise. Hallucinant l'objet-sein, le bébé a l'illusion de puissance lorsqu'il en jouit et développe un sentiment d'omnipotence sur son environnement immédiat. Puis sa vie psychique se développe sous la forme de projections et d'introjections au cours de ses échanges. Par le langage de ses gestes et de ses mimiques, la mère signifie à l'enfant ses encouragements ou ses désaccords dans un code intime. Pendant cette période, le bébé élabore ses premiers fantasmes : la dévoration, les attaques contre le mauvais sein, la crainte d'être détruit.

### **L'OBJET SEIN OU L'ÉCRAN DU RÊVE**

Certains rêveurs en analyse, au moment de l'endormissement, perçoivent le sein maternel comme s'aplatissant, puis disparaissant au réveil. C'est ce que l'on a appelé «l'écran du rêve».

Après le 6ème mois, le bébé commence à maîtriser son tonus en se tenant assis, il pointe le doigt vers des objets connus, puis il prend des choses à sa portée et porte des objets à sa bouche. Par ses actions au milieu des autres et les réactions de ses proches, le bébé enchaîne regards, faits et gestes qui, progressivement, par leur répétition, lui donnent des indices puis des signes que de tels événements vont se produire. Il commence alors à les anticiper quand il en repère les circonstances groupées. Puis l'enfant prend de la distance par rapport à ses sensations, vit des émois, s'attache aux personnes de son entourage : il commence un processus d'identification à l'autre.

### **LES PREMIERS FANTASMES ARCHAÏQUES**

Mais son incoordination et ses maladresses motrices sont à l'origine du fantasme archaïque de morcellement, de démembrement, tant qu'il n'est pas encore unifié à son appareil locomoteur. Par la marche, il acquiert une autonomie, se déplace, s'oriente dans l'espace, découvre les objets, le plaisir de se mouvoir et il devient curieux. Son attention est fugace. Il commence à percevoir les messages culturels et sa pensée se tourne vers les relations établies entre les objets.

## APRÈS SIX MOIS : LES PRÉCURSEURS DE L'OBJET

### LE BÉBÉ EST EN INTERACTION AVEC LE MONDE

Vers 8 mois, l'enfant sourit à un ami, mais exprime de l'angoisse face à un inconnu : il doute encore de lui-même comme entité et l'apparition d'un autre que sa mère produit la peur de l'abandon. Et si elle ne revient pas, c'est la dépression. Les sentiments d'attachement et de perte vont durer toute la vie de l'enfant. On les retrouve à l'œuvre très souvent dans les contes et légendes, comme éléments dramaturgiques des scénarios de films ou de dessins animés.

### LES SIGNIFIANTS FORMELS

On retrouve dans l'analyse des adultes les sédiments psychiques des premières pensées du tout petit sous la forme de signifiants infra-verbaux liés au portage et aux premières expériences cutanées : ce sont les signifiants formels. Ces signifiants ne peuvent être rattachés aux objets psychiques classiques que sont le sein, l'objet anal, le regard, la voix. Ils ont surtout un aspect formel de l'expérience et sont associés à une expérience corporelle qu'il s'agisse de différents *stimuli* sensoriels incarnant les relations avec autrui, un contact corporel, une position spatiale, une manière de porter, une gestualité. Ces expériences possèdent une spatialité propre au mouvement qui s'associe avec elles. Elle concerne diverses modifications comme par exemple :

- un axe vertical qui s'inverse,
- un appui qui s'effondre,
- une surface qui se fronce, une bande qui se tord,
- une surface plane qui s'incurve et tourbillonne,
- une surface plate qui ondule,
- une bulle qui se clôt sur elle-même,
- un volume qui s'aplatit,
- un sac percé qui fuit,
- un trou qui aspire.

Par conséquent, les signifiants formels proviennent de l'expérience sensori-motrice du petit enfant qui communique par un langage infra-verbal avec ses proches. Ils sont des figures issues de la relation maternelle primaire.

## LES PHÉNOMÈNES TRANSITIONNELS PRÉSIDENT À LA CRÉATIVITÉ

Rarement livré seul à ses rêveries, le petit enfant vit souvent avec ses proches des expériences partagées qui impliquent dans son psychisme la présence simultanée de sa réalité intérieure et de la vie extérieure : c'est cette aire intermédiaire d'expérience, cet espace transitionnel qui est à la source de l'illusion. Située d'abord entre le pouce et la bouche, cette aire concerne ensuite le nounours ou le doudou. L'enfant mobilise son érotisme oral en tétant et il investit le leurre de la tétine ou de la peluche représentant l'objet maternel qui lui donne l'illusion qu'il s'agit de sa mère. Cette aire intermédiaire d'expérience est le lieu d'une première activité créatrice où se projette ce qui a déjà été introjecté, elle se situe entre l'ignorance primaire de la dette et sa reconnaissance. La manipulation des choses et les babillages en fait partie.

L'observation de la relation que le bébé établit avec ses objets transitionnels (le mouchoir, la peluche, etc.) met en évidence ses capacités de jeu et de représentation. En grandissant, l'objet transitionnel perd sa signification qui diffuse et se répand alors dans la zone intermédiaire qui se situe entre la «réalité psychique interne» et «le monde externe tel qu'il est perçu par deux personnes en commun». C'est à dire la représentation de la réalité. Ainsi, pendant ses premières années, réalité et imaginaire cohabitent sous trois instances différentes : les fantasmes qui sont issus de son monde interne et qui expriment ses désirs ; la représentation psychique de la réalité ; et l'espace transitionnel, celui du jeu, c'est-à-dire de la fiction.

La mère du bébé intervient de trois manières différentes : la manière dont l'enfant est porté, la manière dont il est porté ou manipulé, et la façon dont on lui présente les objets. Mais c'est par l'action, dans le faire-avec-elle que le bébé s'engage et établit ainsi une certaine sécurité de base. Lorsque le bébé regarde le visage de sa mère, il y voit les expressions directement en relation avec ce qu'elle voit de lui, c'est lui-même. C'est pour cela que l'on peut dire que le précurseur du miroir, c'est le visage de la mère. Si une mère ne sait pas répondre à son bébé sa créativité risquerait de s'atrophier. Puis, c'est à travers les autres personnages de la famille que l'enfant trouve des reflets sur soi et des références identificatoires. Ainsi, c'est le lien et ses qualités qui créent les conditions d'une rencontre réelle et fantasmatique à la fois pour que l'imaginaire advienne et que l'enfant crée son monde interne.

Les phénomènes transitionnels se déroulent à deux. La mère suffisamment bonne doit être capable d'aider l'enfant aussi bien à s'illusionner qu'à se désillusionner, et de s'adapter à ses besoins. En tenant ce paradoxe, le sujet peut évoluer normalement, sinon, il peut s'organiser sur un mode «comme si». Pendant qu'il joue, l'enfant se préoccupe de quelque chose et habite intensément son espace

potentiel, ce qui prélude la concentration lorsqu'il sera plus grand. Dans l'aire du jeu, l'enfant rassemble des objets ou des phénomènes appartenant à la réalité extérieure, les utilise en les mettant au service de sa réalité interne personnelle en leur conférant la signification et le sentiment du rêve. Il extériorise ainsi un échantillon de rêve potentiel auquel il assemble des fragments empruntés à la réalité extérieure. Lorsqu'il joue, l'enfant manipule des objets, ce qui peut produire une excitation corporelle lorsqu'il porte un intérêt très vif à quelque chose. Mais l'excitation des zones érogènes menace le jeu comme le sentiment qu'à l'enfant d'exister. Les pulsions sont une grande menace pour le jeu et pour le moi. En cas de séduction, une personne exploite les pulsions de l'enfant, favorise chez lui l'annihilation du sentiment qu'il a d'exister comme individu ce qui rend le jeu impossible.

## **DE 1 À 2 ANS : L'AUTONOMISATION DE L'OBJET**

De 1 à 2 ans, par l'acquisition progressive de son autonomie psychomotrice, sa maîtrise gestuelle, puis la marche, le bébé rencontre les limites qui sont celles de son temps que lui indiquent par la parole et par les gestes ses parents.

### **LE SEVRAGE**

Le sevrage survient lorsque le petit enfant a acquis une certaine autonomie alimentaire et ne dépend plus exclusivement de l'autre : il commence à savoir attendre sa faim, halluciner sa réalisation et agir lui-même sur la nourriture par ses mains. Ces attentes, sa solitude, sont autant d'occasions de découvrir le sentiment qu'il lui manque quelque chose, à vivre cette absence sans pour autant craindre de s'effondrer. On constate que dans la plupart des sociétés traditionnelles, le sevrage du sein s'opère vers la deuxième année de la vie. Ce n'est pas un hasard car cela correspond à l'âge où l'enfant devient capable de vivre la séparation, car il sort normalement de sa symbiose. D'abord verbalement lorsqu'il dit «non» à tout, en s'affirmant par rapport à l'autre. Les proches sont reconnus, les premiers mots sont prononcés, les premiers objets familiers sont désignés, et les premiers jeux sont des jeux d'action ou de physionomie.

Mais peu à peu le jeu se détache de l'action immédiate et l'enfant commence à pouvoir imiter à distance de l'événement. Du coucou au cache-cache, un grand pas est franchi. Vers un an et demi, la plupart des enfants sont capables d'imitation différée : ils reproduisent l'action vue ou entendue à distance de l'évé-

nement, même s'il s'agit d'une scène télévisuelle. Puis il la met en scène. L'enfant joue aussi parfois à prendre et à jeter les objets au cours des explorations manuelles qu'il effectue dans la maison.

## **LE MIROIR**

Face au miroir, le petit enfant reconnaît d'abord les autres avant de se reconnaître lui-même. Il commence par ne pas voir ni regarder son image dont il semble se désintéresser. Elle reste encore incertaine et inquiétante. Puis il reconnaît l'autre dans le miroir vers ses huit mois, mais seulement vers un an et demi pour la photo et le film. Ce n'est qu'à deux ans et trois mois, qu'il se reconnaît en se nommant dans la glace. Un mois plus tard, il se reconnaît sur la photo, et cinq mois plus tard dans le film.

## **LE DOUBLE**

Il persistera longtemps dans la vie psychique l'ombre du doute, une incertitude sur la nature véritable de l'autre : est-il bénéfique ou maléfique ? Est-il un rival ou un allié ? Puis il devra s'y confronter. Il éprouvera de la jalousie lorsqu'il aura le sentiment que cet autre est plus aimé que lui, ou qu'il est lui-même rejeté. L'autre est alors un rival à éliminer. Est-il vivant comme moi, ou vient-il d'outre-tombe, veut-il me tuer ? L'enfant aura peur de l'inconnu, du noir de la nuit et de tous les personnages fantasques, inquiétants et étranges alimentant ses fantasmes de mort qui peuvent venir le hanter. S'il m'est hostile, peut-être viendra-t-il m'éliminer pense l'enfant angoissé ? Le sentiment du doute et l'angoisse de l'autre provient aussi du fait que pour l'enfant si petit, l'imaginaire se développe sans véritable distinction d'avec la réalité. Dans certains cas pathologiques ou non, la dualité s'installe et perdure. C'est pour cela que l'enfant a besoin d'un environnement sécurisant pour qu'il puisse dépasser cette première crise d'identité et que son entourage lui donne un sentiment suffisamment valorisant de lui-même. Remarquons au passage que souvent les grands aiment faire peur aux petits en jouant avec leurs fantasmes.

## **APRÈS 2 ANS : LA MAÎTRISE SPHINCTÉRIENNE**

La maîtrise de la motricité et la maturation neurologique que l'enfant a acquis vers ses deux ans, lui permet ensuite de contrôler ses sphincters. Le caca est un cadeau fait à celle qui lui est attentionnée. Il quitte alors à nouveau la dépendance du maternage pour acquérir une affirmation de soi. Ne plus faire pipi à la couche le rend en réalité maître de son élimination urétérale, ce qui renforce

l'érotisation de l'acte. Mais lorsque l'enfant maîtrise ses expulsions, il prend pouvoir sur ses matières, et ce sentiment de puissance déjà alimenté par la force musculaire récemment acquise, il l'utilise pour s'opposer à sa mère. Dans cette phase sadique anale de son développement, la défécation expulsive s'érotise et s'oppose aux préceptes maternels. Comme dans le même temps, les échanges langagiers se développent. Non seulement il commence à dire des mots-action, mais il associe les mots entre eux. C'est l'âge du «Moi», «c'est pas Toi».

L'enfant prend aussi plaisir à entrer et à sortir de la réalité par la rêverie, le simulacre de ses jeux qui lui permettent la mise en représentation très progressive de lui-même et des autres. Mais pour lui, réalité et imaginaires cohabitent encore pour quelques années. Car l'enfant vit dans l'instant, il agit sans cesse à l'épreuve de l'espace et du temps sur lequel les adultes veillent en accompagnant normalement ses expériences de découverte du monde des objets et des personnes. Il peut aussi quitter le giron maternel pour aller vers les autres enfants, se confronter avec eux et partager ses jeux dans un début de socialisation. Tout en s'assurant de la présence sécurisante de l'adulte qui l'accompagne, il se confronte à eux et découvrir des complicités ou des amitiés. En observant les autres, il va aussi pouvoir les imiter, agir et rêver avec eux.

## **LA DÉCOUVERTE DE LA SEXUALITÉ JUSQU'À L'ŒDIPE ET AU-DELÀ**

Au décours de sa troisième année, l'enfant commence à avoir une idée de sa personne et se pose la question de son identité sexuelle : comment se situer par rapport aux images parentales ? Il y a comme une adéquation entre ses sensations érotiques touchant ses organes génitaux et la conscience qu'il a de son corps. Par ses soins, par la manière dont on lui parle ou dont il s'habille, il possède un réseau de sens et de signes lui attribuant un sexe dans la société.

Il se pose d'abord la question du pourquoi la différence des sexes et très rapidement s'en superpose une autre, comment est-ce possible ? Il a besoin à ce moment d'être confirmé dans son statut de garçon ou de fille afin d'imaginer comment réaliser ses désirs sexuels. Il vise d'abord avec ceux qu'il aime : ses parents et ses proches. Mais s'il désire le parent de l'autre sexe, il peut en subir les conséquences en se confrontant à l'interdit de l'inceste. Habituellement, l'enfant renonce à la possession sexuelle du parent de l'autre sexe. Il préfère le plus souvent faire alliance avec le parent de son sexe et s'identifier à lui comme modèle. Le renoncement à la réalisation pulsionnelle permet à l'enfant de sublimer en la dirigeant vers d'autres objets comme la connaissance, l'apprentissage ou toute autre forme de réalisation de soi : c'est ce que l'on appelle la sublimation. Le développement du langage et la compréhension du monde lui permettent d'enrichir ses connaissances. Il peut alors avoir une véritable réflexion sur les autres, et avec naïveté développer ses théories, ce qui ne va pas sans fantaisie.

Ainsi, jusqu'à sa 6ème année, l'enfant vit sous l'emprise de son imaginaire dans lequel cohabitent plusieurs instances en même temps : la réalité psychique qui est issue de son monde interne et qui propulse ses fantasmes ; la représentation psychique de la réalité qui peu à peu s'impose et qu'il intègre à ses jeux, non sans renoncement à la toute puissance de ses pulsions, en faveur des symboles qui prennent forme pour lui ; et persiste encore cette capacité de rêverie qui active son imaginaire dans ses jeux.

Après 7 ans, la raison impose sa logique et la réalité prend le pas sur les autres activités psychiques de l'enfant.

## **AU COURS DE LA LATENCE**

Pendant la phase dite de latence, de 7 à 11 ans, les images sont regardées avec une plus grande distance, les enfants montrent plus d'exigences dans leurs choix. Le sens de l'action est plus compréhensible pour eux au fur et à mesure qu'ils acquièrent les notions de temps et d'espace, mais aussi grâce aux compétences verbales qui s'enrichissent et par le développement d'une pensée logique qui s'organise de mieux en mieux. Cela est renforcé par la compétence technique issue de l'usage des appareils qui produisent les images ou qui les diffusent. Il en est de même pour les habitudes prises en consommant des images car les enfants intègrent les valeurs, les symboles et la culture qu'elles véhiculent. A cet âge, bien peu ont l'occasion de prendre des photos, ce qui est dommage car à l'ère numérique tout est devenu plus facile pour voir la photo sur l'écran de l'ordinateur et l'imprimer. Ils utilisent le plus souvent les jeux vidéo ou regardent le petit écran, commencent à lire des BD. Et les personnages qu'ils rencontrent leur servent de modèles d'identification.

Mais après cette période mettant en place un considérable bagage intellectuel qui a accaparé l'énergie psychique de l'enfant pendant plusieurs années, survient la poussée pubertaire. Elle va provoquer un profond remodellement psychique, une crise identitaire car la transformation corporelle de l'adolescent met en place ses caractères sexuels secondaires qui en conditionnent l'achèvement et le poussent à l'acte. Mais, je n'ai pas le temps de développer plus avant la suite, vu le temps qui m'est imparti. Vous la connaissez sans doute car nous sommes tous passés par là, et nous en sommes sortis.

## COMMENT L'ENFANT REGARDE UNE PHOTOGRAPHIE ?

Contrairement à l'image animée du cinéma, de la vidéo ou de la télévision, l'image fixe de la photographie ne va pas produire chez l'enfant de déréalisation. C'est un objet qu'il peut suçoter, contempler, palper, retourner. De plus, il est invariable, tout en étant reproductible. Qu'il s'agisse d'un portrait ou d'un instantané, la photo ne bouge pas, elle est stable et ne produit pas d'excitation sensorimotrice, ni auditive ou visuelle car le mouvement y est contenu, mais immobile.

Fixant le temps et l'espace, la photo peut raviver la mémoire de l'enfant s'il a participé à l'événement, et lui rappeler ses souvenirs en la regardant. Et il saura très tôt reconnaître les différents protagonistes de la scène quand il s'agit de photos de famille, par exemple. Mais, comme sa mémoire est fragile, il faudra sans doute, surtout s'il est petit, lui rappeler le contexte de la prise, où et quand, avec qui étions-nous, etc. L'album photo qui contient en résumé l'histoire de l'enfant et le situe ainsi dans l'histoire de la famille dont les événements marquants sont figurés dans leur contexte social, culturel et religieux. Il est particulièrement utile à l'enfant de lui confirmer son identité et sa genèse comme individu à part entière. Et parfois la photo évoque les secrets, les cachotteries de famille et peut lui donner des éléments de compréhension par leur expressivité. Mais surtout, quel plaisir narcissique pour les parents comme pour l'enfant d'admirer comme il est beau et attendrissant avec sa frimousse supposée innocente du portrait ! Le portrait idéalise quelque peu l'enfant, et en même temps lui permet de prendre de la distance.

En effet, nous savons que l'enfant est particulièrement sensible à la physiologie et à l'expression du visage, ce qu'il retrouve dans le portrait, même s'il ne s'agit pas d'un proche ni de lui-même. S'il s'agit d'un autre enfant, il exprime spontanément de la sympathie car, même si c'est un autre, il est aussi un «enfant». Il y a donc une forme d'identification au sujet de l'image qui provoque ou évoque des fantasmes propres à chacun. Cette identification provient aussi des postures, des costumes, du décor, etc. Parmi tous les signifiants de l'image photographique si bien décrits par Roland Barthes dans sa rhétorique de l'image, l'enfant est particulièrement sensible à ceux qui se rapportent à lui et qu'il sait lire très tôt : les signifiants de la mimique, de la posture et du geste.

Mais l'enfant ne trouve dans la photo que ce qu'il connaît et, en fonction de son âge, ses connaissances se développent. Rappelons qu'il faut attendre environ deux ans pour qu'il se reconnaisse dans la photographie, mais il faudra attendre sa cinquième année pour qu'il explique le dispositif technique. Et sa première réaction est de projeter sur la photo ses propres émotions du moment, particulièrement s'il est petit. Et il est capable d'en faire toute une histoire complètement inventée. En voyant sur l'image ce qu'il ne connaît pas, cela l'intrigue ou l'indiffère

suivant sa curiosité ou son intérêt pour elle. Par conséquent, c'est par le dialogue avec ses interlocuteurs qu'il en saisira le sens pour aller au-delà des apparences.

Lorsqu'elle est utilisée pour expliquer un propos ou pour montrer quelque chose de nouveau pour lui, par sa force d'évocation, elle mobilise ses affects. Par exemple, il peut s'attacher à tel ou tel animal qu'il a vu dans un album ou au cours d'une projection et cela peut faire naître en lui un véritable attachement, puis développer un réel intérêt. Car pour lui, l'animal de la photo est comme le vrai et c'est une manière de faire connaissance avec lui. Par la suite, il peut intégrer ce personnage dans ses jeux de simulacre et lui faire vivre des aventures au gré de ses fantasmes.

C'est pour cela que l'album illustré ou le journal, sont de véritables outils de connaissance car le texte situe les événements ou les actions présents à l'image et décrivent leur contexte ce qui aide l'enfant à comprendre par lui-même ses émotions au fur et à mesure que les pages se déroulent et alimentent sa curiosité. Cela peut même l'aider à devenir lecteur. Mais, c'est évidemment une toute autre démarche de regarder les enfants mannequins du catalogue de vente par correspondance qui disent implicitement à l'enfant : « tu vois, ce pourrais être toi » ou « tu pourrais avoir la même chose que lui. » Car ce n'est que vers ses huit ans qu'il prend conscience des intensions publicitaires dont il est la cible, au-delà de l'image.

Savoir choisir et lire les images est une nouvelle nécessité pour l'enfant aujourd'hui. Devant le flot sans cesse grandissant de celles qu'il consomme quotidiennement sans grand discernement, il a besoin de trouver des repères. La photographie en est certainement un des outils de base car elle est définie par un cadre et se fixe en un instant. Dès qu'il en est capable, dès l'école maternelle, il doit apprendre d'abord à décrypter les images et à connaître le mystère de leur fabrication. Puis, en apprenant à se servir de l'appareil, il peut passer l'autre côté du miroir et progressivement acquérir le minimum de la technique pour s'en servir et devenir acteur et créateur de l'événement. Et peut-être un jour, deviendra-t-il photographe ?

## LES PIXELS DE LA MÉMOIRE NUMÉRIQUE

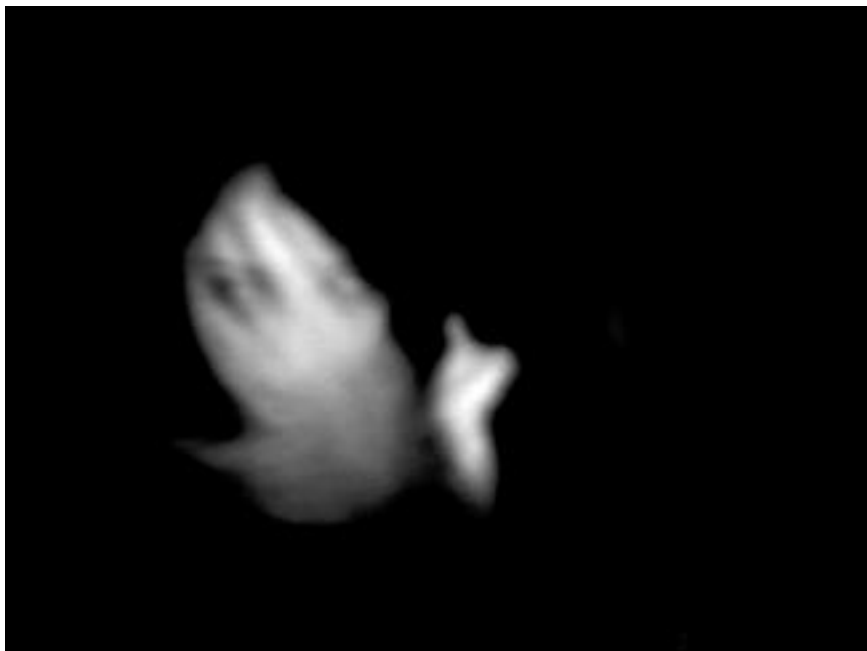
La photographie numérique constitue-t-elle, en ce début de millénaire, la «révolution» annoncée dans les années 1980 et 1990 ? Peut-être pas autant qu'on aurait pu le penser en tous cas, dans le champ des pratiques artistiques recourant à des appareils amateurs ou jouets. Il existe en réalité souvent une continuité entre les pratiques dites «archaïsantes», (*box* et autres appareils anciens, sténopé, *Polaroid* amateur, jetable, *Lomo* ou *Holga* etc.) et les pratiques numériques<sup>1</sup>.

### RÉVOLUTION OU ÉVOLUTION ?

Il s'agit plutôt d'une «évolution» de l'instantanéité, et pas seulement dans le domaine qui nous intéresse : il est tout naturel que les anciens adeptes du *Polaroid SX 70* tels que Marc Donnadiou ou Bruno Debon (qui a pratiqué aussi la *box*), utilisent aujourd'hui de plus en plus des appareils numériques, voire la fonction «photo» de leur téléphone mobile. Même prévisualisation de l'image sur l'écran LCD que sur le minuscule dépoli de la boîte, même impossibilité – un choix délibéré bien sûr – de contrôler les paramètres techniques réduits à leur expression la plus minimale... L'on retrouve aussi ce goût pour l'apparition la plus immédiate de l'image. Il n'est pas possible d'aller plus vite qu'avec un boîtier numérique, bien que le déclenchement ait lieu la plupart du temps en deux temps : mise au point puis validation de l'image<sup>2</sup>. Il faut donc presser deux fois sur le bouton, ce qui implique un léger retard. Forcément, cela modifie notre relation au réel. Ces deux temps de l'instantané numérique sont d'ailleurs parfois perçus par certains photographes comme un handicap...

<sup>1</sup> Pour plus de précisions sur ces pratiques, je renvoie le lecteur au livre co-écrit avec Jean-Marie Baldner, *Les Pratiques pauvres, du sténopé au téléphone mobile*, Paris, Scérén, Isthme, 2005.

<sup>2</sup> Seules font exception désormais quelques webcams de la taille d'une minuscule boîte d'allumette, tels que l'appareil porte-clefs de Daniel Challe, qui enregistrent l'image sans retard, comme le ferait un Leica mais aussi un jetable en plastique. Mais ces appareils gadgets si ludiques étant dépourvus d'écrans, l'image reste aussi invisible qu'elle l'était à l'époque de l'argentique jusqu'au transfert des données à l'ordinateur...



© Caroll' Planque, Webcam Shot, extrait de Reality Crash TV, 2004-2005.  
Photo prise avec une webcam Bluesky

On pouvait s'attendre dans les années 1980, dans un même mouvement de fascination et d'angoisses liées à la virtualisation toujours plus grande du réel et aux manipulations génétiques à une «cyber-révolution» ou «évolution» du monde. L'image désormais deviendrait totalement froide et synthétique. Notre imagination était plus que jamais hantée par les spectres des *Frankenstein* et autres *Freaks*, ceux d'une ère nouvelle où cette fois les monstres créés par les scientifiques deviendraient trop lisses et trop parfaits ... On craignait la résurgence de la vieille figure du «savant fou», menant par manque de conscience éthique et mégalomanie l'humanité à sa perte... Et en effet, après Nancy Burson (années 1980), grâce à Photoshop, des artistes tels que Orlan ou Lawick + Muller ont tenté ces dernières années, non sans talent, de créer des portraits-composites, d'étranges portraits-robots, sans doute moins idéaux qu'inquiétants...

En tout cas, quel que soit l'intérêt de ces travaux, les trucages et montages issus de Photoshop ne se sont révélés n'être que des avatars des plus artisanaux photomontages et photocollages des avant-gardes des années 1920-30, ou de la presse illustrée... A cette imagerie froide et lisse, que l'on imaginait sans profondeur, et étroitement liée aux questions biologiques du clonage et autres expérimentations génétiques, ce sont en réalité des images délibérément beaucoup plus imparfaites qui semblent, aujourd'hui, prendre le dessus, en particulier lorsque les auteurs recourent à des appareils dits " amateurs ".

Emma Géraud utilise ainsi aujourd'hui indifféremment, en fonction du résultat formel qu'elle souhaite obtenir, tantôt un appareil Holga tout en plastique (y compris et surtout l'optique), tantôt un appareil numérique miniature offrant une très mauvaise définition. De même Patricia Martin utilise indifféremment un appareil numérique bas de gamme et une simple boîte en carton percée d'un trou faisant office de sténopé... On retrouve la même propension à pratiquer des techniques de prise de vue dites " anciennes " et des techniques dites " nouvelles " chez Daniel Challe qui, outre des photos à la box 6 x 6, utilise fréquemment des appareils jouets en plastique (Diana, Holga etc.) chargés d'une pellicule, mais il réalise aussi des prises de vues numériques avec sa webcam – s'amusant parfois à réaliser des citations très littérales de ses photos argentiques. Attitudes qui relèvent moins de la versatilité ou d'une incapacité à choisir entre deux types de boîtiers, que d'une affirmation d'une certaine continuité entre l'argentique et le numérique, à contre-courant des lieux communs apocalyptiques dont trop de plumitifs en manque d'inspiration sont friands (après la mort de Dieu il y aurait eu celle de l'histoire, celle de la littérature etc. Et aujourd'hui celle de la photo, entre autres...). Et révèlent un goût certain pour l'expérimentation, pratiquée avec une jubilation enfantine certaine.



© Marc Donnadiéu, *Citéa#01a* (Montpellier, août 2005). Photo prise avec un téléphone mobile. Coll. de l'artiste



© Bruno Debon, *Var*, 2005. Photo prise avec un appareil photo numérique. Coll. de l'artiste

## UNE RÉINCARNATION PIXELISÉE

Contrairement à ce qui avait été annoncé, on assiste de plus en plus aujourd'hui à un retour vers le corps, ce que j'aime nommer une «réincarnation pixelisée»<sup>3</sup>. La photographie numérique amateur semble avoir ouvert la voie à une nouvelle approche du corps. Un courant autobiographique très vivace et principalement féminin, qui prend souvent la forme de journaux intimes diffusés sur Internet (*Diaries*)... Des discussions que j'ai eu ces dernières années avec quelques unes de ces femmes photographes, il ressort que l'un des principaux avantages de l'appareil numérique réside dans le fait qu'il permet de réaliser sa sélection soi-même, sans passer par les regards extérieurs et masculins, souvent concupiscents, d'un labo. Ce qui favorise la pratique de l'autoportrait chez certaines femmes, aussi lorsqu'elles se mettent en scène nues, ou jouent parfois comme Sandrine Calvet sur le registre du grotesque ou de l'autodérision (grimaces etc...). La phase intermédiaire de la sélection, ou «editing», se passe dans le secret de l'intimité, sans le regard d'un tiers, ce qui est plutôt désinhibant...

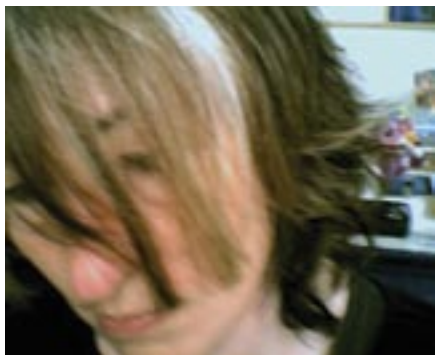
On a souvent insisté sur la valeur testimoniale de la photographie. Une analyse juste bien sûr juste, mais trop restrictive, lacunaire. Entre document et fiction, la photographie, comme on l'a je crois trop souvent répété, ne fait pas que sauvegarder un instant. Cela est d'ailleurs vrai pour toutes les photos souvenirs de famille ou de voyages, ou plus posées et professionnelles des grands rituels sociaux (service militaire, mariage, baptême, et il n'y a pas si longtemps en Occident, photo du défunt sur son lit de mort...). La photo, depuis son invention, a largement participé, sous la forme de l'album photo notamment, (aujourd'hui souvent remplacé par un diaporama sur l'ordinateur) à l'élaboration de nouveaux codes et rituels sociaux.

On se marie par exemple pour pouvoir entrer dans le vêtement de mariage, mais aussi – et peut-être surtout ? - pour posséder sa photo de marié, entrer dans cette image stéréotypée, «performative» : comme le verbe, l'image «agirait». On devient marié parce qu'on a reçu une bénédiction ou parce que le maire l'a déclaré, mais aussi parce que l'on a été photographié dans ses vêtements solennels, qui loin de constituer seulement une preuve, transforment l'individu.

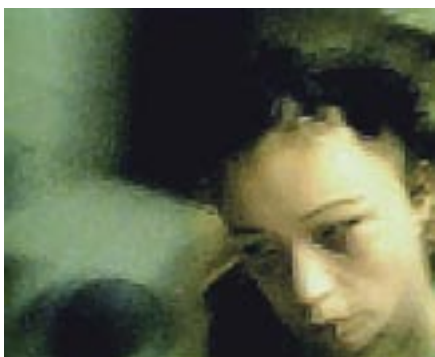
Cela dit, rien de très nouveau dans ces pratiques... et, oui, il est décidément plus judicieux de parler «d'évolution», plutôt que de «révolution», et s'inscrire en faux avec tous ceux qui s'enthousiasment avec une étonnante naïveté sur la fonction «photo» des nouveaux téléphones mobile.

Le photographe Arno Gisinger, qui intervient aussi dans ce colloque, constatait très judicieusement dans les années 1990 que la vogue du *Lomo* – copie

<sup>3</sup> Cf. mon article " Du Polaroid à la photophonie : vers une réincarnation pixelisée ? ", *Objectif Images* n° 56, 2006.



© Daniel Challe, Sans titre, 2005  
Photo prise avec une webcam porte-clés  
Coll. de l'artiste



© Emma Géraud, Autoportrait, 2004  
Photo prise avec un appareil photo numérique Nikai  
Coll. de l'artiste



© Patricia Martin, Casa, 2001, Autoportrait  
Photo prise avec un sténopé en carton  
Coll. de l'artiste



© Emma Géraud, Photo de la séquence "Elle revient", 2004  
Photo prise avec un Holga

soviétique grossière d'appareils miniatures coûteux fabriqués en URSS, ne faisait que rappeler qu'il y sommeillait en chacun de nous, un petit «William Klein», rien de plus. Pas de révolution. Juste un phénomène de mode qui avait l'intérêt de donner un nouvel élan à la photo instantanée amateur, au snapshot amateur comme disent les Américains. Alors que, rappelons-le, cette photographie instantanée est devenue, pourvu qu'ils en aient les moyens financiers bien sûr, accessible non pas à tout le monde mais à certains amateurs ne possédant aucune compétence technique dans ce domaine<sup>4</sup> depuis 1888, date à laquelle George Eastman lança la première *Box Kodak*...<sup>5</sup>

Ce dont ne parle pas Michel Guerrin, et la célèbre série de Walker Evans en 1938 - 41 en est pourtant un bon exemple - il déclenchait à l'insu des personnes avec un minuscule appareil dissimulé dans son manteau et grâce à un déclencheur dissimulé sous une de ses manches - c'est de la volonté dans l'histoire de la photo de constituer une mémoire de ce que Jean Dubuffet aurait nommé celle de «L'Homme du commun» : les micro ou les non-événements de vies anonymes auxquels tout le monde est tenté de s'identifier...

L'histoire de la photo n'est pas réductible à la seule histoire du photojournalisme, aux célébrités traqués par les paparazzi et aux événements spectaculaires. À rebours de cette tendance sensationnaliste, Marc Donnadiou adepte d'une tendance plus sensitive, aime parler, lorsqu'il photographie, de captation de «la chaleur du monde, sa température de couleur» et affirme que «le document ment».<sup>6</sup>

## **PALIMPSESTES D'UNE MÉMOIRE VIVANTE ET FRAGILE**

La mémoire n'est pas réductible à l'enregistrement et la sauvegarde de ce qui a été, du «Ça a été barthesien». Tel un palimpseste, plusieurs fragments, morceaux d'espaces temps se superposent, se révèlent, parfois se brouillent ou s'effacent. Dans le célèbre film des frères Wachowski, *Matrix* (1999), le réel est double. Celui de la matrice est un tramage complexe d'informations qui ressemblent au code génétique pour les corps, et au codage informatique pour l'espace. Une sorte d'écran fluide et complexe, composite, comme notre mémoire. Nombre de films de Science-fiction actuelle, évoquent, comme dans le mythique *Blade Runner* (1982) de Ridley

<sup>4</sup> Précisons qu'à l'époque il s'agit seulement de la classe bourgeoise, les classes rurales et ouvrières n'ayant en général ni le temps ni les moyens de se consacrer à un tel hobby, la photo d'amateur est née, mais la démocratisation de la photo n'aura lieu que bien plus tard...

<sup>5</sup> Une fois l'ensemble de la bobine exposée, il suffisait d'envoyer la boîte à l'usine qui retournait avec les tirages celle-ci chargée d'un nouveau film vierge.

<sup>6</sup> Table ronde avec les photographes de l'exposition "Foto Povera 3", CPIF, Pontault-Combault, 11 janvier 2006, 17 h - 18h.

Scott, la dimension synthétique, dans tous les sens du terme, de cette mémoire – en particulier celle de l'enfance –, voire schéma plus angoissant, le caractère totalement manipulateur et artificiel d'« implants » qui faussent cette mémoire affective.

Rien de si nouveau non plus à cela : qui n'a jamais confondu d'authentiques souvenirs mentaux, avec des photos de son enfance prises par ses parents, ou un film Super-8 muet tourné par son père comme c'était si courant et populaire dans les années 1960-70 – aujourd'hui relayé, depuis les années 1980, par l'usage massif des caméscopes ?...

Toutefois, la facilité d'utilisation des appareils numériques, l'usage frénétique qu'en font aujourd'hui les amateurs ou les « professionnels » risquent, comme le suggèrent de manière allégorique les films de SF, une mémoire de plus en plus composite et complexe. Les images d'un film projeté de notre enfance sont-elles plus « authentiques » que celles mémorisées par notre cerveau qui, par ailleurs, a aussi visionné et mélangé avec celles-ci les images fixes ou en mouvement de notre vie.

## " L' EFFET-TUNNEL "

Grain prononcé et désormais pixels grossis ; vignettage et " effet tunnel ", resserrement du regard vers une intériorité mentale onirique : dans les films, souvent dans les génériques, images réalisées au format Super-8, couleurs saturées et vignettage, l'impression d'un tremblement de la scène (filmé sans pied) Pixellisation/grain explosé. C'est aussi, selon Serge Tisseron, une vision ovoïdale qui correspond à peu près aux 180° du champ couvert par notre regard – à l'opposé du rectangle ou du carré parfaits des cadrages réalisés avec des boîtiers classiques, dont l'optique est de bonne qualité<sup>7</sup>.

Le Polaroid, ou une image en train de « monter », révélation immédiate d'une image latente souvent comparée à l'inconscient. Explorer les pixels et ajouter un peu de vignettage sur *Photoshop* peuvent produire aussi cet effet. Quand il est bien dosé, et ne tombe pas dans un maniérisme de la perfection – image trop lisse et léchée – ou de l'imperfection (faux accidents trop présents, visibles). Dans le minuscule dépoli d'une *box* ou l'écran *LCD* du photophone ou de l'appareil-photo numérique, l'image existe déjà avant le déclenchement. Il y a donc une prévisualisation obligée, et un léger retard décisif qui nie la notion d'instantanéité parfaite. Il ne peut s'agir que d'« instant non décisifs »... Est-ce un problème ? Peut-être pas. Le réel reprend le dessus, ce léger décalage temporel dont participerait le temps du retard du déclenchement déjà évoqué, qui lui permet de s'affirmer, de prendre la photo à notre place, comme le suggère Marc Donnadiéu.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Un regard flottant, intervention de Serge Tisseron, Jean-Marie Baldner et Yannick Vigouroux, MEP, Paris, 11 janvier 2006, 10 h 30-12 h, dans le cadre de l'exposition Foto Povera 3.

<sup>8</sup> Table ronde citée.

## DE LA PLANCHE CONTACT ARGENTIQUE À L'ICÔNE " CORBEILLE "

Il y a quelques années, Arte et le Centre Nationale de la Photographie (Paris) avaient produit une passionnante émission télévisuelle, qui a depuis été rééditée en VHS et DVD : *Contacts*.

Comme le nom l'indique, le concept de chaque épisode consistait à demander à un photographe de commenter l'une de ses planches contacts, le contexte de la réalisation, le pourquoi et le comment, et surtout les renoncements, hésitations, le choix des recadrages – inscrits au crayon rouge –, les consignes de tirage, et surtout, et c'est cela qui nous intéresse ici, le fait que 10 ou 20 ans après, il était possible d'exercer un «repenti»:

L'image jugée très bonne dans le feu de l'action l'année de la prise de vue peut paraître banale et être finalement exclue quelques années après ; à l'inverse une prise de vue jugée insignifiante voire maladroite, ratée, s'affirme avec force comme une très bonne image avec le recul du temps passé. On peut comparer cela aux manuscrits rédigés à la main ou tapuscrits tapés à la machine et retouchés à la main d'antan, à l'usage que font aujourd'hui les écrivains de leur *Macintosh* ou leur PC : une fois le mot ou le paragraphe jeté dans la corbeille prédatrice, s'il n'a pas eu d'impression papier intermédiaire, comment revenir en arrière, récupérer ces mots jugés mauvais ou mal associés, et finalement regrettés ?

Dans l'utilisation des appareils numériques, et malgré, sur l'écran *LCD*, la possibilité (emprunt aux pratiques argentiques) d'afficher sous forme de planches-contacts les images, la frénésie de prise de vue, exagérément accumulative, est inversement proportionnelle à leur suppression rapide et définitive. Plus assez de mémoire dans l'appareil dont on n'a pu vider les informations dans l'ordinateur s'il n'est pas à proximité de soi. Chez soi pas de problème, mais à l'étranger si l'on emporte un portable, ne risque-t-on pas de l'abîmer ou de se faire voler ?

C'est sur le terrain, le tissu ou territoire sensible de la mémoire que se joue en fait le principal bouleversement : au moment de la sélection des images, accumulées en plus grande quantité que jadis (pas de frais de développement ; on peut se contenter de les stocker dans l'ordinateur), et beaucoup plus vite aussi supprimées dans l'icône «corbeille», sans s'accorder le temps du recul parfois nécessaire pour juger si une vue est valable ou pas. Pas de repentir possible ; alors que la planche contact argentique permettait cela : revenir plusieurs mois sinon plusieurs années sur la sélection faite jadis ! ... Il y a donc là un paradoxe dans cette frénésie quasi compulsive d'accumulation d'images, si facilement et rapidement jetées. Le mémoire visuelle est de plus en plus éphémère. Avidé de mémoriser le plus possible d'informations visuelles, et qu'il soit amateur ou professionnel, le nouvel opérateur souffre pourtant souvent d'amnésie immédiate...



© Bernard Plossu, *Portrait de Marc Trivier dans son appareil*, 1992  
Courtesy Galerie Michèle Chomette, Paris



© Yannick Vigouroux, *fond d'écran de mon téléphone mobile*, 2004

### **TEMPS ET PHOTOGRAPHIE, DE L'OPTIQUE AU NUMÉRIQUE**

Comment faisait-on des images avant l'invention de la photographie ? Comment fait-on des photographies avec les ordinateurs ? Qu'est-ce qui perdure et qu'est-ce qui change entre les techniques optiques et les techniques numériques ? Comment se nouent et se dénouent les lignes de temps au cœur de l'image ? Quelles relations à la mémoire et à l'oubli la photographie numérique instaure-t-elle ? La photographie est-elle définitivement morte ou en train de rebondir ? Telles sont les questions qui se posent actuellement à tous ceux qui utilisent ou aiment la photographie.

#### **TECHNIQUE PERSPECTIVISTE ET TECHNIQUE PHOTOGRAPHIQUE**

Avant l'invention de la photographie, les images étaient faites à la main, qu'il s'agît de peintures sur bois, de fresques murales ou de miniatures sur parchemin. Certains outils et techniques facilitaient leur réalisation, mais n'intervenaient pas dans la mise en forme des personnages, des objets ou des décors composant l'image qui restait l'œuvre du peintre. À la Renaissance, c'est encore à la main que sont faites les images, mais le peintre, pour figurer des scènes, religieuses ou profanes, en trois dimensions, sur le plan bidimensionnel du tableau, a recours à un ensemble de dispositifs optiques et géométriques appelé « perspective à projection centrale » ou « perspective linéaire ». Ce procédé purement manuel, bien qu'assisté optiquement et géométriquement, resta l'unique moyen de représenter de telles scènes pendant près de quatre siècles, de la fin du premier quart du XVe siècle à la fin du premier quart du XIXe siècle, date à laquelle apparaît la première photographie de l'histoire attribuée à Niépce, en réalité une héliographie.

L'invention de la photographie qui mit plusieurs années à se perfectionner, loin de remettre en cause les codes de la représentation optique (projection d'un espace tridimensionnel sur un espace bidimensionnel), ne fit au contraire que les consolider. On ne saurait pourtant dire qu'aucune différence n'existe entre

une photo et un tableau perspectiviste. Qu'est-ce qui perdure donc et qu'est-ce qui change entre les deux techniques ? Ce qui perdure, c'est d'abord la structure optique des deux dispositifs, avec trois différences qui n'altèrent en rien leur isomorphisme. 1) Au point de vue occupé par l'œil au sommet de la pyramide visuelle se substitue l'objectif de la chambre optique (ou camera obscura) ; 2) ce qui déplace le plan d'intersection, en l'occurrence la surface photosensible, derrière le point de vue ; 3) l'image projetée sur le fond de l'appareil photographique est inversée, mais elle reste isomorphe à l'image projetée sur le plan d'intersection de la pyramide visuelle construite par la perspective linéaire. Pour le photographe qui observe cette image derrière le verre dépoli de la chambre noire, tout se passe comme s'il occupait toujours l'apex de cette pyramide visuelle. Le choix de ce point de vue appartient au photographe, comme il appartenait au peintre. (Fig. 1 et 2)

Les changements principaux, qui apparurent comme une révolution à l'origine, concernent d'abord la morphogenèse de l'image, c'est-à-dire la façon dont les formes, en l'occurrence le dessin, sont élaborées. Quoique les méthodes perspectivistes facilitent grandement la construction de la scène et les objets qui l'habitent – c'est un pas considérable dans l'automatisation de la morphogenèse de l'image –, elles exigent encore un travail important du couple œil-main. Il faut relever manuellement et avec précision sur l'intersecteur<sup>1</sup> le contour des «choses vues», et bien que le tracé général du dessin soit conforme aux lois perspectivistes, les couleurs, les lumières et les ombres sont ajoutées plus tard au tableau. Il en va de même dans l'élévation géométrique du carré de base. En revanche, l'ouverture de l'objectif par l'obturateur fait entrer dans la chambre noire, sans que la main intervienne directement, un flot de lumière organisée émanant de l'objet, qui transforme chimiquement la couche sensible ; laquelle révélera, après traitement chimique, une image bidimensionnelle des objets photographiés conforme au code perspectiviste. La photographie a «l'avantage» de restituer une image complète, avec ses ombres et ses lumières, ses couleurs (à partir de 1907), et sa composition définitive. La lumière a remplacé la main, le «grain», très visible dans les premières photos, a remplacé la touche. Le premier est le résultat de l'impact du flot actinique sur la substance photosensible, la seconde est le résultat de l'impact manuel du peintre sur le subjectile. Toutes ces opérations sont automatiques et «libèrent» la main et l'œil de leurs tâches habituelles.

<sup>1</sup> L'intersecteur est un dispositif décrit par Alberti, consistant en un voile transparent tendu sur un cadre de bois que le peintre installe entre son œil et la scène à représenter. L'œil étant placé derrière un œilleton réglable, et gardant nécessairement une position fixe, le peintre dessine à la main sur le voile le contour des objets ou des personnages qu'il aperçoit à travers lui. Il reporte ensuite ce dessin sur le tableau par mise au carreau.

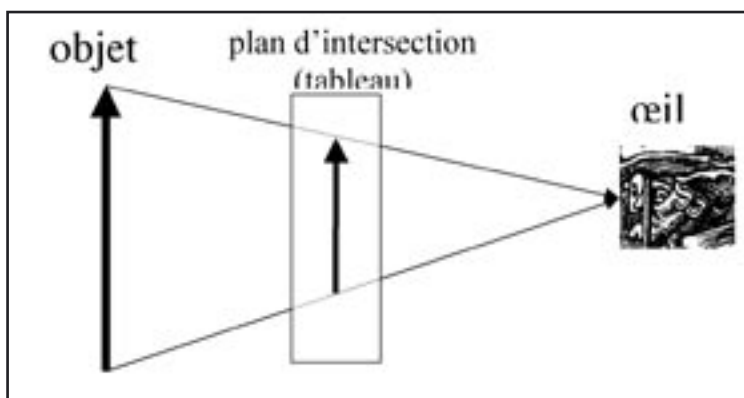


Fig. 1

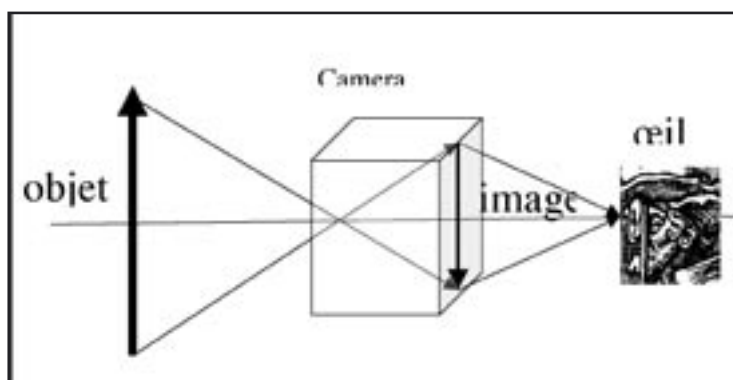


Fig. 2

## CHRONOGENÈSE

Avec la photographie, l'automatisation ne se limite pas à la morphogenèse de l'image, elle s'étend aussi à sa chronogenèse — entendons par là la manière dont le temps intervient au cours du faire propre à l'acte photographique. Alors que le temps du faire pictural se décompose généralement en plusieurs séances de pose, en la présence ou en l'absence du «modèle», alors qu'il autorise autant de «remords» espacés d'autant de temps que souhaite le peintre, le temps du faire en photographie se condense dans la durée de l'ouverture du diaphragme au cours de la pose, instant unique et irréversible. Durée commise à un obturateur qui tranche mécaniquement ce qu'on est convenu d'appeler «le flot continu du temps». Et bien que le temps du faire photographique puisse se prolonger *ad libitum* grâce aux manipulations optochimiques sur le négatif dont le traitement est indéfiniment réitérable, il n'en reste pas moins que c'est bien au cours de la pose que se forme l'image latente, image princeps qui, elle, est irréversible, en dépit des manipulations chimiques qu'on lui fera éventuellement subir. De par sa position en amont de la chaîne temporelle, la pose est le temps inhérent à l'acte photographique.

Or, si c'est bien le photographe qui garde l'initiative de cadrer, de choisir la vitesse d'obturation<sup>2</sup>, et de déclencher l'obturateur, entre autres choses, ce qui advient au cours de la pose ne lui appartient plus. Tandis que le peintre a tout loisir d'intervenir sur son tableau au cours du faire pictural, le photographe s'en remet aveuglément à une machine optochimique. Aveuglément, car il ne voit pas l'image au moment crucial où elle naît. Que la pose soit longue, si longue qu'elle laisse échapper les objets en mouvement, comme dans les premières photographies —, ou brève, avec l'accroissement de la sensibilité des émulsions qui donne l'impression d'une quasi-instantanéité, le temps pendant lequel l'objectif reste ouvert est irréversible ; le remords est impossible. Tout se joue, du moins l'essentiel, en cet instant qualifié autrefois de «solennel» par Alophe ou de «décisif» par Cartier-Bresson de nos jours.

En ce point de temps, en effet, la temporalité propre au sujet photographiant et la temporalité propre à l'objet photographié se croisent, se percutent, se fécondent et donnent naissance à l'image qui s'inscrit à son tour dans le flot du temps. La pose est le temps zéro de l'être de l'image. À l'alignement spatial du sujet, de l'image et de l'objet, correspondent trois états temporels concomitants (alignés sur le même axe temporel) de ces mêmes acteurs, trois états uniques et

<sup>2</sup> Qui, en fait, n'est pas une vitesse mais une durée.

irréversibles. Certains photographes arrivent cependant à s'introduire clandestinement dans le cours même du temps de la pose. Par exemple, Michel Séméniako. Dans ce but, le photographe travaille de nuit, ouvre l'obturateur de son appareil et, muni d'une lampe électrique, il se promène dans la scène à photographier, balaie du faisceau de sa lampe des objets ou des parties de cette scène, ou encore trace des mots lumineux dans l'espace ; puis repasse de l'autre côté de l'objectif et ferme l'obturateur. La photo, une fois développée, rend compte de son intervention, de sa présence dans l'espace photographié au cours de la pose. Mais il lui est toujours interdit de voir l'image au moment où elle se crée. (Ce ne sera possible qu'avec la télévision.)

L'image photographique est l'enregistrement, plus précisément le témoin de cette rencontre, scandée par le «claquement bref» de l'obturateur, ce «bruit du temps», comme dit Barthes. La pose crée un instant privilégié dans le continuum temporel où le sujet et l'objet sont réellement coprésents dans le même lieu. La prise de vue est une prise de temps qui rassemble en un seul nœud des lignes temporelles étrangères. Instant fugace après quoi chaque acteur retrouvera sa propre trajectoire temporelle, mais instant fondateur autour duquel s'articulera la communication visuelle.

### **NOUER/DÉNOUER LE NŒUD DU TEMPS**

Ainsi, lorsque le regardeur est face à une photographie, il se retrouve mentalement et en partie corporellement dans la position du photographe face à la scène qu'il vise, une position qu'il connaît bien lui-même et qu'il a très souvent vécue, car la pratique photographique est depuis longtemps courante. (Fig. 3) Il partage d'emblée – c'est-à-dire sans convention préalable avec le photographe – la temporalité de celui-ci, par nature incommunicable. Il partage ce présent où le «ici et maintenant» du photographe se convertit en le «ici et maintenant» du regardeur. La temporalité du regardeur entre alors en résonance avec celle du photographe. En réinventant le présent de la pose, le regardeur se projette à l'origine de l'image. À partir de ce présent axial, il entre en résonance, par le relais de l'image, avec le temps de l'objet, de l'être ou de la scène représentés, qui coïncide exactement avec l'instant où naît l'image. Les conditions d'intelligibilité de l'image sont alors réalisées ; celle-ci est en état de livrer son sens. C'est en jouant librement avec le temps, en dénouant et en renouant le nœud de temps représenté par une photo, que le regardeur se fraie la voie qui mène à son sens. «Ça a été» (disait Barthes). Je dirais plutôt «ça a très probablement été», «ça a été mis en scène» avec la volonté du sujet de marquer sa présence, «ça continue d'être», «ce sera».

Ou parfois encore, «ça n'a pas été», car la résonance temporelle est fragile ; un doute s'insinue (truquage, montage ?, est-ce bien une photo ?).

On constate alors que cette situation n'est pas éloignée de celle que vit le spectateur face à un tableau perspectiviste et rapproche peinture et photographie. La chronogenèse est identique. Dans les deux cas, la résonance temporelle s'établit par les mêmes voies. La différence est dans la temporalité vécue par le sujet (le photographe) dans son rapport à l'objet et à l'image. Elle n'est plus semblable à celle du peintre, car le temps du faire photographique a changé en s'automatisant, entraînant un déplacement des fonctions de l'auteur. On notera aussi que celui qui regarde un tableau ne se pose pas la question du «ça-a-été» conforme à la réalité, car le tableau est toujours composé, joué.

Les techniques optiques et géométriques de la peinture ne servent qu'à réunir les éléments figuratifs qui devront être assemblés hiérarchiquement (des surfaces aux membres et des membres au corps, selon Alberti) afin de composer le tableau final. Avec la photographie, la composition devient, en revanche automatique et l'image (latente) naît – elle – achevée dans sa composition. L'automatisation de l'acte de figuration prive, ou du moins tend à priver le photographe d'une large partie de ce qui faisait auparavant le propre du peintre. Mais elle le laisse libre d'imaginer autrement son propre choix du sujet, de l'angle de prise de vue, du moment, etc... Elle le force à déplacer son champ d'intervention, à redéfinir sa responsabilité d'auteur.

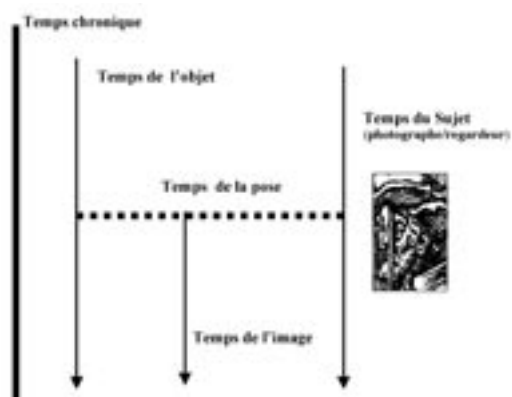


Fig. 3

## MÉMOIRE/ANTIMÉMOIRE

Cette résonance temporelle entre le photographe et le regardeur est déclinable de mille manières. Certains photographes font en sorte d'amener le regardeur à reconstituer et à partager la mémoire collective ou individuelle d'un fait, d'un événement, d'une rencontre qui a effectivement eu lieu : c'est toute la photographie documentaire, historique et sociale, comme les 40 000 clichés pris par Edward Sheriff Curtis, surnommé «l'encyclopédiste de la mémoire indienne», celle des photos de famille, des copains, ou même celle de photographes comme Cartier-Bresson à la recherche du fameux «instant décisif» et de sa remémoration. Certains au contraire font en sorte de projeter le regardeur, à partir du présent de la pose, vers un futur, un «à venir» qui veut se détacher de tout lien avec le passé; pour eux, la photographie ne fonctionne pas comme une mémoire, mais comme une antimémoire créatrice d'instantanés nouveaux, non encore vécus. La photographie est moins la reproduction d'une réalité (elle l'est toujours techniquement), que la création d'une réalité autonome qui prend naissance au cours de l'acte photographique : les photogrammes de Man Ray ou les deux mégots calcinés qu'Irving Penn transforme en sculptures non identifiables (*Cigarettes 69, 1972*). D'autres oscillent entre les deux voies. Sophie Calle (*Filatures parisiennes, 1978-79*), organise des récits truqués où se croisent et se mêlent des temporalités et des personnages différents, en assemblant des photos qu'elle a fait prendre par d'autres.

## LE NUMÉRIQUE EN PHOTOGRAPHIE

Au cours du XXe siècle, les techniques figuratives ne cessent de s'automatiser et de modifier la morphogenèse et la chronogenèse de l'image. Le cinéma permet l'automatisation de l'enregistrement du mouvement et la télévision, l'automatisation de la transmission quasi instantanée de l'image en mouvement. Dans chaque cas, la chronogenèse se modifie et provoque un changement de perception temporelle, changement qui se maintient cependant dans une certaine continuité propre au régime figuratif optique fondé sur la capture de la lumière. Avec les procédés numériques, dernière étape de l'automatisation de l'image, la morphogenèse et la chronogenèse subissent une mutation catégorique qui brise cette continuité et conduisent vers un nouveau régime figuratif, celui de la simulation numérique. Sur l'écran de l'ordinateur, l'image numérique se présente sous l'aspect d'une matrice à deux dimensions de points élémentaires lumineux et

colorés – les pixels – coïncidant exactement avec une matrice mathématique, dite « mémoire d'image », qui contient des valeurs numériques (couleur et lumière) attribuées aux pixels. Le pixel fonctionne ainsi comme une sorte d'échangeur entre l'image et le nombre et permet le passage dans les deux sens de l'un à l'autre.

Il existe deux méthodes pour créer une image numérique. Soit, partir d'un calcul et traduire des nombres en image, qui est dite alors de synthèse. Soit, partir d'une image déjà existante (dessin, peinture, photographie sur papier ou diapo, film ou bande vidéo) et la traduire en nombres au moyen d'interfaces comme les scanners. La différence entre les images non numériques et les images numériques est simple. Alors que les images traditionnelles sont toujours obtenues par l'enregistrement d'une trace – trace matérielle (pigments, encres, etc.) dans le dessin, la peinture, l'imprimerie ; trace optochimique dans la photographie, l'holographie et le cinéma ou trace optoélectronique dans la vidéo-télévision –, techniquement l'image numérique n'est plus une empreinte laissée par un objet matériel ou un flux d'énergie sur un support, elle est le résultat d'un calcul effectué automatiquement par un ordinateur. Ses processus de fabrication ne sont plus physiques mais computationnels et langagiers. Les deux types d'images, images de synthèse et images numérisées, cohabitent souvent (au cinéma par exemple), sans qu'on puisse distinguer leurs origines.

Depuis quelques années les appareils photo numériques permettent d'obtenir directement des images pixellisées traitables par ordinateur. La photographie numérique devient alors une photographie où la chambre noire de l'appareil photographique a été prolongée par la chambre virtuelle de l'ordinateur. Qu'est-ce qui perdure donc et qu'est-ce qui change entre la photographie optique et la photographie numérique ? Ce qui perdure, c'est d'abord le dispositif optique. L'image se forme de la même façon, à travers un jeu de lentilles, sur un plan de projection. Ce qui change, c'est la nature même de l'image : le support de l'image est électronique, l'image est composée de pixels, non pas ceux de la vidéo-télévision qui restent des points-images analogiques, mais des points-image contrôlés par une matrice numérique virtuelle. Ce qui ouvre de nouvelles possibilités.

### **DU « ÇA-A-ÉTÉ » À « ÇA-SERA »**

Il en résulte plusieurs types d'appropriation de la part des photographes. Le premier s'inscrit dans le prolongement de la photographie optochimique traditionnelle, en demeurant au plus près de ce qui en fait la spécificité. Certes, le numérique ajoute à la photographie beaucoup de fonctions et d'avantages grâce à l'accroissement des automatismes, il modifie en particulier la conservation et la transmission des images, mais il ne bouleverse pas fondamentalement la pra-

tique photographique. Des millions d'utilisateurs sont passés de la photographie analogique à la photographie numérique sans modifier l'usage de leur appareil, ni leur esthétique. La chronogenèse et le rapport au temps du regardeur restent ceux qui caractérisent la photographie traditionnelle : un jeu ambigu entre mémoire et antimémoire.

Le second type d'appropriation explore au contraire tout ce que le numérique apporte de nouveau. Et la nouveauté, c'est la possibilité d'hybrider des techniques et des esthétiques différentes – possibilité très largement favorisée par le numérique qui transforme toutes les images en information. De ce point de vue, l'image brute enregistrée dans la mémoire d'un appareil numérique fonctionne comme un négatif dont les possibilités de traitement seraient démultipliées, autorisant de très nombreuses manipulations et hybridations (collages, retouches, déformations, corrections diverses irréalisables avec l'optochimique, reproduction sans perte par rapport à un « original » qui n'existe plus, etc...). Beaucoup de photographes travaillent ainsi leur première prise, mais en gardant le souci de ne pas trahir le caractère photographique de l'image ; ils tentent de simuler le plus parfaitement possible la spécificité du médium original et à donner au regardeur l'illusion qu'il est bien devant une vraie photo, sur papier pour en souligner la matérialité, alors que cette photo est le résultat d'un traitement numérique.

Ainsi opère Nicole Tran Ba Vang avec ses «fausses» photographies de nus qui ne laissent apparaître aucune trace de pixellisation trahissant leur origine technique, malgré leurs très grands formats. Les corps de femmes que l'on y voit sont vêtus de sous-vêtements ou d'accessoires dont la matière se confond avec la peau, sans qu'on détecte la moindre discontinuité. Toujours dans l'illusion réaliste, Keith Cottingham «synthétise», à partir d'une empreinte numérique de son propre visage, trois visages et bustes d'adolescents qui n'ont jamais posé devant l'objectif, et qui n'ont même jamais existé. *Fictious Portraits* nous montre un triplet de clones issus de la même matrice numérique. Aziz et Cucher recréent Adam et Ève. Mais le couple est frappé par les manipulations génétiques : leurs sexes ont disparu ainsi que les aréoles de leurs seins. Ils resteront sans descendance. Robin Collyer expose des photos de rues, volontairement banales, où toutes les traces de publicité, tous les signes textuels qui s'adressent d'habitude aux habitants ont disparu. Les rues semblent frappées de mutisme. La ville ne parle plus.

À l'inverse, Paul Thorel, l'un des premiers photographes à utiliser l'ordinateur dès le début des années quatre-vingt, ne cherche pas à donner une impression de réalité. Il utilise des clichés sur papier – glanés au hasard – qu'il numérise et qu'il traite à la palette électronique. Ces clichés sont à ce point travaillés, déformés, décomposés et recomposés, qu'ils deviennent totalement méconnaissables

et perdent toute attache avec leur origine. On n'y voit plus que rythmes, textures, glissements, motifs abstraits parés parfois d'un détail renvoyant à une forme explicite d'autant plus curieuse. Le temps du faire photographique se rapproche alors du temps pictural sans s'y confondre. «Photo ou peinture ?», se demande le regardeur.

Les possibilités de traitement de la photographie numérique offertes par le deuxième type d'appropriation orientent son esthétique vers une hybridation beaucoup plus intime entre le «ça-a-été». et le «ça-sera», entre le souvenir et l'anticipation. La photo met en résonance le regardeur avec l'instant fondateur de la pose. Ce qu'il voit a bien l'air d'avoir été là, devant le photographe : ces corps, les murs de cette ville, ces têtes d'adolescents ; ça a été, très probablement. Mais ce présent retrouvé le projette aussi vers une temporalité qui n'a jamais été, qui est à venir, à imaginer : ça sera. Une oscillation s'établit alors entre mémoire et antimémoire. Ce caractère que l'on retrouve, certes, dans beaucoup de photographies optochimiques, s'affirme alors avec force. Le truquage, une autre forme de l'illusion, est la tentation permanente de cette photographie.

## **RÉSEAUX ET MULTIMÉDIAS**

Le troisième type d'appropriation est proche du précédent, mais son mode de distribution (conservation, diffusion, réception, disparition) est différent : il met en jeu les réseaux numériques, principalement le Web et les réseaux téléphoniques ouverts par le téléphone portable. Une photographie distribuable quasi instantanément sur l'Internet, à des milliers d'internautes, modifie encore une fois la chronogenèse de l'image et le rapport au temps que le regardeur entretient avec elle. La photo quitte alors son support-papier pellicule (diapo) pour un écran électronique miniaturisé ; elle peut être d'origine optochimique ou numérique, mais son mode de distribution en transforme assez profondément la réception. Le téléphone portable, de son côté, devient un appareil photographique, et permet d'échanger des images très rapidement mais pas encore en direct. On n'est pas dans la situation de la télévision, même lorsque les usagers se transmettent de petites séquences d'images animées, comme c'est devenu possible.

Le quatrième type d'appropriation consiste à intégrer la photographie dans des médias différents. La photo perd alors sa spécificité au profit d'une hybridation complexe où elle se mêle à la peinture, au dessin, à la photocopie, au vidéogramme, au photogramme, à l'image de synthèse, au texte. Ce type est le plus répandu, car il caractérise dans son ensemble le multimédia, technique d'hybridation sans précédent qui brasse des images de toute origine technique, fixes ou mobiles, accompagnées possiblement de son (musiques, paroles, bruits).

## TEMPS UCHRONIQUE : «ÇA PEUT ÊTRE, SI...»

Le cinquième type d'appropriation explore lui aussi une spécificité de l'image numérique totalement étrangère à la photographie optochimique : l'interactivité. Il existe une nouvelle photographie interactive, c'est-à-dire capable de réagir au comportement du regardeur et de traduire cette réaction par une altération plus ou moins marquée. L'installation *À distance*, de Damaris Risch, est un autoportrait photographique grandeur nature constitué d'une série de cinq cents photographies prises par l'auteur et s'enchaînant en de très lents fondus. Mais le personnage virtuel représenté par le portrait – virtuel, car ce portrait est affiché sur l'écran d'un ordinateur – est doté d'une intelligence artificielle qui lui donne la capacité de réagir à son environnement : il fait la différence entre le jour et la nuit et il détecte la présence du regardeur. Pendant la journée, son visage exprime cinq sortes d'émotions (la peur, la colère, la tristesse, la joie et la méditation). Pendant la nuit, son comportement est autre : les changements d'expression sont très subtils, à peine perceptibles, comme ensommeillés.

Techniquement, l'enchaînement des images pré-enregistrées – des instantanés photographiques – est le résultat du déroulement d'un programme informatique qui interprète les attitudes des ou du regardeur à travers une caméra numérique couplée au dispositif, et qui choisit en conséquence d'y répondre en exprimant telle ou telle émotion de base selon des règles définies par l'auteur. Quoique légèrement mobiles, ces images ne sont pas du cinéma : elles ne recomposent pas un mouvement qui a déjà eu lieu et qui a été enregistré par une caméra à la cadence de 24 photogrammes par seconde. Elles sont dotées d'une sorte de vie et d'intelligence (artificielles) : c'est un nouvel état de la photographie – une photographie mobile qui nous regarde, nous observe, nous répond.

Joseph Nechvatal a créé une série de portraits photographiques très singuliers (*Fig. 4*). Ces portraits, d'aspect très classique mais réalisés avec un appareil numérique, sont soumis à l'attaque destructrice de virus informatiques qui les rongent et les détruisent. Pour que cette dégradation ait lieu, il faut que le regardeur intervienne et déclenche volontairement l'opération. Les virus se mettent alors à vivre et se développent en se nourrissant de l'image. Alors que la photographie est considérée par beaucoup comme une manière de suspendre le temps, le parti pris provocateur de Joseph Nechvatal est d'accélérer au contraire la course de l'image vers sa mort, d'en effacer la mémoire. Le temps du voir ne coïncide plus alors essentiellement avec le temps du faire, mais avec son inverse, qu'on pourrait appeler le temps du défaire. Le regardeur vit le temps de la destruction de l'image. Mais le regardeur a la possibilité d'arrêter quand il le veut leur prolifération, il reste le maître de ce temps – hors du temps. Il peut arrêter la

dégradation ou restaurer le portait qui se présente alors comme un portait traditionnel, autant de fois qu'il le désire. Un autre jeu s'instaure entre la mémoire et l'oubli, la vie et la mort.

Le temps que ces deux œuvres photographiques (l'autoportrait de Risch et les portraits de Nechvatal) font vivre au regardeur n'est pas celui que le photographe a vécu lors de la prise de vue, c'est un temps qui naît au moment même où le regardeur est en présence de la photographie et interagit avec elle. J'ai appelé ce type de temporalité propre à l'interactivité numérique le temps «uchronique». C'est un temps potentiel, indéfiniment réactualisable : un temps hors du temps<sup>3</sup>. La technologie introduit là une rupture avec le temps chronique propre aux systèmes figuratifs optiques (une certaine peinture, la photographie, le cinéma et la télévision). L'image numérique interactive ne re-présente plus, elle simule le présent. Un présent qui naît de la rencontre autorisée par le programme informatique entre le regardeur et l'image. La synchronisation du temps du voir avec le temps du faire, qui conditionne l'intelligibilité de l'image, est alors totale et immédiate. L'image apparaît au moment même où le regardeur interagit avec elle, elle naît sous son regard. Elle n'est plus la réactivation d'un événement qui a eu lieu (le choc d'un faisceau lumineux sur la plaque sensible) – d'un «ça-a-été» mémorisé par la pellicule –, mais elle fait émerger une pure éventualité – un «ça peut être, si...». Si le regardeur déclenche le déroulement du temps uchronique par sa présence.

## LA PHOTOGRAPHIE DEMAIN ?

La rapidité avec laquelle s'est répandue la photographie numérique, auprès des professionnels, des artistes et des amateurs, laisse présager la fin de la photographie optochimique. La quasi-majorité des fabricants d'appareils et de produits se convertit au numérique. Mais devenant de plus en plus rare, la photographie traditionnelle se destine à des fonctions de plus en plus spécifiques et précieuses que la photographie numérique ne peut satisfaire. Certains y trouvent un moyen de se distinguer. C'est au moment où sa disparition semble prochaine, qu'elle se prépare à de nouvelles tâches ; elle n'a pas encore tout dit, et peut-être ne se taira-t-elle jamais. Dans le même temps, les techniques numériques prolongent la Photographie et la font rebondir vers d'autres horizons. Elles conditionnent

<sup>3</sup> Voir Edmond Couchot, *La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, Éd. J. Chambon, Paris, 1998, pp. 137-142.

l'apparition d'une autre photographie – hybride – qui ne donne plus à faire et à voir, qui ne circule plus, ne se conserve plus de la même façon. Son esthétique joue autrement sur les rapports de la mémoire et de l'oubli, du passé et du futur, de l'événementiel et de l'éventuel. Sa chronogenèse implique un changement profond dans la perception du temps qui constitue une très forte caractéristique culturelle de l'ère numérique.



*Fig. 4 - © Joseph Nechvatal*

### « Regardez avec moi... »

Un entretien avec Etienne Hatt

Qu'est-ce qu'une photographie d'histoire ? Sans doute, à l'instar des photographies d'un Luc Delahaye, Stanley Greene ou James Nachtwey, une image prise au cœur de l'événement. Toutefois, la question se complique singulièrement quand on sait que, pour les historiens, un événement est aussi ce qu'il devient dans la conscience et la mémoire collectives.

D'où l'intérêt et l'originalité des photographies d'Arno Gisinger. Il n'est certes pas le seul à prendre pour sujet les traces d'un événement. Mais si les œuvres de Sophie Ristelhueber ou des Espagnols Bleda y Rosa sont avant tout liées à l'intimité et à l'imaginaire de l'artiste, celles d'Arno Gisinger traitent spécifiquement de l'histoire et de la mémoire, de leurs usages et de leurs représentations. Né en 1964 en Autriche, l'artiste fait partie d'une génération qui souhaite lever le silence pesant sur des aspects refoulés de la Seconde Guerre mondiale. Le retour fréquent de cette période dans son œuvre, comme celui d'autres moments historiques charnières, ne doit pourtant pas nous tromper. Ce qui l'intéresse, c'est avant tout le présent.

Pour en parler, il photographie des gens, des objets, et surtout des topographies. Les lieux et les non-lieux de mémoire sont en effet au cœur de son travail. La série fondatrice, consacrée en 1994 au village d'Oradour-sur-Glane, soulignait l'effet d'arrêt du temps que les initiateurs de la transformation des ruines en mémorial avaient souhaité créer. Les récents travaux sur Nuremberg (2004) ou la dernière année de Walter Benjamin (2005) mettent, au contraire, en lumière l'oubli dans lequel sont tombés ces lieux.

Arno Gisinger constate et invite le spectateur à regarder avec lui. Ses photographies ont souvent la précision et la netteté d'une analyse clinique. Qu'elles soient en couleur ou, plus rarement, en noir et blanc, elles veulent rendre visibles les traces de l'histoire. Elles soulignent également leur absence. Arno Gisinger adopte alors un regard oblique qui semble glisser sur les objets et les lieux. Il lui arrive aussi de convoquer les mots pour remplir l'image et lui donner un sens que cette absence de traces lui interdit.

Ses travaux peuvent prendre un tour plus volontiers critique. Tandis que les découpes d'un panorama historique dans la série *Faux Terrain* (1997) cherchent à déconstruire l'illusionnisme d'un outil de commémoration et de glorification nationale autrichienne, les images confuses, où texte et cliché se brouillent, du diptyque *Mémoires lapidaires* (2000) semblent montrer la vanité de plaques commémoratives livrées à l'indifférence quotidienne des citoyens.

Le travail le plus récent de l'artiste, présenté au festival Les Photographiques du Mans et dans La Vitrine de la SFP à Paris, est consacré à deux camps d'internement ouverts près du Mans pendant la Seconde Guerre mondiale et dont il ne reste que peu de traces. Arno Gisinger reprend, en apportant des réponses nouvelles, les questions abordées depuis ses débuts. Si le regard en coin semble s'imposer, ce ne sont pas des mots mais des plans des camps qui rappellent leur existence et font de la topographie une notion clé de son œuvre.

**Vous avez exposé au festival Les Photographiques du Mans (2006), qui traitait, sous le titre « Le temps d'avant ou le passé antérieur », de la question de « l'avant de l'image photographique ». Comment vous situez-vous dans ce questionnement ?**

Connaissant ma démarche photographique, le festival m'a invité à réaliser un travail lié à la mémoire de la Sarthe. L'œuvre qui en découle est un diptyque sur les « camps d'internement des nomades » sous Vichy, un sujet encore largement méconnu qui nous renvoie directement à un questionnement du présent. Puisqu'il ne reste que très peu de traces de cet épisode historique, j'ai eu recours à la topographie. Les plans d'époque que j'ai imprimés au verso des tirages démontrent la présence de l'histoire par son absence. (*Photographie 1*)

**On a l'impression qu'il s'agit d'un regard en biais ?**

En effet, mes photographies induisent un regard oblique et indirect, littéralement réfléchi. La question de la position du photographe – au sens propre et au sens figuré – est primordiale pour moi. Elle s'exprime d'abord par le choix d'une distance, d'une focale, et de la perspective. J'ai souvent privilégié une frontalité accentuée. *Oradour* et *Messerschmittthalle*, par exemple, se caractérisent par ce point de vue très frontal. Depuis la série *Walter Benjamin – Hotel de Francia*, j'essaie d'atténuer cette frontalité, car elle a quelque chose d'autoritaire qui suggère une position de domination.



1 - Arno Gisinger, image du diptyque Coudrecieux & Mulsanne, photographie couleur, tirage Lambda, 120 x 160 cm, 2006.

## **Du village d'Oradour (*Oradour . Archéologie d'un lieu de mémoire, 1994*) aux camps d'internement (*Coudrecieux & Mulsanne, 2006*), l'histoire et la mémoire semblent au cœur de votre pratique artistique.**

Je m'intéresse en effet à l'écriture de l'histoire et de la mémoire, mais je ne cherche pas à reconstituer l'événement. J'analyse les formes des récits historiques ou commémoratifs au moyen de l'image photographique. Il est possible de réunir mes différents travaux autour des notions d'absence et de présence, ou de sur-absence et de sur-présence. A long terme, je souhaiterais décliner une réflexion autour des différents types de commémoration : prendre en compte ce que nous gardons, mais aussi ce que nous oublions, ou encore ce que nous effaçons. Ce qui m'intéresse surtout, c'est de comprendre pourquoi une société, à un certain moment et dans un certain contexte, commémore un événement historique.

### **Pourriez-vous donner un exemple ?**

Les travaux *Mémoires lapidaires* et *Invent arisiert*, tous les deux réalisés en 2000, illustrent des actes de commémoration complètement différents : d'un côté, des plaques commémoratives à Nice, juxtaposées à l'ignorance totale des passants pris dans leur vie quotidienne, (*Photographie 2*) de l'autre, des objets spoliés à des familles juives autrichiennes, intégrés dans une collection, ressortis et restitués aux descendants des propriétaires. Pourquoi, à Vienne, le *Hofmobiliendepot* décide-t-il en 1999 de travailler sur une collection qui dormait depuis cinquante ans, alors qu'on savait que ces meubles étaient des biens spoliés à des juifs viennois en 1938 ? Dans les inventaires postérieurs à 1945, ils sont en effet classés comme *Judenmöbel*. (*Photographie 3*)

### **Votre travail ne contribue-t-il pas également à ce processus commémoratif ?**

Je ne m'exclus pas du tout de ce phénomène de commémoration. J'y participe. Je n'ai pas travaillé par hasard, cinquante ans après les événements, sur Oradour ou sur les biens juifs spoliés. Mes œuvres liées aux aspects mémoriels de la Seconde Guerre mondiale sont dans le rythme de ces changements de mémoires, du passage de la « mémoire communicative » à la « mémoire culturelle » comme l'ont défini Jan et Aleida Assmann. Mais j'essaie de réfléchir à ma propre position, à mon inscription dans ce phénomène. Ce qui m'a poussé à réaliser *Invent arisiert*, c'était ma place en tant qu'artiste dans une exposition commémorant la spoliation de biens juifs et accompagnant un processus de restitution. Sous quelle forme exposer les photographies de ces objets qui allaient être restitués ? (*Photographie 4*)



2 - Arno Gisinger, image du diptyque Mémoires lapidaires, photographie couleur avec texte incrusté, tirage Lambda, 100 x 125 cm, 2000.



3 - Arno Gisinger, de la série Invent arisiert, photographie couleur avec texte incrusté, tirage Lambda, 20 x 25 cm, 2000.

## **Vous avez fait des études d'histoire avant de devenir artiste. Comment s'articulent méthode historique et pratique photographique dans votre travail ?**

Les choses ont fini par s'emboîter logiquement. J'ai essayé d'introduire la photographie dans les méthodes de l'historien et l'histoire dans la méthode du photographe. L'apport de la discipline historique à mon travail photographique se situe en amont de la prise de vue. Je réalise une enquête sur le sujet que je traite (recherches en archives, entretiens, etc.). Cela me permet d'avoir des renseignements, parfois inédits, sur un lieu avant de le photographier et de ne pas seulement travailler sur ce qui saute aux yeux. En préparant *Nuremberg, les coulisses du pouvoir* (2004), par exemple, je me suis rendu dans les archives pour consulter les plans du site et les photographies historiques, afin de retrouver certains endroits qui aujourd'hui, même pour les habitants de Nuremberg, ne sont pas très connus. J'ai pu ainsi (re-)découvrir des lieux, des traces qui existent mais qui ne sont pas forcément visibles. La recherche a permis de les exhumer avant de les photographier. (*Photographies 5 et 6*)

De la même manière, avec Nathalie Raoux, spécialiste de la période française de Walter Benjamin, nous avons été très rigoureux dans la recherche historique afin de retrouver les lieux, les endroits précis, fréquentés par le philosophe durant la dernière année de sa vie et qui font l'objet de *Walter Benjamin – Hotel de Francia* (2005). La prise de vue s'effectue ainsi très tardivement : elle marque la fin d'un processus de recherche. J'essaie alors de trouver une forme esthétique qui englobe la recherche historique au point de la rendre quasi imperceptible.

## **Ce travail en amont sur des sujets chaque fois différents explique-t-il vos variations stylistiques ?**

Le style, pour moi, cela signifie être juste dans chacune des séries. Et c'est plus par ma méthode de travail que j'essaie de créer un lien entre mes différents travaux. Je recherche à chaque fois la meilleure adéquation possible à mes yeux entre la forme et le fond. Cela passe avant tout par le choix d'un outil adéquat. A cet égard, Walker Evans a été très tôt une référence pour moi. Ce qui me fascine avant tout chez lui, c'est la variation des registres stylistiques selon l'appareil utilisé (chambre, petit format ou polaroid) et l'harmonie entre l'instrument et le propos. Le bon instrument détermine le registre adéquat et le style qui convient.



4 - Arno Gisinger, *vue de l'installation Invent arisiert*, Langon, 2004.



5 - Arno Gisinger, *de la série Nuremberg : les coulisses du pouvoir*, photographie couleur, tirage jet d'encre sur bâche, 200 x 250 cm, 2004.



6 - Arno Gisinger, *de la série Nuremberg : la scène du procès*, photographie couleur, tirage jet d'encre sur bâche, 200 x 250 cm, 2004.

## **Vous travaillez parfois en noir et blanc et parfois en couleur. Est-ce une question de style ?**

Le choix de la couleur ou du noir et blanc est essentiel pour moi. Dans le cas d'*Oradour*, la couleur m'a permis de me distancier du passé pour introduire du présent dans les images. Les premières photographies que j'ai réalisées à Oradour, en noir et blanc, jouaient sur la confusion avec les images d'archives. Ce sont des photographies prises au moyen format, d'une façon assez statique ; elles ressemblaient étonnamment à des photographies prises à Oradour par Willy Ronis ou Jean Dieuzeaide que j'ai découvertes par la suite. Je voulais absolument m'extraire de cette analogie avec ces premières images et revenir dans le présent. Abandonner l'idée de représenter directement le passé m'a permis de m'ancrer dans le présent pour parler de l'histoire, de montrer les restes du passé pour parler d'aujourd'hui. Pour ce faire, j'ai résolu de changer de technique. J'ai travaillé à la chambre photographique et je suis passé du noir et blanc à la couleur. (*Photographies 7 et 8*)

Pour la série *Messerschmittthalle* (1995), le choix du noir et blanc répondait d'abord à des contraintes techniques (l'obscurité est totale dans cette ancienne mine autrichienne transformée en usine d'armement pour le Reich pendant la Seconde Guerre mondiale) mais aussi à un souci esthétique. J'ai perçu cet endroit comme un lieu très monochrome. Je l'ai vu en noir et blanc. En outre, ce choix me permettait de créer un contrepoint à *Oradour*, dont *Messerschmittthalle* constitue le pendant. Enfin, comme ce lieu n'avait jamais été photographié, je n'avais pas cette crainte de redoubler un corpus d'images d'archive déjà existant.

(*Photographie 9*)

## **Derrière ces variations stylistiques, ne retrouve-t-on pas pourtant à chaque fois une même distance ?**

Oui, dans les deux cas ma présence se veut discrète. Je m'efface apparemment derrière le motif. Celui-ci est net, servi par une grande profondeur de champ et une lumière régulière. Je ne cherche pas à dramatiser les images.

## **La série *Messerschmittthalle* inviterait peut-être à nuancer ces propos.**

C'est une conséquence de la technique et du processus de prise de vue. La dramatisation de l'image est induite par ma position et par le sujet, mais aussi par le noir et blanc et par le contraste entre les falaises, la pierre et le béton armé. J'ai essayé de trouver une lumière équilibrée en utilisant une lampe de poche comme unique source lumineuse et en éclairant au fur et à mesure l'espace pendant une heure ou deux, selon les prises de vue. A l'opposé du flash, c'est un éclairage qui



7- Arno Gisinger, de la série Oradour .  
Archéologie d'un lieu de mémoire, photographie couleur, tirage RA4, 59 x 59 cm, 1994.



8 - Arno Gisinger, de la série Oradour.  
Archéologie d'un lieu de mémoire, photographie couleur, tirage RA4, 59 x 79 cm, 1994.



9 - Arno Gisinger, de la série Messerschmittthalle,  
photographie noir et blanc, tirage baryté, 115 x 135 cm, 1995.

s'est fait dans la durée. Je n'aurais jamais appliqué la même démarche à Oradour où j'ai choisi volontairement une lumière d'hiver neutre.

**A la différence de vos premiers travaux, *Walter Benjamin – Hotel de Francia* présente des lieux banals. Les images semblent vides.**

Cette recherche du vide était déjà présente dans la série sur Nuremberg en 2004. Le banal est de plus en plus important pour moi. Avec *Oradour* je suis parti de véritables monuments, de choses chargées qui – au premier regard – parlent d'elles-mêmes, qui crient et qui exigent une attitude de recueillement commémoratif. J'ai cherché l'inverse : un élément intéressant sur le plan de la commémoration mais camouflé dans le banal. Ce glissement s'explique peut-être par la complexité du phénomène commémoratif : la banalisation du devoir de mémoire et l'intérêt de l'oubli tel que l'a défini Paul Ricœur dans son dernier livre *la Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Je m'intéresse de moins en moins aux choses évidentes et surchargées. Un lieu banal peut instruire autant qu'un lieu chargé. Mais rien n'est alors explicite ou affiché. Cela implique une plus grande exigence du regard, de ma part mais également de celle du spectateur. (*Photographie 10*)

**Dans ce travail, les vues d'escaliers, de fenêtres ouvertes et de portes fermées ne sont donc pas une métaphore de la dernière année de Benjamin, partagée entre espoir et découragement ?**

Ce n'était pas mon intention. J'ai plutôt cherché à éviter toute métaphore. Le choix de l'escalier ne renvoie pas à sa symbolique. En revanche, j'avais en tête les problèmes cardiaques de Walter Benjamin et ses propres descriptions, notamment celle de son arrivée au «grenier» des *Cahiers du Sud*. Le choix des portes et des fenêtres ouvertes ou fermées renvoie plutôt à mon intérêt pour la question du regard, bloqué ou non. J'ai cherché à éliminer toute signification directe. Je voulais photographier le vide que j'ai trouvé sur place car ces lieux sont oubliés. Je souhaitais donner des contre-images, des non-représentations qui ne permettent pas d'identifier quelque chose de spécifique. Le but c'est de donner à voir un sujet qui ne représente pas grand-chose à première vue, mais qui plonge le regard dans sa complexité, par la richesse de ses détails. Ma démarche est donc contraire à l'idolâtrie du lieu de mémoire.

Je renforce le caractère anodin de l'image par un tirage sur un support pauvre, en l'occurrence une toile de jet-tex utilisée en général pour des calicots. L'apparente banalité de ce support est contrebalancée par la qualité de l'impression de haute résolution et par le grand format de la toile qui lui donne, paradoxalement, de l'importance alors qu'il est, en lui-même, dépourvu de toute signification. J'aurais

préférez utiliser un support encore plus pauvre – du papier affiche par exemple – pour redoubler la banalité des prises de vue et ne pas faire œuvre d’art. J’avais déjà utilisé un support papier, collé directement sur les murs lors d’une exposition à la galerie 779. Mais un tel support n’était pas possible pour cette série destinée à être exposée, dans le cadre des Rencontres d’Arles 2005, dans l’abside de l’abbatiale de Montmajour, un vaste espace religieux reconverti.

**Depuis l’an 2000, dans les séries *Invent arisiert* et *Mémoires lapidaires*, les mots sont très présents dans votre travail. Chacune des sept photographies de *Walter Benjamin – Hotel de Francia* comprend également un texte. Quelle est sa fonction ?**

Les nouvelles technologies de tirage de type Lambda (tirage chimique à partir d’un fichier numérique) m’ont permis d’intégrer des mots directement dans l’émulsion des photographies des séries *Invent arisiert* et *Mémoires lapidaires*. Le jet d’encre de type Rho que j’ai utilisé pour la série sur *Walter Benjamin* permet quant à lui de laisser le support en réserve. Dans les deux cas, le mot n’est pas rajouté, il fait partie de l’image. Il ne s’agit pas non plus de texte écrit sur image ou de négatif gratté. Je crée ainsi des rapports spécifiques entre le texte et l’image qui ne sont plus ceux de légende à illustration. Dans la série *Walter Benjamin – Hotel de Francia*, le texte émerge de l’image. Cela crée un équilibre entre les deux. Le texte donne à l’image une charge ou une signification qu’elle n’a pas en elle-même, car elle est muette. J’ai recherché la confrontation ou le va-et-vient entre une image qui ne montre rien et un texte écrit à cet endroit précis par Benjamin. Ces citations issues de sa correspondance ou de documents d’archives introduisent directement la perspective de *Walter Benjamin* et donnent des clés de lecture qui pourtant ne sont pas des explications historiques classiques. Dans *Invent arisiert*, les mots m’ont, là encore, permis d’exprimer une absence. La commande initiale était de photographier, avant restitution, les meubles spoliés à des familles juives autrichiennes encore présents dans la collection du *Hofmobiliendepot* de Vienne. En consultant les inventaires du dépôt, j’ai découvert qu’ils étaient très peu nombreux. J’ai donc décidé de représenter les objets absents par l’espace vide et par les mots. La notion d’inventaire s’est progressivement imposée. Et c’est elle qui m’a permis, paradoxalement, de représenter l’absence. C’est la méticulosité des gens qui ont volé ces biens et les ont conservés qui m’a permis de retourner ce processus contre eux. Les inscriptions dans les images, qui reprennent les dénominations employées à l’époque et les listes établies par les persécuteurs, m’ont permis de parler à la fois des victimes et des exécuteurs. Les mots rendent l’histoire présente pour les témoins d’aujourd’hui.

## **Les sept photographies de la série *Walter Benjamin – Hotel de Francia* sont imprimées sur une unique et longue toile.**

Ce travail étant conçu pour être accroché à Montmajour, j'ai voulu privilégier un format important. La bande de toile mesure seize mètres de long. La souplesse et la légèreté du support me donnent aussi une grande liberté d'accrochage, comme l'a montré l'exposition de préfiguration dans la Galerie Condé à Paris en juin 2005 (*Photographie 11*). La bande de tissu courrait le long des murs et épousait les moindres recoins de la pièce. En outre, la présence de fenêtres a donné la possibilité de jouer sur la transparence et l'opacité du support.

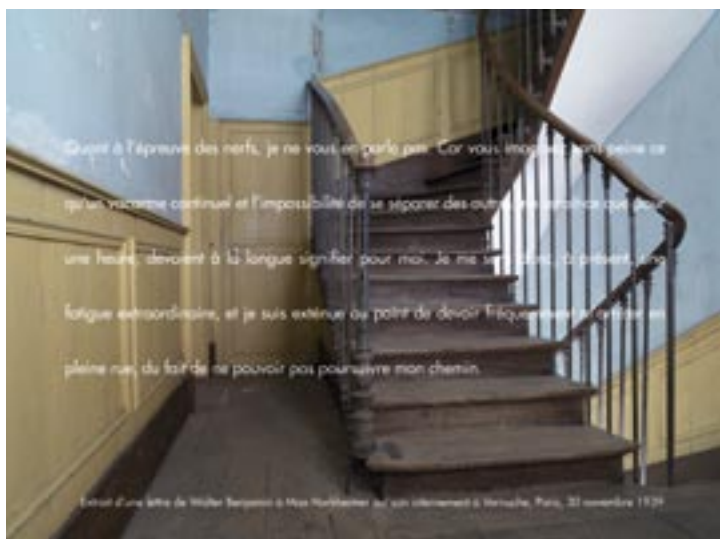
**L'exposition à Montmajour de cette bande associant image et texte fait penser à la tapisserie de Bayeux. Cette dernière était, en effet, peut-être destinée à être présentée dans les églises pour commémorer la conquête de l'Angleterre et instruire les sujets de Guillaume le Conquérant. Aimez-vous jouer avec ces références culturelles et artistiques ?**

Exposer un travail sur Walter Benjamin dans une église était d'abord un clin d'œil à son enterrement dans un cimetière catholique, selon un rite catholique, du fait d'une erreur administrative. L'inversion de ses nom et prénom le fit passer pour un Allemand de confession catholique. Il est vrai, néanmoins, que cette série reprend de manière inconsciente et intuitive la forme classique de la narration en frise. La forme du cycle narratif pose la question de l'image, de son importance dans la culture judéo-chrétienne comme outil d'apprentissage, et de la limite que constitue l'idolâtrie. Mais, pour parler de Walter Benjamin, cette forme est peut-être trop classique. Elle aurait dû être plus fragmentaire.

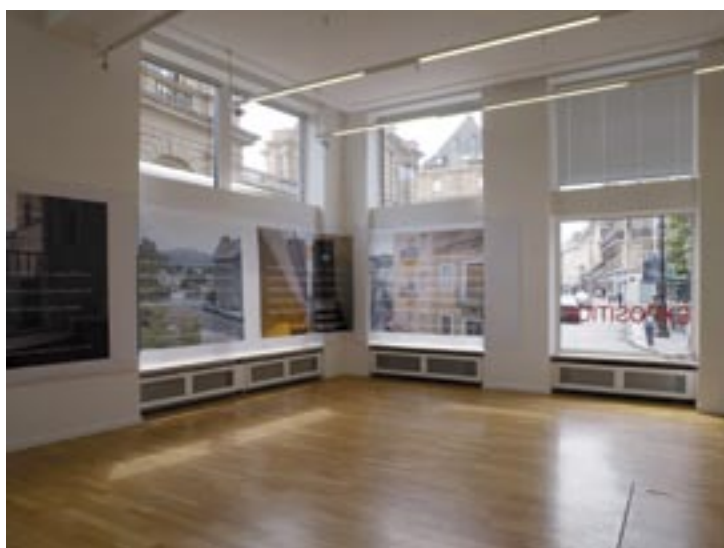
### **Comme dans *Faux Terrain* ?**

Dans *Faux Terrain* (1997), consacré au panorama historique d'Innsbruck, je jouais déjà avec une forme classique, celle du cadre et du tableau. Le cadre était une allusion à la peinture historique. Il soulignait également la découpe du panorama et supprimait toute narration. La fragmentation de l'image et l'usage du noir et blanc permettaient de déconstruire le tableau panoramique. (*Photographie 12*)

La bande narrative de *Walter Benjamin – Hotel de Francia* en prend le contre-pied. Ce travail sera élargi en 2007 et couvrira, sur le même principe, toute la période d'exil de Walter Benjamin. Nous préparons avec Nathalie Raoux une publication qui reposera cette problématique de la corrélation entre texte et image. Pour l'espace du livre, il va falloir trouver encore d'autres solutions.



10 - Arno Gisinger, de la série Walter Benjamin - Hotel de Francia, en collaboration avec NATHALIE RAOUX, photographie couleur avec texte incrusté, tirage jet d'encre sur toile, 150 x 200 cm, 2005.



11 - Arno Gisinger, vue de l'exposition Walter Benjamin - Hotel de Francia, Galerie Condé, Paris 2005.

**Vous avez exposé vos œuvres dans des lieux très différents (galeries, musées d'art ou musées historiques, hors les murs). Quel rôle accordez-vous au lieu d'exposition ?**

J'aime exposer dans des lieux inhabituels vis-à-vis desquels je dois réagir. Ma réflexion juxtapose alors l'œuvre et le lieu. Je pars des deux principes suivants : la photographie est un médium très ouvert et le statut de l'image est conféré par le lieu d'exposition. Une photographie peut acquérir le statut d'œuvre d'art, mais elle ne l'a pas par sa nature *stricto sensu*. Cette ambiguïté est une qualité et non un défaut. C'est pourquoi je cherche à sortir un peu des lieux classiques réservés à l'art. Cela permet de confronter des regards différents et moins déterminés. Je recherche un décalage entre l'image et le lieu. Un musée d'histoire, comme le Centre d'Histoire de la Résistance et de la Déportation de Lyon où j'ai exposé en septembre 2006, est ainsi un espace intéressant et un défi. L'image y est avant tout prise pour sa valeur illustrative. J'essaie de secouer cette attente d'un document historique en présentant des photographies artistiques. Dans une galerie ou un musée d'art contemporain, je veillerais à ne pas réduire la photographie à sa seule valeur d'œuvre d'art et à ramener le spectateur à une réflexion autour de cet espace-là. (*Photographies 13 et 14*)

Exposer hors les murs donne encore plus de possibilités. A Langon, par exemple, l'installation *147, rue Sainte-Catherine* (2004) était présentée dans un ancien séchoir à tabac. J'avais accroché l'image en hauteur, à l'horizontale, au-dessus d'une table présentant des documents. L'espace était à la fois ouvert et fermé. Les piliers délimitaient des murs virtuels. J'ai incorporé l'espace et le paysage environnant. Quand cela est possible, quand je dispose d'une carte blanche, l'accrochage est signifiant et fait fonctionner ensemble le travail et le lieu.

Le fait de pouvoir exposer Nuremberg, les coulisses du pouvoir dans le jardin des Tuileries (Mois de la photo à Paris en 2004) m'a permis une confrontation des œuvres avec des gens qui ne seraient pas forcément allés voir cette même exposition dans les salles du Jeu de Paume. Montrer son travail dans l'espace public sans aucune contrainte d'accès est un énorme privilège pour l'artiste. (*Photographie 15*)

**En conclusion, pourrait-on dire que vous jouez sur l'ambiguïté d'images dont le sens ne semble pas établi, et que vous ne cherchez donc pas à transmettre un message définitif ?**

Pour moi, être artiste est surtout une attitude qui consiste à poser des questions qui concernent notre présent et qui déterminent, à travers l'histoire, notre identité d'aujourd'hui. Mon travail dit simplement : «regardez avec moi». C'est à la



12 - Arno Gisinger, de la série Faux Terrain, photographie noir et blanc, tirage baryté, 129 x 156 cm, 1997.



13 - Arno Gisinger, 147, rue Sainte-Catherine, photographie couleur avec texte incrusté, tirage jet d'encre sur toile, 150 x 270 cm, 2004.

fois modeste et prétentieux. Modeste car je cherche simplement à partager mes interrogations avec le spectateur par l'intermédiaire d'une image photographique. Prétentieux car je mets en avant une question que j'estime cruciale.

*(Photographie 16)*



*14 - Arno Gisinger, vue de l'installation 147, rue Sainte-Catherine, Langon, 2004.*



15 - Arno Gisinger, *vue de l'exposition Nuremberg : les coulisses du pouvoir*, jardin des Tuileries, Paris, 2004.



16 - Arno Gisinger, de la série *Betrachterbilder*, photographie couleur, tirage Lambda, 124 x 151 cm, 1998.

## Biographies

---

---

### CLAUDE ALLARD

---

Claude Allard, 56 ans, est Psychiatre des Hôpitaux, spécialiste de l'enfant et de l'adolescent, diplômé en psychopathologie du bébé. De formation psychanalytique, Il dirige actuellement le Centre Médico-PsychoPédagogique municipal de Sainte-Geneviève-des-Bois en Essonne (91) où il exerce. Il est président de l'Association « les Boutons d'Or » qui a pour objet le développement du CAMSP (Centre d'Action Médico-Sociale Précoce en Essonne (91). Il est membre du Comité scientifique du CIEM et participe au groupe de travail «Protection du jeune public et déontologie des programmes» au CSA.

### Bibliographie

*L'ENFANT MACHINE*, BALLAND, PARIS, 1986. *LE CORPS DE L'ENFANT, DE L'IMAGINAIRE AU RÉEL*, BALLAND, PARIS, 1989. *PSYCHOTHÉRAPIE ET IMAGE DU CORPS CHEZ L'ENFANT*, COLL. LES THÉRAPIES CORPORELLES, MASSON, PARIS, 1990. *L'ENFANT AU SIÈCLE DES IMAGES*, ALBIN MICHEL, PARIS, OCT. 2000. *QU'EST-CE QU'IL Y A À LA TÉLÉ ?* ALBIN MICHEL, PARIS, SEPT. 2005.

---

### YANNICK VIGOUROUX

---

Yannick Vigouroux est né en 1970. Critique et photographe, diplômé de l'Ecole Nationale Supérieure de la Photographie (Arles), il a publié plusieurs livres sur la photographie, dont, en 2002, *La Photographie contemporaine*, aux éditions Scala, co-écrit avec Christian Gattioni. En tant que photographe, il utilise depuis 1996 plusieurs appareils archaïques dont une box pour la série «Littoralités» consacrée aux bords de mer et villes portuaires.

### Bibliographie (sélective)

JEAN-MARIE BALDNER ET YANNICK VIGOUROUX, *LES PRATIQUES PAUVRES. DU STÉNOPÉ AU TÉL. MOBILE*, ISTHME ÉDITIONS, CRDP, CNDP CRÉTEIL, CPIF, 2005. PHILIPPE DAGEN, *LE PEINTRE, LE POÈTE, LE SAUVAGE, LES VOIES DU PRIMITIVISME DANS L'ART FRANÇAIS*, PARIS, FLAMMARION, 1998. MARK DERY, *VITESSE VIRTUELLE, LA CYBERCULTURE AUJOURD'HUI*, 1996, PARIS, ABBEVILLE, 1997, POUR L'ÉDITION FRANÇAISE. WALKER EVANS, *POLAROÏDS*, (TEXTES DE JEFF L. ROSENHEIM), SCALO, 2002. *RÉÉLS, FICTION, VIRTUEL*, RIP/ARLES – ACTES SUD, ARLES, 1996.

Edmond Couchot est Docteur d'État et Professeur émérite des universités. Il a dirigé la formation de 2ème cycle Arts et Technologies de l'Image à l'Université Paris 8 pendant une vingtaine d'années et continue de participer aux recherches du centre Images numériques et Réalité Virtuelle. Plasticien d'origine, Edmond Couchot, dès les années soixante-cinq, a créé des dispositifs cybernétiques interactifs réagissant au son et sollicitant la participation du spectateur. Depuis quelques années, les ressources du «temps réel» lui ont permis de prolonger ces recherches.

### Quelques articles parus depuis 2000

*L'ART NUMÉRIQUE : DISSOLUTION OU HYBRIDATION ?*, REVUE RECHERCHES EN ESTHÉTIQUE, n° 6, OCT. 2000. *L'EMBARQUEMENT POUR CYBER. MYTHES ET RÉALITÉS DE L'ART EN RÉSEAU*, REVUE D'ESTHÉTIQUE, n° 39, JUILLET 2001. *LA CRITIQUE FACE À L'ART NUMÉRIQUE : UNE INTRODUCTION À LA QUESTION*, ACTES DU SÉMINAIRE INTERART 1999-2000 — LA CRITIQUE : LE RAPPORT À L'ŒUVRE —, KLINCKSIECK 2001 ; CET ARTICLE EST EN LIGNE SUR LES SITES DU CICV ET DE L'UNIVERSITÉ DE RENNES (REVUE EN LIGNE SOLARIS). *DIGITAL HYBRIDISATION. A TECHNIQUE, AN AESTHETIC*, REVUE CONVERGENCE, n° 4, DÉCEMBRE 2002. *L'ART NUMÉRIQUE*, ENCYCLOPAEDIA UNIVERSALIS, 2002. *CORPS HYBRIDES, LES JEUX DU RÉEL ET DU VIRTUEL*, REVUE VISIO, ACTES DU 6E CONGRÈS INTERNATIONAL DE SÉMIOTIQUE VISUELLE, QUÉBEC, 2004. *VIRTUEL & ARTS TECHNOLOGIQUES*, GRAND DICTIONNAIRE DE LA PHILOSOPHIE, LAROUSSE, PARIS, 2003. *A SEGUNDA INTERATIVIDA*, EM DIREÇÃO A NOVAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS, IN COLLABORATION WITH M.-H. TRAMUS & M. BRET. *ARTE E VIDA NO SÉCULO XXI*, UNESP, BRAZIL, 2003.

---

### ARNO GISINGER

---

Après avoir poursuivi des études d'histoire et de philologie allemande en Autriche, Arno Gisinger sort diplômé de l'École Nationale Supérieure de la Photographie (Arles) en 1994. Cette double formation d'historien et de photographe l'amène à travailler sur les relations entre mémoire, histoire et représentations photographiques. Artiste en résidence à Londres en 1995/1996 et à la Cité internationale des Arts à Paris en 2004, il partage aujourd'hui sa vie entre l'Autriche et Paris, entre recherche artistique et enseignement, entre deux cultures, deux langues. Outre son travail de photographe, il enseigne (principalement la problématique de la représentation visuelle de l'histoire et de la mémoire), il écrit (autour de la photographie, de l'histoire et des nouveaux médias) et conçoit des expositions.

### Expositions récentes liées aux travaux présentés

BETRACHTERBILDER, LYON, MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN, 2006 / NUREMBERG : LES COULISSES DU POUVOIR / NUREMBERG : LA SCÈNE DU PROCÈS, PARIS, JEU DE PAUME HORS LES MURS ET ÉCOLE D'ARCHITECTURE PARIS-MALAQUAIS, MOIS DE LA PHOTO, 2004 / INVENT ARISIERT, LYON, CENTRE D'HISTOIRE DE LA RÉSISTANCE ET DE LA DÉPORTATION, 2006 / 147, RUE SAINTE-CATHERINE, AUTRICHE, KAISERLICHES HOFMOBILIENDEPOT, 2000 / RENCONTRES PHOTOGRAPHIQUES EN SUD-GIRONDE, 2004 - PARLEZ-MOI D'ORADOUR, CENTRE DE LA MÉMOIRE D'ORADOUR, ORADOUR-SUR-GLANE 2004 - ORADOUR / MESSERSCHMITTHALLE, FERNEY, CHÂTEAU FERNEY-VOLTAIRE, 2000

# **Le Centre régional de documentation pédagogique de Corse**

## **PRÉSENTATION DU CRDP DE CORSE**

---

Le CRDP de Corse est engagé depuis 2002 dans la construction du PNR "Photographie". Structuré autour d'un centre régional et d'un centre départemental (Haute-Corse), il offre de surcroît, à travers ses représentations locales (Sartène, San Nicolao), des moyens pour prolonger, relayer et amplifier au niveau des microrégions de Corse l'effort mené dans le domaine de l'éducation artistique. Il s'efforce, en ce qui concerne la lecture de l'image, d'exporter les savoir-faire et les ressources produites au sein du PNR vers les contrées méditerranéennes voisines...

## **LES MISSIONS DU CRDP DE CORSE**

---

Le Centre régional de documentation pédagogique de Corse, inscrit dans le réseau SCEREN-CNDP, joue un rôle de conception particulièrement important dans la prise en compte de l'éducation artistique et culturelle, en assurant les missions de documentation et d'information, d'édition d'outils et de services pédagogiques, d'animation et de formation, d'organisation de manifestations, et de conseil en ingénierie éducative et culturelle, en liaison avec la délégation académique à l'Action culturelle (DAAC). Le réseau CRDP-CDDP veille particulièrement à l'acquisition d'un fonds documentaire spécialisé et en assure la gestion par indexation, catalogage, prêt et organisation de la circulation des documents. Le travail documentaire du réseau CRDP-CDDP englobe également la présentation, la description, le suivi et la mise en ligne des interventions pédagogiques conduites par le Centre méditerranéen de la photographie. Le CRDP contribue fortement à la mise en réseau des ressources par la mise en ligne d'informations, de productions d'élèves ou de projets. Il met à disposition du CMP et des enseignants du matériel de prise de vue et du matériel informatique. Il propose enfin un soutien aux enseignants dans le montage de projets ou impulse des initiatives de projets. Le CRDP de Corse et le CDDP de Haute-Corse constituent ainsi des lieux-ressources essentiels pour tous les enseignants.

### **CRDP de Corse**

8, cours Général-Leclerc - BP 836 - 20192 AJACCIO CEDEX 4

Tél.-: 04 95 50 90 00

Fax-: 04 95 51 11 88

<http://www.crdp-corse.fr>

Direction : Hervé ETTORI ([herve.ettori@crdp-corse.fr](mailto:herve.ettori@crdp-corse.fr))

### **CDDP de Haute-Corse**

7 Av Paul Giacobbi - 20200 BASTIA

Tél. : 04 95 31 17 92

Fax : 04 95 32 72 77

<http://www.cddp-haute-corse.fr>

Direction : Antoine MARCHINI ([antoine.marchini@crdp-corse.fr](mailto:antoine.marchini@crdp-corse.fr))

### **Rectorat de l'académie de Corse**

Bd Pascal-Rossini - BP 808 - 20192 AJACCIO CEDEX 4

Tél. : 04 95 50 33 33

Fax : 04 95 51 27 06

<http://www.ac-corse.fr>

DAAC : Claude PANTALACCI ([daac@ac-corse.fr](mailto:daac@ac-corse.fr))

## **Le Centre méditerranéen de la photographie**

Le Centre méditerranéen de la photographie est un lieu de réflexion et de création dont la vocation est de doter la Corse d'un lieu permanent pour la photographie, inscrit dans une réelle volonté d'ouverture sur la Méditerranée.

Son statut est celui d'une association régie par la loi de 1901.

Créé en 1990 par Marcel Fortini et José Cesarini, sa vocation se traduit par la constitution d'un fonds photographique sur la Corse au moyen de commandes publiques et régionales, d'une mise en réseau de lieux d'expositions sur l'Europe et la Méditerranée, et d'actions en milieu scolaire.

---

### **CONTACT**

CENTRE MÉDITERRANÉEN DE LA PHOTOGRAPHIE

BP 323 - 20297 Bastia Cedex

Tél. : 04 95 31 56 08 - Fax : 04 95 31 52 75

<http://www.cmp-corsica.com>

[info@cmp-corsica.com](mailto:info@cmp-corsica.com)

Direction : Marcel Fortini

Tél : 06 80 75 33 18

## **Le pôle national de ressources "Photographie" de Corse**

Chaque année, le pôle organise un colloque/séminaire de formation destiné aux personnes-ressources de l'Éducation Nationale susceptibles de répercuter par la suite les objectifs pédagogiques de formation. Sont ainsi particulièrement conviés à ce type de rencontres les formateurs en IUFM, conseillers pédagogiques, DAAC, chargés de mission mais aussi les enseignants des premier et second degrés, du supérieur, étudiants, etc. Ces rencontres accueillent également les opérateurs culturels tels que les responsables de services culturels, les conseillers DRAC, etc., les artistes (photographes, cinéastes, plasticiens...) ou le milieu associatif, créant ainsi une dynamique d'échanges entre les offres culturelles et éducatives.

Outre l'organisation annuelle de colloques et stages destinés à la constitution d'un réseau de personnes-ressources, le pôle met en place de façon régulière des actions en milieu scolaire, réalise des projets éditoriaux orientés vers le milieu scolaire et liés aux problématiques développées par le Centre méditerranéen de la Photographie.

Le pôle national de ressources «Photographie» de Corse résulte de ce fait d'un partenariat encore récent entre le Centre Régional de Documentation Pédagogique de Corse, le Centre Méditerranéen de la Photographie et le rectorat de l'Académie de Corse (Délégation Académique à l'Action culturelle, Inspection Pédagogique Régionale d'Arts Plastiques, Inspections Académiques de Corse-du-Sud et de Haute-Corse). Chaque entité développe au sein de l'espace PNR ses missions spécifiques, mettant à profit ses compétences propres au service d'un objectif commun : encourager l'éducation à l'image et par l'image photographique, par des actions d'animation et de formation, en favorisant le développement d'initiatives originales et pertinentes au sein de l'Éducation Nationale, ou dans le milieu associatif, en exploitant les ressources documentaires existantes et en suscitant la création de ressources nouvelles, en contribuant à la mise en réseau des acteurs.

Le pôle œuvre ainsi dans le sens d'un apprentissage à la lecture d'images, développant le sens esthétique et critique, explore des problématiques ancrées dans un contexte méditerranéen, tout en permettant la mise en réseau des axes de travail retenus.

Ce colloque a été organisé par le pôle national de ressources "Photographie" de Corse, en partenariat avec le département *Art et Culture*, SCEREN / CNDP, représenté par Francis Jolly, conseiller Arts Visuels.

La programmation du colloque a été réalisée par le Centre Méditerranéen de la Photographie en partenariat avec le CRDP de Corse.

## TABLE DES MATIÈRES

---

### LES INTERVENANTS

**Claude ALLARD** p. 7

LES IMAGES DANS LE DÉVELOPEMENT PSYCHIQUE DE L'ENFANT :  
LA MÉMOIRE TRAHIE

**Yannick VIGOUROUX** p. 23

LES PIXELS DE LA MÉMOIRE NUMÉRIQUE

**Edmond COUCHOT** p. 35

TEMPS ET PHOTOGRAPHIE. DE L'OPTIQUE AU NUMÉRIQUE

**Arno GISINGER** p. 49

«REGARDEZ-MOI...»

UN ENTRETIEN AVEC ETIENNE HATT

### BIOGRAPHIES

p. 66

### INFORMATIONS

P. 68











Imprimé en France  
© Centre Méditerranéen de la Photographie - 2007  
Dépôt légal : janvier 2007  
Directeur de la publication : Marcel Fortini  
Achevé d'imprimer sur les presses de l'Imprimerie Bastiaise  
ZI de Bastia - 20600 BASTIA  
ISBN 2-9520768-2-0

Les 13 et 14 octobre 2005, le Pôle national de ressources « Photographie » de Corse a organisé à l'Université de Corse à Corte, un colloque / séminaire de formation inter-académique intitulé «La photographie, entre image et mémoire», qui visait à mener une réflexion sur les formes de rapports entre démarche artistique et construction de la mémoire.

Sensibiliser les enseignants, les formateurs, les acteurs culturels, aux conséquences de la transition de l'image argentique vers l'image numérique ; isoler les relations entre mémoire et image dans la perspective de la construction individuelle des plus petits (apports de la pédopsychiatrie) ; montrer le rôle de l'image photographique dans la construction des images et de la mémoire ; mettre à disposition des enseignants des instruments de lecture (indices) des images en fonction de leur niveau d'autonomie et d'automatisation, étaient autant d'objectifs fixés auxquels Claude Allard, Yannick Vigouroux, Edmond Couchot et Arno Gisinger ont tenté de répondre.

L'exposition «Du portrait à la photo de classe», réalisée dans le cadre du projet *Des clics et des classes*, a mis l'accent sur la sensibilisation des jeunes au rapport à l'image. Les interventions des photographes Éric Franceschi, Virginie Marnat, Antoine Giacomoni, Jean-François Joly, et Guillaume Herbaut ont permis aux élèves de huit classes (pôles nationaux de ressources en photographie) de vivre la spécificité d'une démarche artistique.

La projection du film *En remontant la rue Vilin*, réalisé par Robert Bober en 1992, a fait le lien entre l'image, le temps et la mémoire.

Enfin des ateliers de travail ont regroupé les participants pour développer, avec les conférenciers, les thématiques abordées durant ce colloque.

