

PENTEL Fanny

Master ARTS

Parcours « Arts plastiques et visuels »

Faculté des Humanités

Université de Lille SHS

Les « États de Corps » en image.

Pour une approche esthétique de la photographie à travers
l'œuvre photographique de Laurent Millet.

Sous la direction de Nathalie DELBARD

et

Philippe GUISGAND

2016-2017

REMERCIEMENTS

En premier lieu mes sincères remerciements vont à Laurent Millet qui m'a accordé sa confiance et son temps. Les discussions lors de l'entretien furent très riches et précieuses pour la finalisation de ce mémoire.

Je remercie chaleureusement Nathalie Delbart d'avoir dirigé cette recherche. Son accompagnement à la fois encourageant et exigeant, les lectures et remarques apportées n'ont fait qu'enrichir mon travail.

Je remercie également vivement Philippe Guisgand pour son apport pratique et théorique sur la notion « d'état de Corps ». Ces ouvertures au champ de la danse ont rendu mes recherches passionnantes.

Je remercie Audrey Bazin de la Galerie Particulière de m'avoir accueillie et fait découvrir plusieurs séries de Laurent Millet.

Je souhaite particulièrement remercier Jean-Pierre pour ses précieuses aides à la relecture et à la correction de mon mémoire.

Mais aussi à Catherine, Olivier et Lou pour leur compréhension et leur patience.

TABLE DES MATIERES

TABLE DES ILLUSTRATIONS	5
LAURENT MILLET	6
<i>TRANSLUCENT MOUL OF ME</i>	7
INTRODUCTION	22
I. CONDENSATION DANS L'IMAGE DES ETATS DU CORPS.....	27
1. Le flou condensateur d'« Etats de Corps »	27
a) Le bougé de la photographie	27
b) Adhérence corps-espace ou l'« effet peinture ».....	32
c) L'immédiat et le labile.....	37
2. Un condensé de temporalités dans l'image.....	42
a) Temps de « pause » pour temps de « pose »	43
b) Temporalité à tout jamais active	44
c) EdC, entre durée et changement	47
d) Le temps du faire rendu visible	49
e) Flottaison de souvenirs	51
3. Le photographe en mouvement, un acte performatif.....	53
a) Un état de « présence » en mouvement	54
b) De « la danse de l'opérateur » à celle du spectateur	59
II. LE MEDIUM PHOTOGRAPHIQUE, UNE « SURFACE AGISSANTE »	65
1. « Apparition » et « pré-mouvement »	66
2. Du « médium-corps » à l'« image-peau »	71
a) Le « faire corps » de l'artiste, un « élargissement de la photographie ».....	71
b) Du « médium-peau » à l'« image-peau ».....	75
3. Image esthétique	78
a) Les « Excès » de l'image	79
b) « Ce je ne sais quoi ...»	83
III. IMAGE-RELATION	87
1. Une rencontre signifiante de deux corporités.	88
a) Ma rencontre avec l'œuvre.....	88
b) Un noyau d'expériences.....	90
c) Résonance kinesthésique et intercorporité.....	92

2) Des EdC aux « états de conscience »	96
a) De la sensation à la perception :.....	96
b) Accordage affectif et intentionnel	99
3) <i>Translucent Mould of Me</i> : un autoportrait ?	102
a) Autoportrait d'une démarche artistique	103
b) L'intersubjectivité un « devenir-autre »	106
c) Image / corps : le statut du médium photographique.....	109
CONCLUSION.....	114
ANNEXES	119
BIBLIOGRAPHIE	123

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Ill. n° 1 à 14 p. 8 à 21

Laurent Millet, *Translucent Mould of Me*, série de 14 photographies noir et blanc, piezographie, 40 x 50 cm, La Galerie Particulière, Paris, 2007/2013.

Ill. n° 15 à 18 p. 119 à 120

Résultats oculométriques enregistrés à l'Imaginarium par Laurent Sparrow (SCALAB) dans le cadre du séminaire de Nathalie Delbard. Programme de recherche « Sciences et cultures du visuel », SCV, en partenariat avec le SCALAB, le CEAC et le laboratoire ESTCA.

Données oculométriques de l'image n° 4 – 3 – 9 et 12 de la série *Translucent Mould of Me* de Laurent Millet.

Ill. n° 19 et 20 p. 121 à 122

Protocoles de regards. Douze enregistrements de 2 minutes à l'aide d'un capteur Tobii et du logiciel Processing. Données retranscrites à partir de l'image n° 14 de la série *Translucent Mould of Me* de Laurent Millet.

LAURENT MILLET

Ce travail de recherche prend appui sur la série *Translucent Mould of Me* de Laurent Millet, photographe et plasticien, né en 1968. Laurent Millet vit et travaille à la Rochelle, il enseigne à l'école des Beaux-Arts d'Angers. Titulaire d'un DNSEP, il a été l'assistant de Lucien Clergue et de Jean Dieuzaide. Son travail est représenté dans de nombreuses collections publiques en France (Fond National d'Art Contemporain, Maison Européenne de la Photographie, Bibliothèque Nationale de Paris...) et aux Etats-Unis (San Francisco Museum of Modern Art, Chicago Institute, Los Angeles County Museum...). Plusieurs monographies et catalogues d'exposition présentent ces photographies dont celui qui a remporté le Prix Nadar en 2014 : *Laurent Millet, Les Enfantillages Pittoresques*.¹ L'artiste fut également récompensé par le Prix Niepce en 2015.

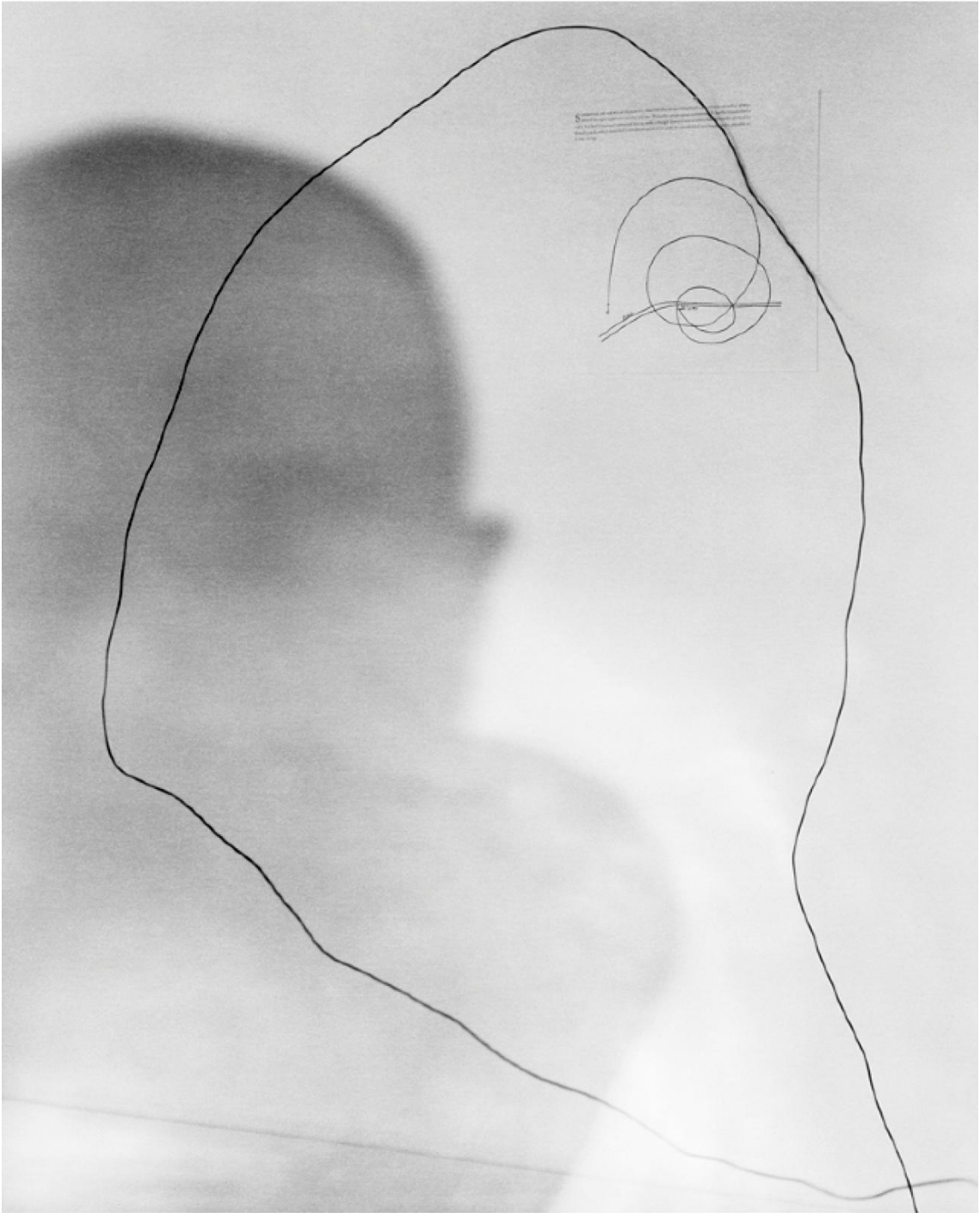
¹ *Laurent Millet, Les Enfantillages Pittoresques*, Filigranes Editions, Musée D'Angers, 2014.

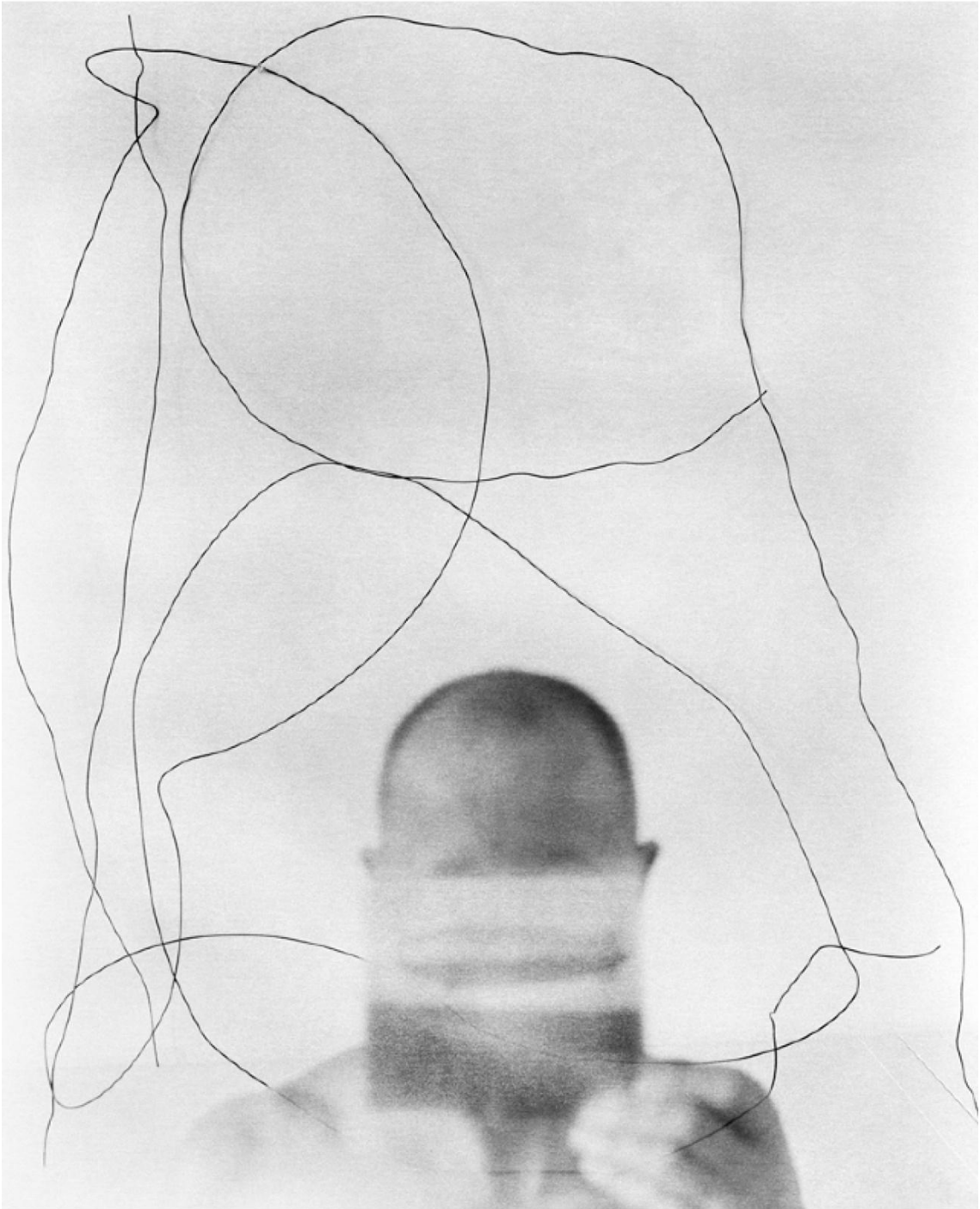
TRANSLUCENT MOULD OF ME

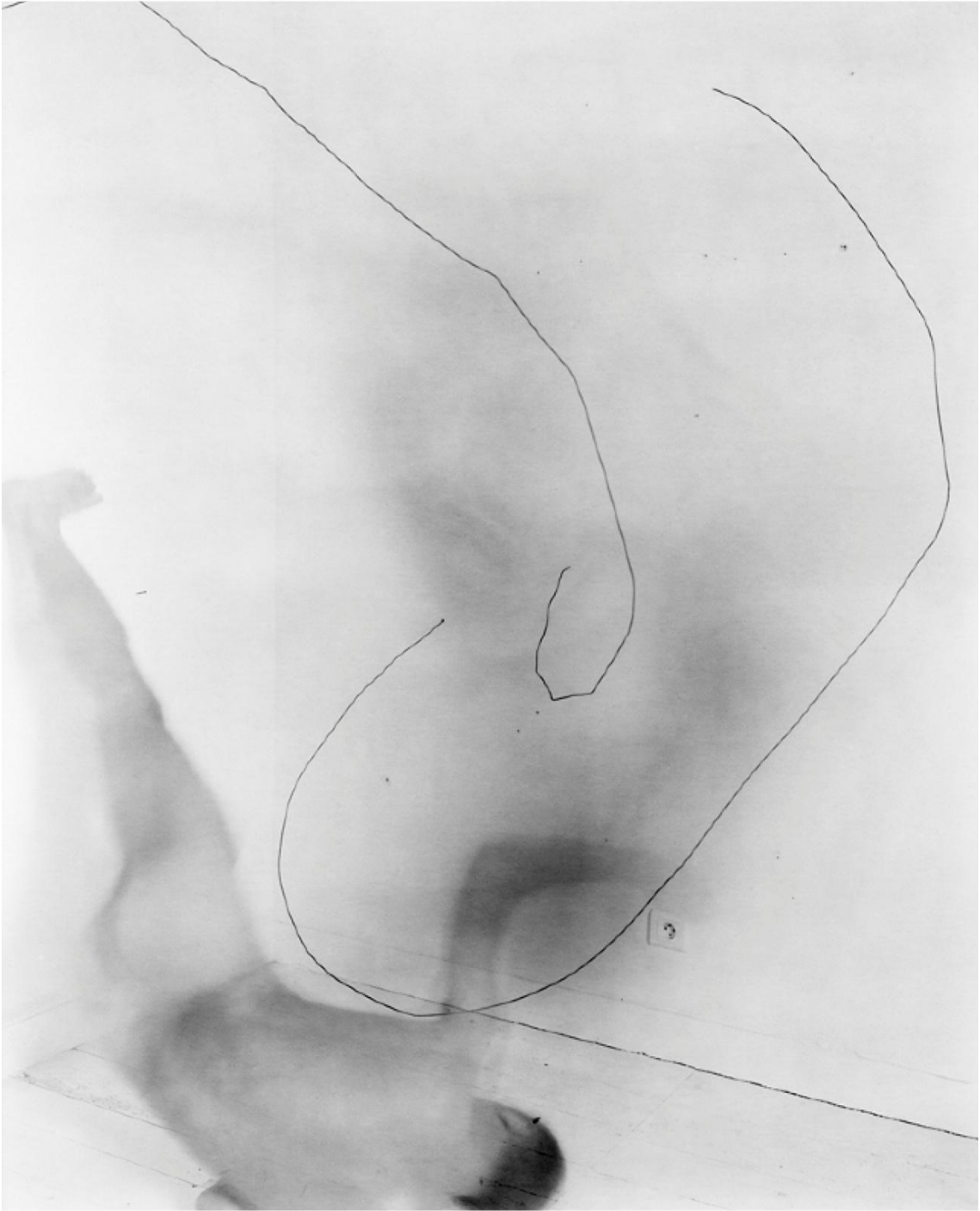
« Tout m'échappe et s'évapore. Ma vie tout entière, mes souvenirs, mon imagination et son contenu – tout m'échappe, tout s'évapore. Sans cesse je sens que j'ai été autre, que j'ai ressenti autre, que j'ai pensé autre. Ce à quoi j'assiste, c'est à un spectacle monté dans un autre décor. Et c'est à moi-même que j'assiste. »²

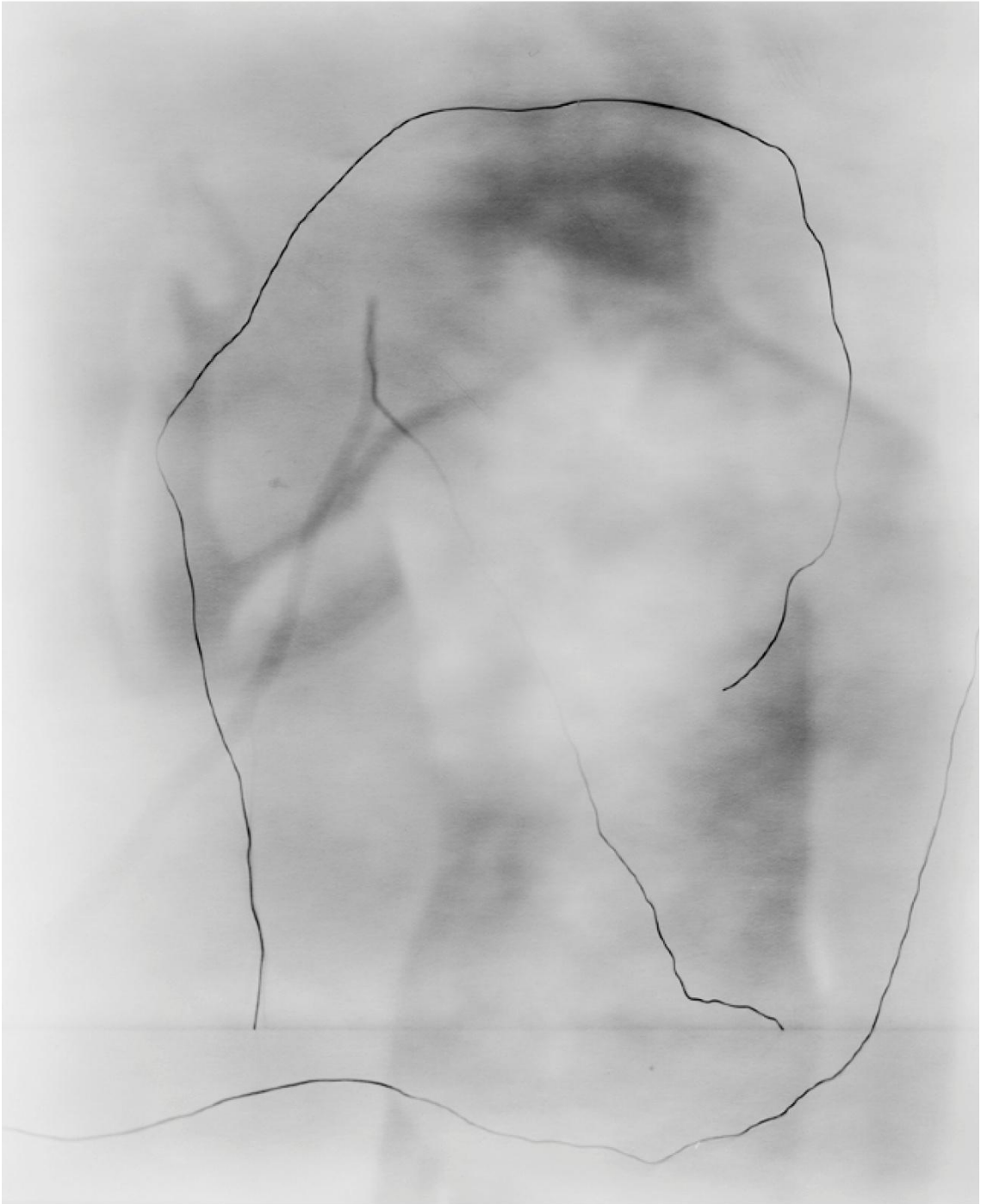
² Fernando Pessoa, *Le Livre de l'intranquillité*, 1913-1935, traduit par Françoise Laye. Citation introduisant la série *Translucent Mould of Me*. In. *Les Enfantillages Pittoresques*, *op. cit.*, p. 242.

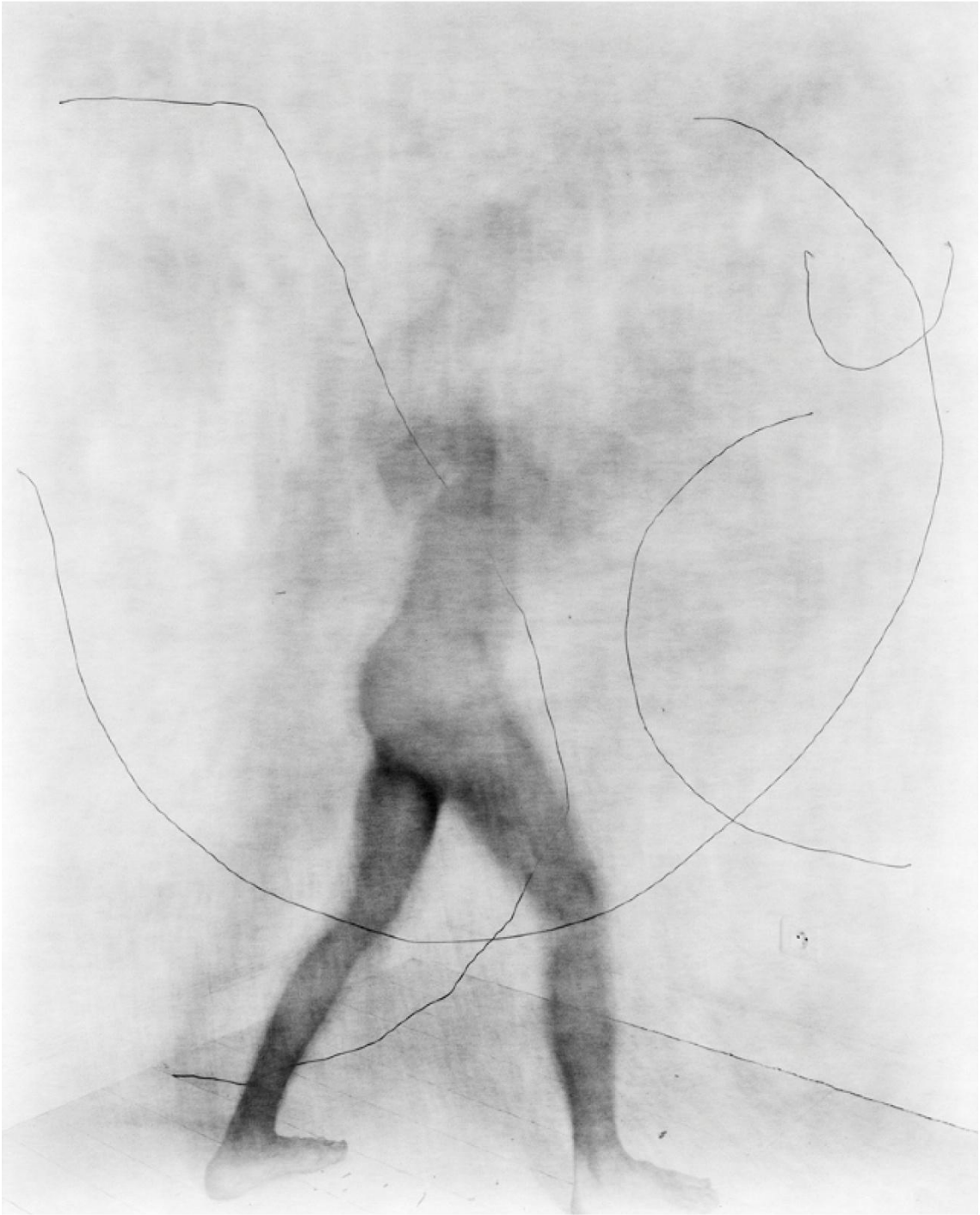




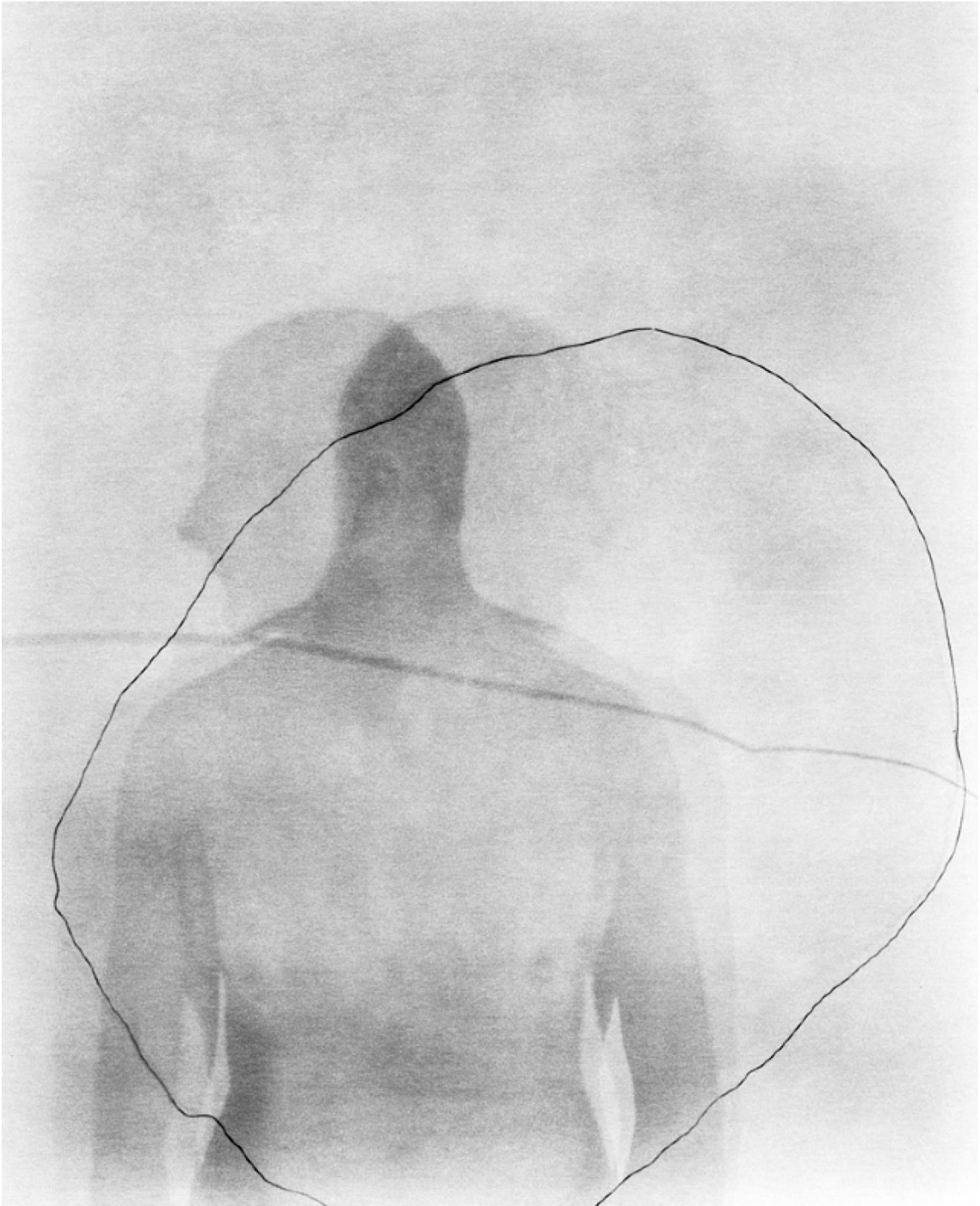


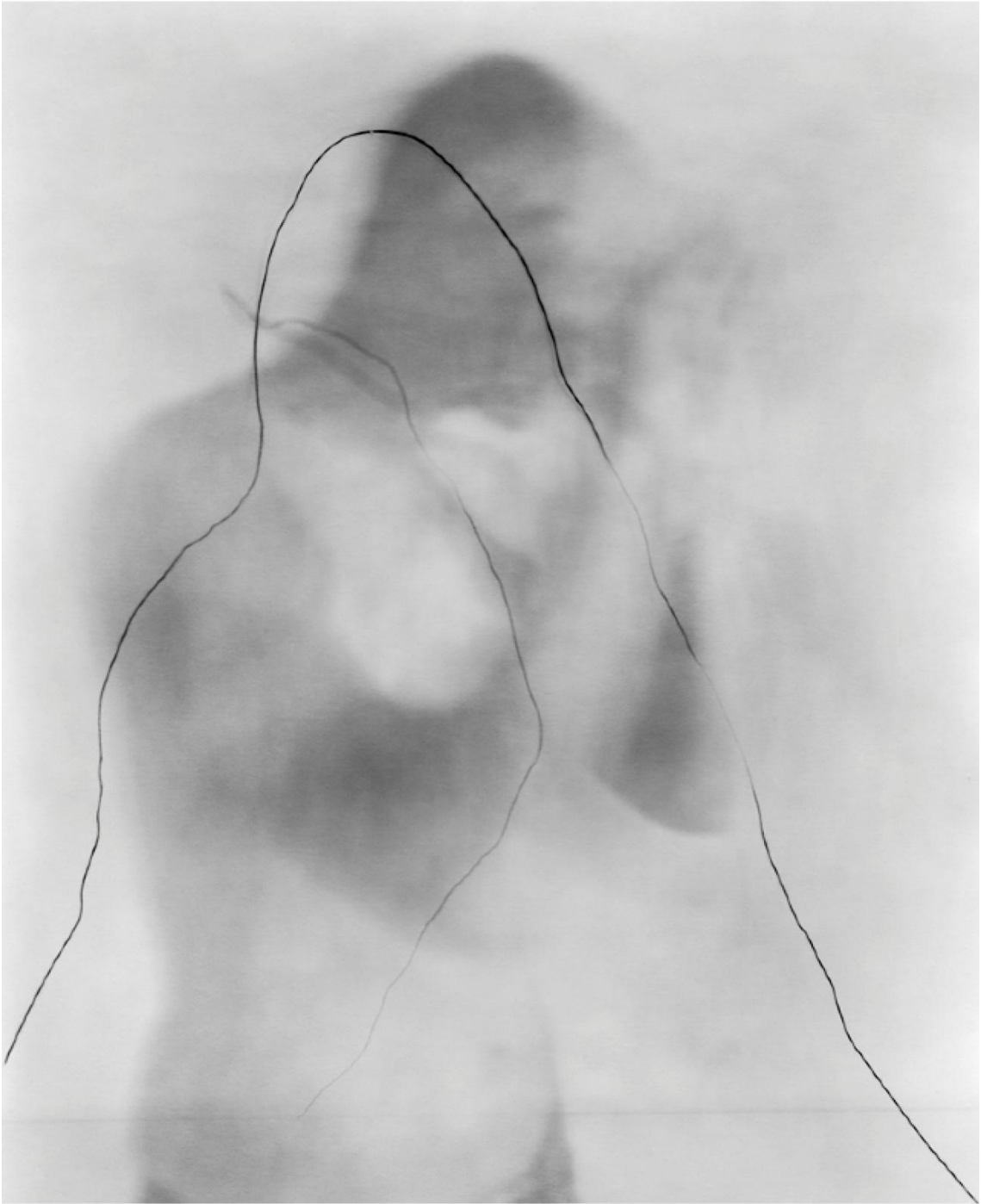


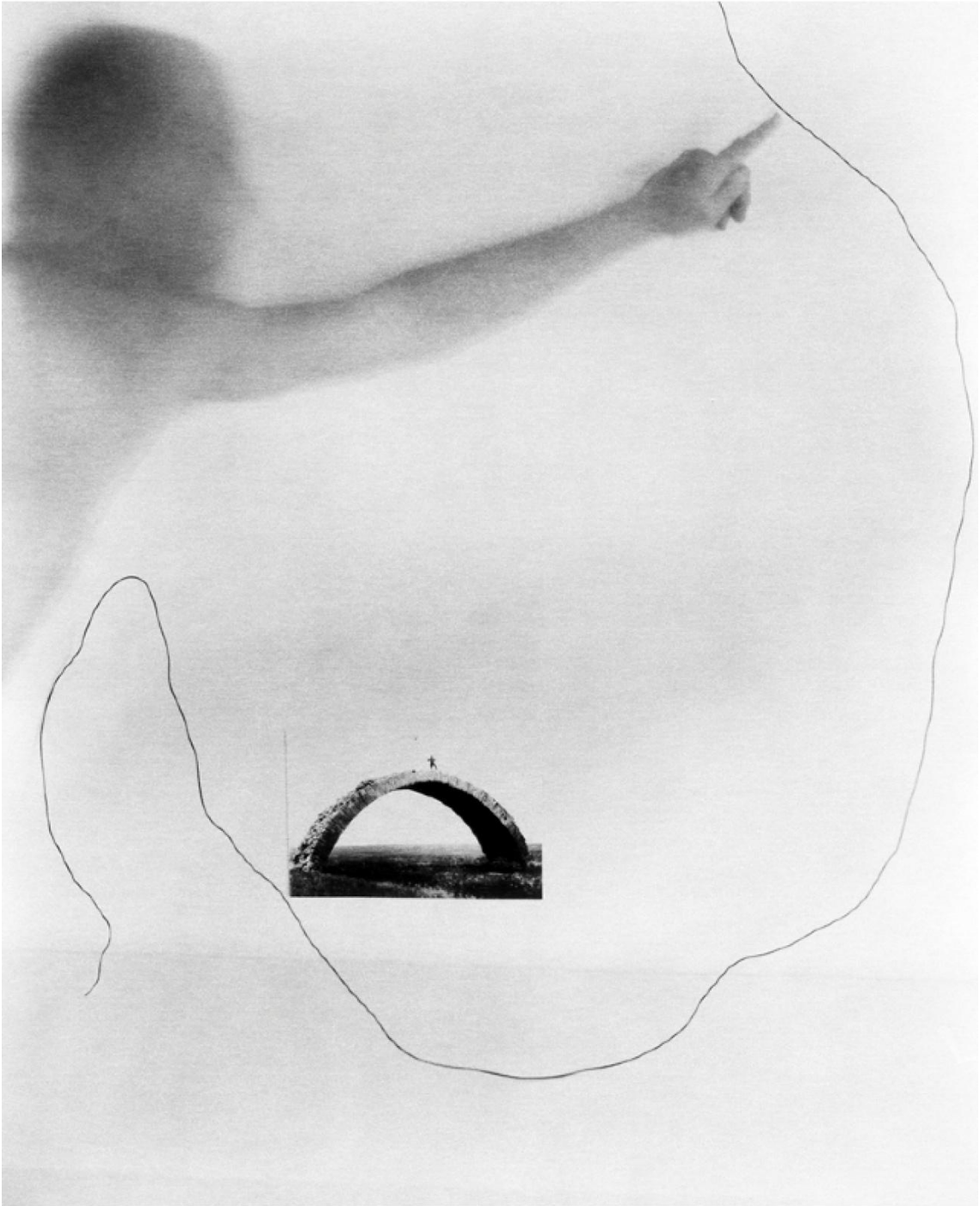




6

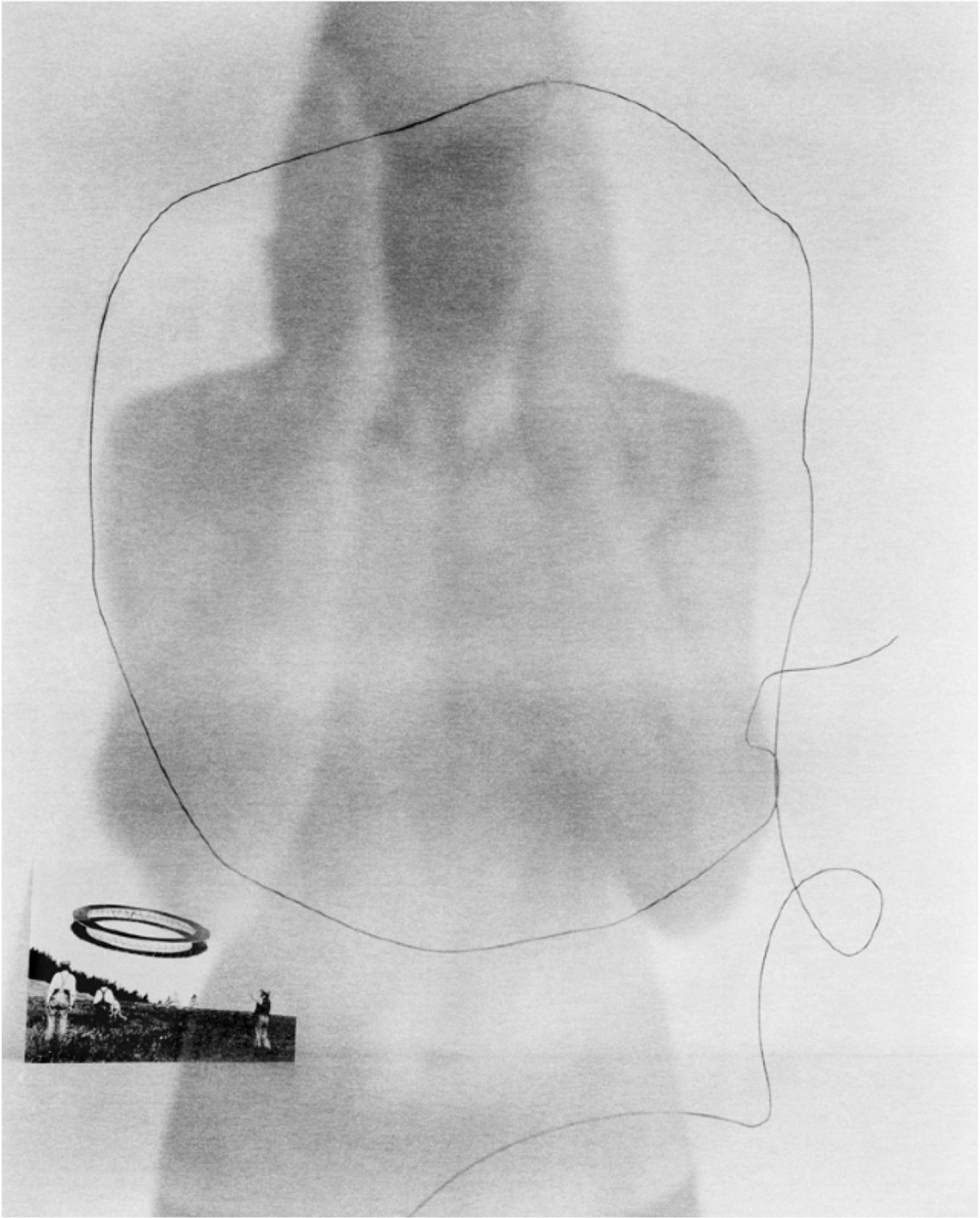


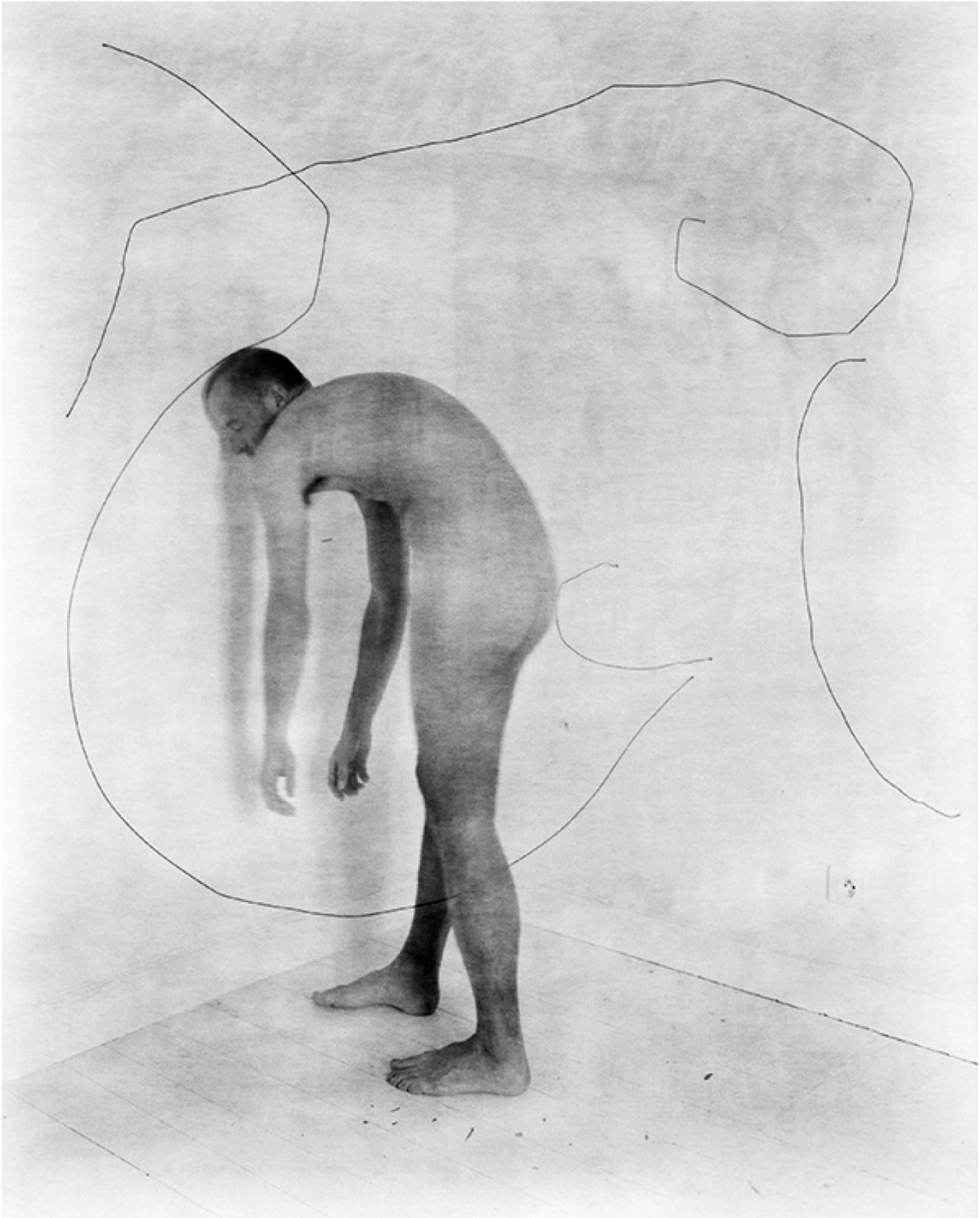














INTRODUCTION

Cette étude a vu le jour après la découverte d'une série photographique de Laurent Millet, *Translucent Mould of Me* dont il nous a semblé, intuitivement, qu'elle contenait une partie de toute notre réflexion à la fois théorique et pratique sur les liens que peuvent entretenir le corps et les images. Un lien très fort entre la danse et la photographie nous est apparu, sans pouvoir encore déterminer sa nature. C'est ainsi, à partir de ces quelques photographies, que nous avons décidé de bâtir notre recherche. Le choix de cette série n'est pas anodin, Laurent Millet fait souvent apparition dans son travail. Dans *Translucent Mould of Me*, l'artiste apparaît dans des postures, des mises en scènes différentes dont nous ne savons dire pour le moment si ces photographies relèvent de l'autoportrait. Afin de mieux comprendre les enjeux de cette série de Laurent Millet il s'agira d'étudier la place du corps à l'œuvre dans ce dispositif photographique, d'élaborer ou clarifier une terminologie adéquate afin de parler de ces pratiques de représentation de l'artiste en acte.

Comment parler d'un travail photographique où le corps de l'artiste en mouvement a une place prédominante ? Ne peut-on pas élargir les outils d'analyse afin de définir les enjeux les plus profonds de telles démarches artistiques ? Notre étude fait état d'une expérience esthétique que l'on souhaitera enrichie par une attention particulière portée au corps, aux sensations perçues à la vue d'images photographiques représentant un corps. C'est en oscillant de l'œuvre en acte à l'image fixe que nous croiserons plusieurs techniques d'analyse. Cette combinaison de regards, passant de l'analyse plastique et sémantique à l'entretien d'explicitation, de la lecture d'image photographique réétudiée à l'aune de théorie de la danse et à l'analyse de données oculométriques, nous permettra de reconsidérer le regard du spectateur face aux photographies bougées. C'est à partir de cette série photographique de Laurent Millet que nous développerons notre analyse afin de déterminer ce qui « fait danse » dans certaines démarches photographiques. De ce « dansé », nous tenterons de nous réapproprier l'analyse de photographies bougées de manière à réenvisager un regard plus sensible, plus corporel.

Notre rapport à cette série n'a eu de cesse d'évoluer au fur et à mesure de l'avancée du travail. Nous avons tenté de dépasser ce qui nous apparaissait au début central ; dépasser ce qui « fait danse » dans l'image fixe de manière à emmener la danse plus subtilement, plus en profondeur dans l'approche-même de l'image photographique. Nous ne traiterons pas de la photographie comme trace ou mémoire d'un mouvement, mais plutôt comme prolongement dans le temps d'une expérience sensible vécue. La photographie serait davantage une trace d'une certaine corporéité vécue au moment de la prise de vue. Comment cet état de corps nous apparaît-il ? Et comment ce corps, figé par le photographe, peut-il encore faire mouvement ? C'est à l'aune de ces questionnements que nous développerons notre analyse de la série *Translucent Mould of Me* de Laurent Millet. Nous avons choisi, pour ce faire, de déplacer des notions propres au champ de la danse vers la photographie. Et c'est précisément à partir de la notion floue et complexe des « Etats de Corps », que nous déploierons notre réflexion. Aborder la photographie par le spectre des « Etats de Corps », c'est se rendre particulièrement sensible aux sensations, sensations vécues par l'artiste au moment du faire et sensations ressenties par le spectateur à travers l'image. C'est cette double posture que nous tenterons d'articuler de manière à faire plus amplement corps avec l'œuvre photographique.

François Laruelle développe un rapprochement de la photographie et de la danse en ne les opposant que par leurs techniques. Son approche consiste, en effet, à remonter « *le plus loin possible une essence de l'art qui vaille autant pour la photographie que pour la danse*³. » De manière diffuse, nous nous attacherons à l'approche « en acte » du travail de Laurent Millet de manière à nous approcher au plus près de « l'origine de l'œuvre d'art », pour nous détacher de sa « choséité » et embrasser « la réalité de l'œuvre⁴ ». Déjà en 1936, Paul Valéry rapproche la danse des

³François Laruelle, *Danse et pensée, une autre scène pour la danse*, Colloque / Collège International de Philosophie, GERM, 1993. p. 401.

⁴*Ibid.*, p. 393-401. Nous entendons, en reprenant ces termes de François Laruelle, entretenir un regard élargi sur l'œuvre photographique de Laurent Millet, notre approche de l'image photographique par les « Etats de Corps » permettra de parler à la fois de l'image en tant que telle mais aussi de mettre en relation l'artiste avec son dispositif photographique et de mettre également en relation l'œuvre avec le spectateur.

autres arts en observant les œuvres par « l'action qui produit l'œuvre.⁵ » En ajoutant que « tous les arts sont des formes très variées de l'action et s'analysent en termes d'action⁶ », il affirme encore que la danse est une « poésie générale de l'action des êtres vivants⁷. » Et c'est à cette action que nous allons nous intéresser et plus précisément aux « Etats de Corps » du photographe en situation de création. François Laruelle parle de la « danse du photographe » et de « fixité hallucinée de l'œil du danseur⁸ ». En effet, le geste du photographe n'exclut pas le mouvement et la danse n'exclut pas l'immobilité. Nous nous rapprocherons de pratiques photographiques dont les démarches invitent le corps à se mouvoir, à habiter et poétiser un espace. Il s'agit de s'approcher au plus près de l'œuvre avant l'œuvre, de l'œuvre en train de se faire en observant les gestes, le rapport au corps et à l'espace, les sensations ; de définir en somme la corporéité du photographe qui n'est autre, ici, que son propre modèle.

« [...] Photographie et danse ont en commun un geste créateur premier celui d'installer dans le temps un instant nécessairement voué à disparition⁹. » Mais aussi la photographie comme la danse ont en commun des pratiques exploratoires sensibles de l'espace. Paul Valéry définit la danse comme étant une « création d'un espace de temps ou d'un temps d'une espèce toute distincte et singulière.¹⁰ » Il ajoute que « la danse ne laisse pas de trace mais écrit l'espace.¹¹ » Nous tenterons d'analyser, par le biais des notions de temps et d'espace, comment une image fixe peut susciter l'idée de mouvement ? Nous ne souhaitons pas effectuer un catalogue de ce qui fait mouvement en photographie même si de nombreux exemples jalonnent l'histoire de la photographie comme chez les futuristes (Bragaglia). Nous poserons davantage la

⁵ Paul Valéry, *Philosophie de la danse*, éditions Allia, Paris, 2015, p. 38. (Conférence prononcée le 5 mars 1936 à l'Université des Annales.)

⁶ *Ibid.* p. 38.

⁷ *Ibid.*, p. 40.

⁸ François Laruelle, *op. cit.*, p. 393.

⁹ Michelle Debat, *L'Improbable image, photographie-danse-chorégraphie*, La lettre volée, 2009, p. 111. L'auteure développe dans cet ouvrage un croisement de la photographie et de la danse permettant alors de penser ces deux domaines artistiques comme des « mises en expérience d'un corps en déplacement dans une géographie d'un temps singulier. » Cet ouvrage a été comme une porte d'entrée nous amenant ainsi à plonger plus profondément encore dans les rapports que peuvent entretenir la photographie et la danse.

¹⁰ Paul Valéry, *op. cit.*, p. 22.

¹¹ Michelle Debat, *op. cit.*, p. 167.

question considérant le mouvement comme matière. Florence de Meredieu a largement guidé notre réflexion en reprenant ce qui de chez Barthes, Bergson ou encore Deleuze nourrissait cette approche *a priori* paradoxale de la danse et de la photographie¹². Nous étudierons le mouvement comme outil de construction du regard. Il nous a semblé alors pertinent d'avoir recours à l'oculométrie. Cette méthode d'enregistrement du mouvement des yeux nous montre où se pose le regard du spectateur face à la surface des images et nous permettra de nous attarder sur la relation qu'entretient le spectateur à celles-ci. C'est également à partir d'un entretien d'explicitation mené auprès de Laurent Millet que nous pourrons développer notre étude en prenant soin de tisser en filigrane quelques va-et-vient entre notre analyse préalable de la série photographique *Translucent Mould of Me* et les intentions recherchées par l'artiste. C'est bien en termes de relation que nous envisageons notre étude : la relation de l'artiste à l'œuvre et la relation du spectateur à l'image. Cette relation ne s'envisage pas sans le corps, et c'est à travers le prisme du corps que nous développerons toute notre analyse de manière à engager une réflexion plus globale sur nos modes d'appréhension de l'image photographique bougée.

Il ne s'agit pas de dire que tout est danse mais de lier une approche esthétique (formes) à une approche esthésique¹³ (sensations) de l'œuvre et d'en dégager ce qu'il y a de mouvant. Cette approche esthésique ouvre un champ de questionnement à même de nous faire naviguer entre les formes et les sensations, entre le vu et le perçu. L'image peut-elle retranscrire des sensations vécues ? Les « Etats de Corps » de l'artiste peuvent-ils être contenus dans l'image ? Le spectateur est-il capable de percevoir ces « Etats de Corps » ? Lors d'un séminaire en danse, encadré par Philippe Guisgand, le groupe d'étudiants s'est attaché, à partir d'entretiens avec des praticiens de la danse, à explorer ce que signifiait le mot valise « Etat de Corps » très souvent

¹² Florence de Meredieu, in *Danse et pensée, op. cit.*, p. 367.

¹³ Bien qu'éloigné de notre sujet, un article sur « l'artification culinaire » nous a semblé mettre en lumière l'importance de l'esthésie liée à l'esthétique. L'auteur, en parlant des processus cognitifs quant à la fabrication d'images internes liées au goût, fait l'hypothèse d'un « pouvoir d'iconicité de la sensation et que ce pouvoir d'iconicité peut se traduire ensuite dans l'image, au sens plastique et visuel. » Jean-Jacques Boutaud, « L'esthésique et l'esthétique. La figuration de la saveur comme artification du culinaire », *Sociétés & Représentations*, 2012/2 (n° 34), p. 85-97. DOI : 10.3917/sr.034.0085. URL : <http://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2012-2-page-85.htm>

employé par les danseurs et chorégraphes. Un « Etat de Corps serait : « L'ensemble des tensions et des intentions qui s'accumulent intérieurement et vibrent extérieurement [...]. Cette conscience accrue du corps sensible, induisant une qualité de mouvement particulière, permet à chaque spectateur de comprendre – au sens de prendre avec soi – le geste [...]. »¹⁴

Cette étude est imprégnée de ce mouvement, intérieur-extérieur, de la sensation à la perception. Nous tenterons dans un premier temps de déterminer par quels moyens la photographie capte des « Etats de corps », puis nous réfléchirons à la nature-même du médium photographique et plus précisément en quoi la surface photographique agit sur le spectateur et endosse un pouvoir esthétique. Pour finir nous envisagerons l'image photographique comme relation entre les « Etats de Corps » et les intentions perçus par le spectateur et ceux vécus par l'artiste.

¹⁴ « A propos de l'expression « état de corps » » pour le site Numéridanse : Théma : « Une matière de la danse : les états de corps », élaboré entre octobre 2015 et avril 2016 dans le cadre d'un séminaire de Philippe Guisgand, Master *Danse/Pratiques performatives* (Université de Lille 3) en collaboration avec Justine Alberti, Sarah Baraka, Mahaut Clermont, Caroline Decloitre, Coline Gras, Tana Guimaraes, Marion Louis, Madeleine MGomba, Fanny Pentel, Pauline Prato et Ludovic Quille, étudiants en danse, théâtre et arts plastiques.

http://www.numeridanse.tv/medias/docs/dossier_complet_etat_de_corps.pdf

I. CONDENSATION DANS L'IMAGE DES ETATS DU CORPS

1. Le flou condensateur d'« Etats de Corps »

Aux premiers regards, les photographies de la série *Translucent Mould of me* de Laurent Millet nous sont apparues comme pesantes, non dans le sens émotionnel du terme qui évoquerait un sujet grave ou poignant, mais plutôt comme si tout convergeait de manière rassemblée vers le corps du sujet. Pourtant, de nombreux éléments viennent perturber la lecture : le fil de fer, la transparence du corps, les lignes de sol ou encore l'intégration d'images, pourraient, au contraire éparpiller le regard. Nous pensons que le flou concentrerait l'attention du spectateur et permettrait également de condenser les « Etats de Corps » traversés par le sujet en mouvement. Notons que cela est contradictoire avec l'utilisation du flou qui, nous le verrons plus précisément par la suite, dissout le corps dans l'espace et le rappelle à la surface de l'image. Nous tenterons de comprendre, dans cette partie sur l'utilisation du flou dans le processus de création, quels sont les « effets » du flou sur le spectateur. Nous essaierons, dans un premier temps, de déterminer une terminologie adéquate afin de définir techniquement le dispositif photographique mis en œuvre par Laurent Millet. Par la suite nous nous concentrerons sur les *mises en espace* du corps pour finir par questionner les différentes valeurs signifiantes présentes dans la série *Translucent Mould of Me*.

a) Le bougé de la photographie

Avant de comprendre et de nommer techniquement comment fonctionne cette image, il convient de dérouler le fil des sensations que procure l'utilisation du flou dans *Translucent Mould of Me*. Rappelons que dans cette série Laurent Millet est à la fois photographe et sujet photographié. Nous avons la sensation qu'il a bougé, le pied gauche semble encore en mouvement. Quel geste a bien pu effectuer Laurent Millet afin de nous donner à voir ce flou ? Un tremblement est perceptible, un tremblement

que le contact avec le mur et le sol vient arrêter. Le modèle reprend corps au contact de l'espace et de la gravité. Il paraît retrouver une densité par le toucher et par le poids de son corps. Il retrouve une pondéralité, une consistance en s'ancrant au sol et sur le mur. Le flou apparaît comme un indicateur de mouvement mais il a également valeur d'effacement, il fait disparaître le corps au profit du trait noir qui parcourt l'image et laisse place au mur du fond qui s'avance, offrant une distorsion de plans sur la partie droite de l'image que l'ombre du corps et la perspective du mur de gauche remettent à sa place ; chaque élément semble retrouver sa place. Par cette présence presque fantomatique, par cet effacement partiel du corps, Laurent Millet s'évapore, fait corps avec l'espace mais n'en demeure pas moins présent. Dans la série *Wind Traps*¹⁵ (1998), l'artiste apparaissait par transparence derrière un voile blanc. À propos de cette série Laurent Millet évoque son intarissable besoin de quête de légèreté¹⁶. N'a-t-il pas fini par réussir à se rendre translucide, à se rendre plus léger dans *Translucent Mould of Me?*

Comment nommer techniquement une image floue qui amène à percevoir et à questionner le mouvement d'un sujet ? Tout d'abord, précisons que le flou de ce procédé photographique est obtenu par l'utilisation d'un long temps de pose de deux à trois minutes. Laurent Millet prépare ainsi en amont l'espace du modèle dans lequel il va se mouvoir ainsi que l'espace de l'opérateur, où le cadrage et les différents réglages sont ajustés. L'artiste a travaillé avec une chambre photographique 20 x 25 posée sur un trépied chargé d'un papier sensible, l'émulsion permettait ainsi le long temps de pose et permettait de répondre aux intentions de Laurent Millet qui étaient de « bouger sur l'image ». Ce long temps de pose qui était, au début de la photographie, considéré comme une contrainte, se voit, ici, au contraire, comme un outil permettant d'enregistrer le déplacement. Le flou inscrit le temps dans l'image et permet au spectateur d'imaginer quels ont pu être les mouvements précédents. Halos plus ou moins sombres, traînées et traces grises, effacements rendent compte des mouvements se déployant dans le temps et dans l'espace. Le corps apparaît alors dissous donnant une impression de disparition. La pose inscrit le temps dans l'image et

¹⁵ *Wind Traps*, tirages argentiques, techniques mixtes, dimensions variables, série produite avec l'aide du Musée Nicéphore Niépce, Chalon sur Saône, France, 1998.

¹⁶ Laurent Millet, site internet de l'artiste. <http://laurent-millet.com/Wind-Traps-1998>

enregistre le corps à plusieurs endroits de l'espace. Cette occupation de l'espace par étirement du temps rend l'image fixe mouvante. Ce déploiement du corps dans l'espace-temps ne fonctionne pas comme dans les chronophotographies d'Etienne-Jules Marey qui rendaient les déplacements et les successions de mouvements clairs et évidents. Chez Laurent Millet, il ne s'agit pas d'observer les gestes dans leurs détails, ni d'analyser des postures, même complexes, mais de suggérer un étirement de sensations vécues, ce que nous nommons « Etats de corps », EdC¹⁷.

Le flou est-il un moyen plastique efficace et signifiant pour faire émerger un EdC en image? La notion même d'EdC est une notion flottante, floue. Un EdC renvoie à un état stable au moment où il est vécu mais cette notion renvoie aussi à l'idée que les EdC sont sans cesse changeants, se remaniant avec le temps et les expériences traversées. Un temps de pose long permettrait ainsi de fixer un EdC dans la durée et le flou en serait la traduction en tant que trace de sensations reçues. Ce flou suggère plus qu'il n'indique et permet une grande liberté d'interprétation ; il égare et ramasse en même temps. Il permet à la fois de prendre le temps de la sensation et de la densifier, de la figer. Ce corps devenu brumeux inscrit en lui une somme de sensations. Eric Lamoureux parle des EdC comme d'une palette de sensations physiques, une « vapeur des corps et des mouvements propres à la danse »¹⁸. Les EdC ne peuvent en effet se lire comme on déterminerait les significations d'un signe, les EdC sont volatiles et subjectifs, c'est en cela que nous pensons que le flou les rend au mieux, collant à leurs caractéristiques à la fois stables et changeantes. Le flou montre le corps-matière. Dans *Projet de la Matière*, Odile Duboc proposait aux danseurs d'effectuer longuement l'expérience de la relation aux propriétés de l'espace scénique, et de faire de la mémorisation corporelle de ces perceptions la matière de la danse. « La pièce s'inscrit comme une utopie libératrice dans le jeu de la matière-sensation, opposée aux rigueurs de la figure-écriture. »¹⁹ Tantôt dense, tantôt éthéré, le flou déploie un large panel de substances du corps-matière.

¹⁷ Nous nommerons « états de corps » : EdC, par souci de clarté et pour révéler toute la complexité de cette notion très largement employée dans le milieu de la danse.

¹⁸ Christine Roquet, *Fattoumi-Lamoureux. Danser l'entre l'autre*, Biarritz, Segquier, 200, p. 27. « A propos de l'expression « état de corps », *op. cit.*, p.2.

¹⁹ Gérard Mayen « La morsure de la matière », publié le 01-10-2003 sur www.mouvement.net. *Ibid.*, 3.

Les intentions de Laurent Millet s'approcheraient-elles de celles des frères Bragaglia, qui en leur temps développaient ce qu'ils nommaient le « photodynamisme » et souhaitaient rendre en image « l'idée d'énergie, d'élan vital, de dynamisme, de vitesse²⁰ » ? Il est intéressant à ce propos de lire et de se saisir des réflexions de Caroline Chik, dans son ouvrage *L'image paradoxale, Fixité et mouvement*²¹. L'auteur révèle une distorsion entre les intentions de ces photographes et les résultats en image. En effet, contrairement aux intentions énoncées par Bragaglia, les modèles étaient guidés, interrompus, ralentis, pour le bien de la prise de vue. Caroline Chik nomme ce principe le « bougé composé ». Ce terme conviendrait-il au procédé de Laurent Millet ? Il y a bien un travail de composition, de choix de cadrage, de choix d'espace et même de posture. Cependant le terme « composé », tel que l'emploie Caroline Chik, sous-entend un contrôle des mouvements du modèle. Nous pensons, qu'au contraire, Laurent Millet cherche à se surprendre ; les gestes ne sont pas écrits à l'avance comme pourrait le faire un chorégraphe. Ainsi nous privilégierons le terme « bougé semi-improvisé » : techniquement, photographiquement, le dispositif est contrôlé, le flou n'est pas une erreur, au contraire, il est la condition nécessaire au déploiement de mouvements dans l'espace et à la succession de postures. Ce cadre technique permet la condensation des EdC traversés. Le flou ne fige pas le corps, au contraire il le laisse sans contour fixe, amenant une ambiguïté d'identification et rendant perméable l'enveloppe corporelle. Le corps rendu évanescant par l'absence de limite laisse place aux sensations corporelles : malaise, vertige, égarement, repli sur soi... flottement, volupté, apaisement, sont autant d'états ; qu'ils soient ressentis ou non par l'artiste ; possiblement lisibles pour le spectateur. Laurent Millet, ayant installé préalablement le dispositif de prise de vue, se rend libre de ses mouvements. Photographe et modèle à la fois, il planifie, organise et compose tout en se laissant surprendre, grâce au rapport temps de pause-mouvement, gardant une part d'aléatoire et de liberté. Une chose est sûre, lui seul décide du geste nécessaire. Nous ne pouvons pas dire que le modèle pose devant l'objectif. Le long temps de pose qui contraignait les futuristes à "composer"

²⁰ Caroline Chik, *L'image paradoxale. Fixité et mouvement*, Paris, 2011, Presses Universitaires du Septentrion, p. 103.

²¹ Caroline Chik propose une relecture de l'histoire de la photographie à partir du mouvement.

avec leurs modèles devient ici, un outil libérant la spontanéité du sujet. L'usage du long temps de pose est ici réutilisé, requestionné et réinvesti de manière féconde.

Laurent Millet ne serait-il pas au final proche des idées prônées par les futuristes ? *Translucent Mould of Me* serait une pure trace de l'élan vital de la « charge intérieure, énergétique et émotionnelle du mouvement »²² et serait proche du « bougé continu » du début des recherches des futuristes, avant 1912. Après cette date, les frères Bragaglia ont remis en question le bougé continu pour "composer" avec le modèle. Chez Laurent Millet, au fil de la série, on peut observer un effacement, voire un dédoublement du corps qui induit une perte de matérialité partielle du corps, les gestes restent malgré tout lisibles : doigt pointé en l'air, mains jointes, jambe levée... Pour Anton Giulio Bragaglia, une photographie « photodynamique » « doit posséder, toujours profonde et perceptible, l'anatomie du geste, puisqu'elle a comme but la sensation dynamique.²³ » Notons cependant que le rapprochement du travail de Laurent Millet et des Bragaglia ne vaut que pour les intentions et non le processus de réalisation photographique. Caroline Chik²⁴ reprend l'analyse de Giovanni Lista²⁵ et note la contradiction exemplaire entre la volonté de rendre en image l'élan vital d'un sujet en mouvement et l'utilisation de la pose. Les modèles étaient, en effet dirigés, amenés à saccader leurs gestes pour le bien de la construction de l'image. Laurent Millet n'a pas écrit au préalable quelles allaient être les postures adoptées, il ne pouvait pas non plus savoir à l'avance ce qu'allait rendre précisément l'image, il ne pouvait que supposer que tels ou tels emplacements et traces pouvaient composer l'image. Le travail est envisagé comme une « aventure », le « photographe-modèle » calcule ces gestes en fonction de l'espace restreint qu'il réinstalle à chaque prise de vue. Ne voyant pas ce qui apparaît dans le cadre, l'artiste essaye des postures qu'il tente de tenir dans la durée (image n° 1) ou les laisse parfois s'échapper (image n°4). Cette série a été réalisée en deux temps à sept ou huit ans d'écart dans deux lieux différents. On peut en effet distinguer deux types de cadrage, l'un plus serré que l'autre et invitant d'autres images dans le cadre. Les prises de vue se sont effectuées rapidement, la

²² Giovanni Lista, « *L'ombre du geste* », in. Raymond Bellour, Michel Frizot, Sylvain Roumette, *Le temps d'un mouvement : aventures et mésaventures de l'instant photographique*, Exposition, Palais de Tokyo, Centre National de la photographie, Paris, 1987, p. 59.

²³ *Ibid.*, p. 60.

²⁴ Caroline Chik, *op. cit.*, p. 102-103.

²⁵ Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 59.

première en une séance d'une à deux heures et la plus récente en trois séances d'une heure. Ce découpage temporel, à la fois long en maturation et rapide en exécution a pu permettre à Laurent Millet de s'installer plus intensément dans un dispositif connu, déjà expérimenté et d'aller plus loin dans sa quête de « devenir image ».

Continuons de suivre la réflexion de Caroline Chik qui déconstruit en quelque sorte l'effet bougé en évoquant ces limites et ces difficultés de lecture pour le spectateur qui ne peut, selon l'auteure, bien souvent pas se projeter dans la continuité du mouvement tant l'espace est étiré. « Lorsque la photographie n'est que spatiale, elle devient peinture, étalement de matière, parfois séduisant mais dont l'effet ne dure qu'un temps. »²⁶ Caroline Chik propose dans son travail photographique un bougé se composant sur une série de plusieurs images²⁷, nous pensons à l'inverse qu'un « effet-peinture »²⁸ n'est pas incompatible avec la tenue d'une sensation dynamique.

b) Adhérence corps-espace ou l'« effet peinture »

Nous venons de voir comment le flou pouvait condenser des EdC, voyons à présent comment il intervient, interrompt et interroge la mise en espace du corps dans l'image. Avant cela, rappelons que nous tenterons dans cette partie de déterminer en quoi le flou ne fait pas que rendre l'image picturale, mais induit bel et bien un mouvement teinté de sensation.

Deux éléments modèlent l'espace, le corps et le trait noir constitué d'un fil de fer préalablement accroché dans l'espace réduit de cette pièce. Ces deux éléments génèrent des espaces où le regard du spectateur peut circuler. Distinguons la présence

²⁶ Caroline Chik, *op. cit.*, p. 112.

²⁷ Caroline Chik, *Châlons-Paris 22h08*, 1997-1998, série de 20 photographies argentiques, 20 x 30 cm. Nous développerons plus précisément ce point en partie 3 sur l'acte performatif du photographe en mouvement.

²⁸ Décrit par Raymond Bellour et repris par Caroline Chik, *op. cit.*, p. 112.

de plusieurs espaces : l'espace de la pièce, l'espace du corps, l'espace encore plus restreint du fil de fer qui divise, fragmente et en même temps souligne la présence du corps. Anne-Claire Meffre affirme dans un article²⁹ à propos d'une exposition de Laurent Millet à la Galerie Particulière que le photographe a fixé des fils de fer dans un espace où il s'est ensuite glissé. Ce qui est troublant c'est que nous ne pouvons repérer ni les ombres ni les accroches de ces fils. Une seule image de la série révèle la présence d'un clou où repose le fil et marque une ombre sur le mur, le reste du temps, le flou dissimule la structure. Cette ligne métallique semble accompagner le mouvement de l'artiste au fil de la série *Translucent Mould of Me*. L'espace se crée par le dialogue entre le corps et ce trait. Le trait courbe du fil de fer souligne la présence du mur quand un autre accompagne la courbe du dos, et fait circuler le regard du corps, au sol puis au mur. Quelle est la fonction de ce fil ? Pour nous aider, revenons à la série *Please Hold the line*³⁰, où Laurent Millet s'attache à dessiner au-dessus de l'eau des structures fragiles de fil de fer et de ficelles tenant en suspension par l'exercice de tensions, pour l'artiste c'est un travail sur la force qu'exercent ces éléments entre eux. Par extension on pourrait dire, ici, que se confrontent les forces d'un corps, d'une ligne et d'un espace. Par force il convient plutôt d'entendre le mot tension, ou dialogue. Le résultat photographique dans *Please Hold the Line*, par confusion entre le réel et son reflet, aplatissait l'image pour affirmer la présence du plan photographique. Dans *Translucent Mould of Me*, le dessin spatialisé aplatit l'image et par contraste densifie le corps pour mieux le fondre dans l'espace. Cette ligne qui a valeur de dessin, aplatit un corps déjà évanescant tout en lui rendant, par opposition, son épaisseur. Cette transparence du corps qui pourrait le dématérialiser, finit à l'inverse par lui donner une plus grande densité, une adhérence à l'espace. Ainsi, le corps et l'espace, grâce à cette pellicule floue, ne sont plus séparables ; comme le souligne Michel Poivert le corps semble enfermé dans cet espace réduit. « Des degrés de réalité différents et la figure d'un corps enfermé dans le temps semblent ne devoir exister que dans cette rayure de la ligne, que parfois, le doigt de l'artiste souligne. » À propos de cette série il ajoute que

²⁹ Anne-Claire Meffre, Entretien avec Laurent Millet, le 23 mai 2014.

<http://www.loeildelaphotographie.com/fr/2014/05/23/article/24974/laurent-millet-a-la-galerie-particuliere/>

la « ligne y semble libre et préserve une sorte de netteté que contredit l'opacité généralisée - qui n'est pas un flou mais une membrane visuelle ». ³¹

Cette adhérence du corps à l'espace est-elle à même de générer du mouvement ? Caroline Chik, revenant sur le travail de Marey, explique que pour éprouver la durée devant une image fixe, il est nécessaire d'alterner les nets et les flous. Nous sommes assez en accord avec cette remarque, le regard du spectateur peut s'accrocher aux parties nettes puis s'égarer sur les parties floues suivant le rythme des mouvements effectués par le sujet. Cependant l'auteure continue en évoquant le besoin de recourir aux images séquentielles pour « insuffler de la durée au bougé »³². Nous pensons à l'inverse que le flou sert la lecture des déplacements et l'enregistrement du temps dans l'image. Laurent Millet se sert du flou il ne le produit pas bien évidemment malgré lui, mais le pense comme élément constituant du dispositif artistique. Comme le souligne François Brunet³³, le flou révèle les conditions de prise de vue. Nous pouvons imaginer Laurent Millet aller et venir de l'appareil photo à la « scène », se mouvoir devant l'objectif en prenant le temps d'éprouver l'espace qu'il a préparé pour recevoir sa présence. Le flou est un indicateur de déplacement et d'enregistrement du temps dans l'image. Nous pouvons suivre les mouvements de Laurent Millet, les rotations de tête, les torsions du haut du corps, les tremblements du bas de jambe...

Caroline Chik énonce que l'« image bougée est censée être une image-durée, restituer l'idée d'« instant dilaté³⁴ » qui l'a engendrée; et pourtant, on ne voit souvent qu'un seul effet spatial. Le bougé repose en effet sur le paradoxe d'un mouvement spatialisé. Il cristallise, solidifie le mouvement à un point tel que l'on n'en perçoit plus que la dimension spatiale sous forme de matière quasi picturale - d'où l'« effet peinture » décrit par Raymond Bellour. » Celui-ci dit, dans *Le temps d'un mouvement* : « Lorsque la photographie n'est que spatiale, elle devient peinture, étalement de

³¹ Michel Poivert, « Laurent Millet, Le carré noir de la nature », in *Laurent Millet, Les enfantillages pittoresques*, catalogue d'exposition, Filigranes Editions, Musée d'Angers, p. 29.

³² Caroline Chik, *op. cit.*, p. 14.

³³ François Brunet, *La naissance de l'idée de photographie*, PUF, Paris, 2000, p. 90-91. Cité par Pauline Martin, « Le flou du peintre ne peut être le flou du photographe », *Etudes photographiques*, 25 mai 2010, [En ligne], mis en ligne le 5 mai 2010. <http://etudesphotographiques.revues.org/3060>.

³⁴ Raymond Bellour, « La durée-cristal », in *Le temps d'un mouvement*, *op.cit.*, p. 144.

matière, parfois séduisant, mais dont l'effet ne dure qu'un temps.³⁵ » L'adhérence du corps de Laurent Millet à l'espace, accentue en effet le rassemblement des plans ; nous pouvons certes imaginer que ce travail aurait pu être réalisé au fusain ou au crayon, pourtant nous n'y voyons pas un « effet-peinture », entendu comme il a été énoncé plus haut, comme figeant le mouvement. Au contraire, chaque élément de l'image est à tour de rôle élément perturbateur à la lecture. Les plans se confondent comme si une espèce « d'écran protecteur » s'interposait entre le spectateur et le sujet, rendant, tantôt, le corps présent puis absent ; son enveloppe est presque de toute part poreuse. Mur, corps et fil ne font parfois plus qu'un, se confondent, alors qu'à d'autres endroits de l'image, chaque élément revient à sa place. Et c'est justement ce va et vient entre présence et absence qui génère du mouvement : présence appuyée des mains et effacement du reste du corps, la fixité de celles-ci ainsi que la présence de son ombre portée, s'opposent à l'absence de limite, l'absence d'enveloppe corporelle, marqueur d'égarement dans l'espace et dans le temps.

Un article de Pauline Martin tout à fait intéressant visant à confronter le flou en peinture et le flou en photographie, nous permet d'aller plus loin dans notre réflexion sur la place du flou dans ce dispositif. L'auteure cite Roger de Piles : « L'œil a la liberté de voir parfaitement tous les objets qui l'environnent, en se fixant successivement sur chacun d'eux ; mais quand il est une fois fixé, de tous les objets il n'y a que celui qui se trouve au centre de la vision, lequel soit vu clairement et distinctement : les autres, n'étant vus que par des rayons obliques, s'obscurcissent et se confondent à mesure qu'ils s'éloignent du rayon direct.³⁶ » Roger De Piles élabore en effet une théorie qui donne au flou une place importante dans l'exécution « réaliste » de la peinture ; ce flou correspondant au fonctionnement physiologique de l'œil, retranscrit le flou que l'œil perçoit au-delà de la zone fixée. Ce flou en peinture sert la composition et permet au sujet d'être mis en valeur. Posons-nous la question à présent de ce que le flou apporte à l'image photographique. Certaines images de la série *Translucent Mould of Me* sont entièrement floues, pourtant l'œil accroche.

³⁵ Caroline Chik, *op. cit.*, p. 112.

³⁶ Pauline Martin, *op. cit.* L'auteure cite, note 47, Roger De Piles, *Cours de peinture par principes*, éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1708, p. 70.

Nous avons soumis certaines photographies de la série *Translucent Mould of Me* à des mesures oculométriques. Sceptique, est l'état d'esprit dans lequel nous étions en découvrant l'oculométrie³⁷ appliquée à l'analyse d'œuvre. Nous n'y voyions qu'un surajout de données, qu'une technologie supplémentaire, et nous nous sommes demandés si l'oculométrie n'était pas juste un outil froid, un outil de plus d'enregistrement comme notre société en est pourvue. Nous nous sommes également posés la question du primat de la vue par rapport aux autres sens, nous pensions qu'à vouloir enregistrer les mouvements des yeux et à interpréter ces mouvements, on passait complètement à côté de la subjectivité des regards, de tout le côté sensible qui surgit à la découverte d'une œuvre d'art, alors que les neurosciences ont à ce titre prouvé que d'autres sens que la vue étaient sollicités à la vue d'une œuvre d'art. Il y a un côté fascinant à pouvoir enregistrer des regards mais nous nous demandions quel pouvait être l'intérêt de l'oculométrie dans le champ des arts plastiques et particulièrement pour l'analyse d'œuvre.

Laissons-nous guider par ces données furtives et singulières et tentons d'en dégager des tendances. Il est intéressant de bâtir une analyse en se basant sur d'autres regards que le sien. D'autres sensibilités se sont posées sur l'image photographique que nous avons choisie et ces regards autres vont venir corroborer ou déplacer nos conclusions. Il suffit de voir les résultats auxquels nous avons soumis certaines de ces photographies pour comprendre que le flou ne nuit pas à la circulation du regard (ill. n° 15). Il est vrai, par contre, que là où l'attention picturale se portait sur la figure, ici, la figure s'efface au détriment de sa lecture et fait place, nous l'avons déjà énoncé, à un dialogue entre ce corps flottant, ce trait noir et l'espace blanc qui les reçoit. Le sujet de cette photographie n'est pas le corps, mais la dissolution de ce corps. Ce flou rend compte d'un état traversé par l'artiste, un EdC en contact avec l'espace qui l'entoure. Le flou rend compte d'un corps qui se laisse traverser, qui se laisse toucher par

³⁷ Nous avons participé au séminaire de Nathalie Delbard qui faisait partie du programme de recherche « Sciences et cultures du visuel », SCV, en partenariat avec le SCALAB, le CEAC et le laboratoire ESTCA. De ce séminaire, nous avons élaboré une méthode d'analyse qui s'appuie sur l'analyse d'œuvre préalablement écrite d'une des photographies de Laurent Millet faisant partie de la série *Translucent Mould of Me*, datant de 2007/2013, que nous confrontons à nos analyses de données oculométriques. Ces données ont été enregistrées à l'Imaginarium par Laurent Sparrow (SCALAB). Il est important de mettre en garde le lecteur sur le fait que les données que nous avons pour cette photographie n'excèdent pas les cinq premières secondes d'attention. Il s'agit d'un regard neuf, un regard en partie non maîtrisé³⁷, non commandé par le souci de l'analyse.

l'espace et c'est ce qui, pour nous, marque le temps et l'espace. Nous nous rapprochons ainsi davantage des propos de Régis Durand : « Le flou ou bougé pour dire au contraire quelque chose de sa mobilité, de son appartenance au vivant et au flux temporel. ³⁸ » L'objet photographié accroît dans le temps sa force dynamique. Le flou ne fige pas l'espace en matière picturale, au contraire, le flou est à même de traduire le déplacement d'un corps dans un espace et bien au-delà encore, il traduit le rapport sensible de ce corps à cet espace.

c) L'immédiat et le labile

Il est souvent difficile d'identifier les espaces dans lesquels Laurent Millet réalise ses prises de vue. Au premier coup d'œil dans *Translucent Mould of Me*, l'espace nous apparaît restreint et donne l'impression d'enfermement. Cependant, l'espace naturel fait quelques apparitions avec des photographies intégrées dans l'image comme un rappel à la réalité de l'espace et du temps. Un rappel que cette série s'inscrit dans une démarche artistique globale, et s'ouvre vers un espace extérieur plus tangible que celui où se trouve l'artiste. Ces images récupérées de livres ou de magazines ont en commun l'expérience : l'expérience d'un jeune scientifique Asa Schaeffer qui, dans les années 1920, fit faire déplacer dans un champ des individus les yeux bandés³⁹ ou encore les expériences de l'envol avec les inventions d'Alexander Graham Bell. Que nous dit Laurent Millet, quand, face à nous, il tend, cachant son visage, une photographie d'un zeppelin ? Pourquoi nous montre-t-il avec insistance ce fil de fer oubliant la présence d'une autre image ? Ne considérant pas l'image photographique comme porteuse d'un message univoque, nous n'envisageons pas

³⁸ Régis Durand, *Le Regard pensif, lieux et objets de la photographie*, éditions. De La Différence, 2002, p. 64.

³⁹ Asa Schaeffer leur demandait de se déplacer en ligne droite mais il observait que leurs déplacements s'effectuaient en cercle. C'est le tracé que nous voyons à l'image.

répondre précisément à ces questions, cependant, à travers elles, c'est en substance la question de l'indiciel⁴⁰ que nous tenterons de définir.

Dans ces photographies bougées de la série *Translucent Mould of Me* qu'est-ce qui relève de « l'indiciel » ou de « l'informel » ? Nous reprenons, ici, les termes de Thierry de Duve qui, à propos du flou énonce : « Entièrement floue, la photo cesse d'affirmer sa nature indicielle et se fait informelle à la manière de la peinture. Par contre un point net suffit à connecter l'autrefois de la série référentielle à l'ici de la série superficielle, accentuant à la fois le pointage de la surface et la ponction du réel qui font l'espace-temps de l'instantané. ⁴¹ » Nous avons montré plus haut que le flou n'est pas qu'une nébuleuse matière picturale, nous poursuivrons notre réflexion de manière à intégrer au mieux les autres éléments des images créées par Laurent Millet. Tout d'abord insistons sur le fait que rapprocher la photographie de la peinture par l'usage du flou nous paraît insensé⁴². Jean-Marie Schaeffer, distinguant signe, indice, icône et empreinte, explique que la photographie « ne renvoie pas seulement à des existants réels, comme la peinture peut (éventuellement) le faire, elle enregistre leur trace effective dans un champ perceptif, virtuel certes, mais situé dans un moment

⁴⁰ Il ne convient pas, dans le cadre de ce mémoire, de retracer l'histoire de l'indiciel en photographie, rappelons simplement que la notion émerge avec Ch. S. Peirce dans sa sémiotique (1938), il distingue indice, icônes et symboles. « Les signes indiciels sont des traces sensibles d'un phénomène, une expression directe de la chose manifestée. L'indice est lié (prélevé) sur la chose elle-même (la fumée pour le feu). » http://www.tal.univ-paris3.fr/plurital/travaux-2009-2010/projets-2009-2010-S1/garrigue_poltavchenko_bonin/PAGES-ASPIREES/francais_representation_graphique_1.html

André Rouillé parle de l'indice comme d'une trace, une empreinte : « le lien caractéristique des indices avec leur référent est la contiguïté physique, le contact sans nécessairement la ressemblance. » André Rouillé, *La photographie*, p. 79.

⁴¹ Thierry de Duve, *Essais Datés I. 1974-1986*, Editions De La Différence, paris, 1987, (p. 31.) Rappelons que l'auteur entend par « série superficielle » « le signe (...) en connexion avec son référent » et par « série référentielle » « le réel dénoté par la photo ». (p. 15.)

⁴² Ces rapprochements de la photographie à la peinture souhaités par les pictorialistes (Puyo, Frédéric Dillaye), qui, rappelons-le ici, après avoir dépassé une volonté de rapprochement de la photographie à la vision physiologique de l'œil (Emerson) ont exploré davantage des « défaillances techniques comme ressources esthétiques », notamment avec les explorations du « flou chromatique ». Nous faisons ici référence à un sous-titre de l'article de Michel Poivert : Michel Poivert, « Une photographie dégénérée? », *Études photographiques*, 23 | mai 2009, [En ligne], mis en ligne le 22 juin 2009. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/2676>. L'auteur voit en ces explorations esthétiques bien au-delà d'un « effet-peinture », il énonce que « [...] voir comme le peintre ou le sculpteur implique de produire un équivalent de son métier, et c'est bien avec la synthèse chromatique que les pictorialistes parviennent à convertir le "voir" en un "faire". » Rappelons toutefois que nous ne mettons pas en parallèle les recherches de Laurent Millet avec celles des pictorialistes. Laurent Millet ne cherche pas un « équivalent rétinien » ni même n'a utilisé d' « aberration » optique pour *Translucent Mould of Me*.

d'espace-temps réel. »⁴³ Ainsi la valeur indicielle de la photographie ne se fait pas uniquement par la représentation de ce qu'on se fait du réel, mais elle véhicule aussi le réel dans son rapport à l'espace et au temps. Le flou a ainsi tout autant une valeur indicielle que les parties nettes de l'image dont on pourrait distinguer des degrés plus ou moins proches du référent réel. Nous continuerons notre réflexion à partir de la définition de Peirce⁴⁴ reprise par Schaeffer de l'indice: « Un indice est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote parce qu'il est réellement affecté par cet objet, [...] et ce n'est pas la simple ressemblance qu'il a avec l'objet, [...] qui en fait un signe, mais sa modification réelle par l'objet ». ⁴⁵ De suite, un écart se tend entre l'objet et la représentation de cet objet en image. Prenons le temps d'étudier comment s'articulent entre eux les indices dans la série photographique qui nous intéresse.

Nous ne tenons pas à opposer les éléments « *indiciels* » de l'image de ceux dit « *informels* », au contraire nous tenterons de les articuler. La photographie inscrit, à la fois, une partie du réel immobile et inscrit également le réel mobile dans ses caractéristiques fluides, dynamiques et vivantes. L'association de « *l'indiciel* » et de « *l'informel* », que nous préférons nommer « l'indiciel immédiat » et « l'indiciel labile » s'articule dans cette série de manière à révéler davantage la nature-même des choses du monde ; nous nommerons l'articulation des deux : « l'indiciel opérant ». Entendons par « immédiat » : tout élément matériel immobile, ici, le mur, le sol, les fils de fer, ainsi que les images punaisées. Le « labile » rend compte de tout élément susceptible de changer d'état, de bouger, comme ce corps aux prises avec le temps qui tantôt pose, tantôt se meut. « L'indiciel immédiat » et « l'indiciel labile » rendent visibles à la fois la matérialité, l'immobilité de l'architecture et le mouvement spontané du corps ; l'effet produit rappelle d'une part la finitude de l'être humain mais aussi la force du senti. Ce qui est opérant dans ces images, c'est cette articulation de la nature-même des choses, rendue visible par l'usage du flou. Le sujet de ce travail photographique n'est pas le corps seul, c'est le senti du corps face aux éléments de la photographie, face à l'espace, face au dessin, face aux images que l'artiste intègre, face à soi-même. Thierry de Duve énonce plus loin dans son texte que l'instantané,

⁴³ Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire : du dispositif photographique*, éditions du Seuil, Paris, 1987, p. 57.

⁴⁴ *Ibid.*, p.55-56. Peirce (1979), tr. fr. Deledalle, p.121 = *Collected Papers II* (1931, 1960), 2.228.

⁴⁵ *Ibidem*.

rendu par un certain piqué, « est un trauma », dans le sens où il suspend et arrête le langage: « Devant l'instantané la parole est bloquée, sans ancrage ou hésitant entre deux ancrages qui lui sont également refusés. [...] Happée d'un côté, repoussée de l'autre, la parole, comme toute « élaboration secondaire », toute lecture et toute interprétation, bute sur le point paradoxal d'où les séries se diphasent en mouvement ineffectué et posture impossible. ⁴⁶ » C'est justement loin de ce piqué que se constitue la force des photographies de Laurent Millet. Le temps de pose long est la technique qui fait naître le flou, lui-même nécessaire à l'émergence d'un « indiciel opérant » traduisant stabilité et évanescence du monde. L'un ne fonctionne pas sans l'autre, « l'indiciel immédiat » est le cadre de référence qui permet à « l'indiciel labile » de se rendre présent, le « labile » révèle quant à lui la présence immédiate et continue des éléments.

Ce corps rendu flou ne ressemble plus à Laurent Millet « en tant que lui-même », mais il révèle Laurent Millet « tel qu'en lui-même » ; ces réflexions de Roland Barthes⁴⁷ résonnent particulièrement face à cette « représentation » ou devrait-on dire à cette « présentation » du corps. Peut-on considérer « l'air » dont nous parle Roland Barthes comme synonyme d'EdC? « L'air (j'appelle ainsi, faute de mieux, l'expression de vérité) est comme le supplément intraitable de l'identité, cela qui est donné gracieusement, dépouillé de toute « importance »: l'air exprime le sujet, en tant qu'il ne se donne pas d'importance. »⁴⁸ Quand nous évoquons les EdC nous ne parlons pas de cette « chose morale, amenant mystérieusement au visage le reflet d'une valeur de vie ». ⁴⁹ Mais nous y voyons davantage « l'air » comme « *cette chose exorbitante qui induit du corps à l'âme* ». ⁵⁰ « L'indice labile » redonne du corps à la représentation.

Sophie Delpoux, en parlant du travail photographique de Chris Burden dans *Le corps caméra* évoque la thèse de McLuhan qui met en évidence le caractère empathique des photographies de « basse définition » en les opposant aux images

⁴⁶ Thierry de Duve, *op. cit.*, p. 32.

⁴⁷ Roland Barthes, *La chambre Claire*, note sur la photographie, Cahier du Cinéma, Gallimard Seuil, 1980, réédition 2013, p 160.

⁴⁸ *Ibid.*, p168.

⁴⁹ *Ibid.*, p 169.

⁵⁰ *Ibid.*, p 167.

« froides » de « haute définition »⁵¹. Nous entretenons une affinité de pensée avec cette idée, non pas quant à la séparation et à la catégorisation des médias « froids » ou « chauds » mais sur le fait qu'une grande liberté d'interprétation soit donnée par l'usage du flou. Un ouvrage clef va nous permettre de conclure cette réflexion sur la place du flou dans la photographie de Laurent Millet. Nous l'avons déjà cité, Jean-Marie Schaeffer dans *L'image précaire* vient à retracer brièvement l'histoire de la réception du flou et de ses significations. Plutôt que d'évoquer une plus ou moins grande réussite technique, J-M Schaeffer questionne les conditions de réception de la photographie. Tantôt pictural, poétique ou naturaliste, le flou endosse des symboliques différentes selon les époques et les usages de la photographie⁵².

Nous avons fait le choix de considérer ce corps flou comme relevant de « l'indice » et non de « l'informe ». Posons-nous désormais la question de savoir si le regard du spectateur se pose autant sur les « indices immédiats » que sur les « indices labiles ». L'oculométrie⁵³ peut-elle nous aider à y voir plus clair ?

Cette technique peut-elle souligner les éléments indiciels perçus par des sujets-regardant? Afin de répondre à la question : est-ce que le corps flou permet aux regards de s'arrêter? nous avons synthétisé quarante-cinq données oculométriques, parmi ces données seuls cinq regards occultent le corps lors des cinq premières secondes de visionnage et seuls deux regards ne prennent presque pas en compte le corps lors des 10 secondes suivantes. Nous pouvons dire que le flou permet à la fois au regard de circuler mais aussi de s'arrêter. L'image floue n°3 représentant un zeppelin est, elle aussi, prise en compte, seul un regard sur neuf ignore cette image (ill. n° 16). L'image n°9 nette, cette fois et représentant un pont, est également largement observée, un seul regard passe à côté (ill. n° 17). Nous observons la même tendance concernant l'image n° 12 où est présente en bas à gauche de la photographie, l'image

⁵¹ Sophie Delpoux, *Le corps caméra, le performer et son image*, Editions Textuel, Paris, 2010, p. 153-156.

⁵² Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 97.

⁵³ Précisons qu'il s'agit de regards "experts", tous sont étudiants depuis plus de trois ans en arts plastiques et visuels. Nous avons soumis cinq photographies de la série *Translucent Mould of Me* aux données oculométriques, neuf sujets-regardant ont pu observer pendant 15 secondes ces images. Les données nous sont transmises séparément, d'une part les trajectoires de regard de 0 à 5 secondes, puis celles de 5 à 15 secondes. Les toutes premières secondes étant considérées comme incontrôlables, on parle dans ce cas de « pré-attention » ou de phase « bottom-up », nous poussons l'analyse aux enregistrements complets des 15 secondes de visionnage. Notons que le petit nombre de sujets étudiés ne permet à ce jour que de donner un petit éclairage qu'il aurait été bon de déployer.

d'une des inventions de Graham Bell (ill. n° 18). Nous ne pouvons ainsi pas affirmer que le flou est une entrave à la lecture des images, il semble même au contraire qu'il donne du liant à la lecture de l'œuvre photographique.

2. Un condensé de temporalités dans l'image

Nous nous intéresserons dans cette partie au temps continué que procure une image photographique bougée. Michel Debat évoque à travers les photographies de la danse de Loïe Fuller « une plage visuelle habitée d'une temporalité active. »⁵⁴ Nous tenterons de préciser ce qui, à la fois dans l'acte photographique et dans la réception de l'œuvre, condense une temporalité à même de générer des EdC. Nous prendrons le temps de distinguer un certain nombre de temporalités différentes perçues au cours du projet photographique dans son ensemble de manière à nous attarder sur « l'instant privilégié » que réanalyse Florence De Meredieu à propos de Bergson et qui marque « une rupture du flux temporel. Quelque chose se manifeste qui appelle l'attention. En son sens le plus fort, l'instant privilégié aurait pour fonction d'exprimer une essence. Il ne se comprend donc que sur le fond d'une hiérarchisation des différents instants du devenir ; certains moments particulièrement riches ou signifiants permettant à eux seuls de résumer la quintessence d'une scène ou d'un être.⁵⁵ » Nous offrirons, ici, une analyse de ce que nous percevons comme étant « l'instant privilégié » de la série *Translucent Mould of Me*.

L'ensemble de cette partie reviendra à distinguer différentes temporalités dans la série *Translucent Mould of Me*, d'une part en redéfinissant le temps de « pause » et le temps de « pose » qui paradoxalement ne se fige pas mais s'inscrit dans une temporalité certes différente, mais toujours active. Prises entre durée et changement,

⁵⁴ Michelle Debat, « Où il est question de quelques danseuses absolues », *Photographie et Danse*, LIGEIA dossier sur l'Art n° 113-116, janvier/juin 2012, p. 193.

⁵⁵ Florence de Meredieu, cite Bergson, *Danse et pensée, op. cit.*, p. 369. L'auteure revient sur la « distinction bergsonienne entre instant quelconque et instant privilégié » et définit « l'instant privilégié » « sous les espèces d'une synthèse de devenir. Il correspond à une temporalité enrichie et marque une acmé. On rejoint alors la problématique de la pose. »

elles inscrivent « durablement » des EdC qui se tissent d'expériences vécues, de souvenirs, de sensations et de perceptions.

a) Temps de « pause » pour temps de « pose »

Dans l'introduction de *L'image paradoxale. Fixité et mouvement*, Carole Chik énonce qu'elle ne considère pas la photographie comme relevant exclusivement du « ça-a-été », mais aussi d'un « c'est (toujours) »⁵⁶. Voici ce que l'auteure propose : « Pour le démontrer, je mettrai en avant l'importance du moment présent de la prise de vue, notamment dans l'arrêt in vivo, dans l'image bougée et dans la séquence, où le mouvement s'insinue d'une image à l'autre. Je tenterai de montrer en quoi le spectateur réactualise le mouvement et le présent de la pose, que ce soit mentalement, visuellement ou physiquement. »⁵⁷ C'est par ce dernier point que nous nous sentons au plus proche de cette démarche de recherche, qui nous a guidée à plus d'un titre ; nous envisageons d'en proposer un complément, une suite axée sur la réception temporelle de l'image photographique par le corps du spectateur. Nous déploierons un éventail de temporalités multiples, certaines à même de « réactualiser le mouvement et le présent de la pose »⁵⁸ effectués.

En regardant *Translucent Mould of Me*, ce qui a retenu notre attention ce n'est pas tant l'instant figé d'un mouvement, mais plutôt ce qui a précédé la prise de vue et ce qui est advenu après la prise de vue. L'effet de flou suggère un déroulé de temps qui s'offre en partie au spectateur. Nous avons eu l'impression de reconstituer un avant et un après bien plus étendus que ce qui nous était montré sur la photographie. Pendant ces prises de vues Laurent Millet travaille avec des temps de pose de deux à trois minutes qui lui laissent le temps de plonger dans l'espace pour mieux inscrire ce mouvement réciproque corps-espace. Prenons le temps tout d'abord de clarifier un point qui nous a toujours semblé équivoque, pourquoi parler d'un temps de « pose » plutôt que d'un temps de « pause ». Caroline Chik développe quelque peu ce point :

⁵⁶ Caroline Chik, *op. cit.*, p.17.

⁵⁷ *Ibidem.*

⁵⁸ *Ibidem.*

« On a pu remarquer l'importance et l'ambiguïté du mot « pose », qui à lui seul résume bien le rapport de la photographie au mouvement. Ce mot est ambigu parce qu'il désigne tout à la fois l'exposition de la surface sensible à la lumière – et en général il désigne une pose longue –, la position, et la pose du modèle, qui s'est longtemps immobilisé devant l'objectif de la chambre photographique, à cause justement de cette longue pose. »⁵⁹ La série photographique qui occupe notre recherche nous a semblé nécessiter un réajustement terminologique. Nous nommerons donc, long temps de « pause », le temps de la prise de vue, le temps maîtrisé et choisi par le photographe pour son dispositif de manière à le distinguer de la « pose » qui serait le temps du modèle, le temps contradictoire du mouvement. Ces temporalités ont des degrés de subjectivité différents. L'une est comprise d'un point de vue technique, objectif, l'autre est le temps de l'expérience de « l'artiste-modèle » et est en cela subjective.

b) Temporalité à tout jamais active

Distinguer ces différentes temporalités et s'attacher particulièrement au temps du faire, nous permet d'emmener notre regard vers l'action effectuée, vers le mouvement, vers la vie. En cela, nous soulevons la question de la « vie » et de la « mort » liée à la photographie⁶⁰. Bien que le rapprochement théâtre-photographie que fait Roland Barthes nous intéresse⁶¹, le lien « mortifère » qu'il en dégage ne saurait nous satisfaire pour notre analyse : « [...] (et cette rage à « faire vivant » ne peut être que la dénégation mythique d'un malaise de mort), la Photo est comme un théâtre primitif, comme un Tableau Vivant, la figuration de la face immobile et fardée sous laquelle nous voyons les morts.⁶² » Ce corps est-il tombé dans le passé ? L'image de Laurent Millet ne nous apparaît pas comme trace d'un passé révolu. Caroline Chik

⁵⁹ Caroline Chik, *op. cit.*, p. 116. L'auteure continue son explication en développant la « pose » associée à un mouvement du modèle afin de feindre un « arrêt *in imagine*. »

⁶⁰ Cette question a été de nombreuses fois traitée par Roland Barthes, puis remise en cause par Thierry de Duve, André Rouillé, Serge Tisseron ou encore chez Caroline Chik.

⁶¹ Nous développerons ce point dans la partie I. 3 sur le mouvement.

⁶² Roland Barthes, *op. cit.*, p.56.

propose de revoir le point de vue « passéiste⁶³ » de Roland Barthes en se positionnant en tant qu' « Operator » et non « Spectator » comme le fait l'auteur de *La Chambre Claire*. Or, nous pensons que cette théorie « funèbre », peut tout à fait se déconstruire du point de vue de la réception de l'œuvre photographique. C'est ce que nous allons tenter de démontrer ici.

Dans la partie précédente nous soulevions que la présence du flou dans l'image redonnait du corps, faisait advenir un EdC. Prenons désormais la question de la condensation des EdC par le biais de la temporalité. Nous nous sentons assez proche des analyses (bien que rapides) que fait Régis Durand, dans son ouvrage *Le regard pensif*, concernant les longs temps de pose : « Temps de pose très long, par exemple, pour une plus grande présence de l'objet, dont la présence matérielle est comme renforcée par la durée du « dépôt »⁶⁴ [...] ». Nous avons précisé en première partie que le flou offrait ce très fort paradoxe entre l'absence et la présence du corps, ce corps est en effet densifié, un EdC est devenu palpable et c'est bien par le travail du temps que s'opère cette densification. Le long temps de « pause », offre « un caractère spectral, un tremblé, une lévitation⁶⁵ » en cela qu'il détache l'image de la chose réelle il rend matériel « quelque chose de sa mobilité, de son appartenance au vivant et au flux temporel »⁶⁶. Quoi de plus naturel, alors, que de représenter un corps dans ce qu'il a de plus vivant ? Un corps capté dans sa propre temporalité. C'est en cela que nous nous opposons à ces considérations sur la photographie comme enregistrement d'une vie à tout jamais passée.

Thierry de Duve distingue « pose » et « instantané ». Dans le premier cas la photographie « est reçue comme témoignage vivant, comme temps stationnaire, comme vie maintenue et mort retenue, comme nature immanente. Mais alors, ce qu'elle désigne hors d'elle, et du même geste, c'est la mort du référent, le passé révolu, un temps effectué et immobile.⁶⁷ » Dans le second cas, la photographie « est reçue comme captage de la vie, comme temps suspendu, comme vie surprise et non

⁶³ Caroline Chik, *op. cit.*, p. 118.

⁶⁴ Régis Durand, *op. cit.*, p. 64, l'auteur associe cette réflexion au travail de Dieter Appelt.

⁶⁵ *Ibid.* p. 63.

⁶⁶ *Ibid.* p. 64, Régis Durand associe le théâtre à la photographie il parle du « théâtre intérieur de la photographie », nous y reviendrons dans la partie 3 sur le mouvement et le performatif.

⁶⁷ Thierry de Duve, *op. cit.*, p. 15.

rendue, comme artificielle. Mais alors, elle indique qu'au dehors la vie continue, que le temps flue et que l'objet capté est du même coup manqué.⁶⁸» Nous sentons que *Translucent Mould of Me* est du côté de la vie, nous ne pouvons à proprement parler d'« instantané », le temps n'est pas figé, il se déroule emmenant avec lui le flux de la vie, le temps laisse la figure vivre à travers l'image. Le déroulé temporel fait naître un « indice labile », un référent flou, qui pourrait être tout homme, chacun de nous, et qui évoque le flux universel du mouvement vital, le mouvement universel de la vie des corps en proie aux sensations.

Thierry de Duve utilise les termes de « vivant pétrifié »⁶⁹ afin d'évoquer l'instantané photographique tel qu'on le voit dans les images de reportage sportif. Pour lui « l'instantané est un rapt, il vole la vie.⁷⁰ » L'auteur prend le temps de dégager ce qui se meut de l'intérieur et de l'extérieur... « Il offre à voir, au-dedans, un mouvement inachevé, au dehors, une posture impossible. Le paradoxe est que le mouvement est dehors mais que c'est dedans qu'il reste inachevé, et que la posture est dedans alors que c'est dehors qu'elle est impossible.⁷¹ » Dans le travail de Laurent Millet, l'usage du temps de « pause » long permet au contraire au mouvement d'exister. Cette distinction du mouvement du « dehors » et de la posture du « dedans » nous semble intéressante dans notre démarche de transposition du champ de la danse à celui de la photographie. Le mouvement exécuté par Laurent Millet est à la fois du « dehors » et du « dedans ». Il s'exprime et vient à nous dans son déroulé de temps et se condense au « dedans ». Par condensation nous n'entendons pas le terme « pétrifié », bien au contraire, le temps de « pause » long fige graduellement et différemment le mouvement laissant apparaître un « feuilleté temporel » allant de la forme la plus ouverte, de la pellicule la plus mince et évanescence de flux temporel, à une forme de mouvement corporel certes identifiable mais dont les parois sont translucides. Cette image (n° 4) où seule l'épaule droite de Laurent Millet repose au sol, alors qu'il repousse le mur avec son pied gauche, ne nous paraît pas figée, nous n'y voyons pas l'idée de trace d'un temps passé, encore moins une idée « mortifère » de

⁶⁸ Thierry de Duve, *op. cit.*, p. 15.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 16, Thierry de Duve parle de l'instantané sportif de reportage.

⁷⁰ *Ibidem.*

⁷¹ *Ibidem.*

l'image, au contraire, nous y voyons un temps qui continue à se dérouler, à se jouer devant nos yeux. Un temps qui serait proche de celui de la danse, un temps du présent agissant à tout jamais au présent. Chez Laurent Millet, pas de « pose » qui serait « de nature funéraire ⁷² » la présence du corps en mouvement n'est pas artificielle.

c) EdC, entre durée et changement

Commençons par une petite parenthèse sur un aspect technique qui nous semble tout de même avoir son importance. Quand Danièle Méaux parle de « *la condition corporelle du photographe immergé dans le monde* », elle retrace brièvement les changements techniques survenus au fil des années et l'apparition d'une technique photographique de plus en plus « légère » ⁷³ : L'« instantané permet la prise en compte de « la réalité temporelle et multidirectionnelle du regard », du « caractère fondamentalement dynamique de la vision » ; il transcrit aussi l'engagement concret du sujet percevant dans l'espace, puisque le regard n'existe qu'en lien direct avec un corps qui le porte et le détermine. ⁷⁴ » La rapidité du déclenchement et la légèreté du matériel photographique, permettrait d'être au plus proche de la physiologie de l'œil, de capturer le monde tel qu'on le perçoit ; nous ne pouvons nier cette affirmation ⁷⁵, cependant nous ne pouvons pas non plus affirmer que Laurent Millet, ayant fait le choix d'un long temps de « pause » et utilisant la chambre photographique et dans d'autres de ses séries, des techniques anciennes et lourdes comme le collodion humide, soit déconnecté du monde qui l'entoure. Nous nous demandons même si cette analyse ne réduirait pas simplement le photographe à un œil. Si tel était le cas, Laurent Millet serait, en plus d'être en décalage avec son temps, incapable de retranscrire un « être au monde ». Tout le contraire se passe ici.

⁷² Thierry de Duve, *op. cit.*, p.19.

⁷³ Danièle Méaux, *Le livre de photographiques comme espace d'une chorégraphie, (à propos de Prague de Magdi Senadji)*, in LIGEIA n° 113-116, janvier/juin 2012, p. 136.

⁷⁴ *Ibidem*. Dans la citation qui nous intéresse, à plusieurs reprises Danièle Méaux cite Olivier Lugon et son ouvrage « Le marcheur. Piétons et photographes au sein des avant-gardes », *Etudes photographiques* n°8, novembre 2000, p. 74.

⁷⁵ Nous l'avons bien senti en expérimentant l'oculométrie. Cet œil que nous ne pouvons pas contrôler en continu ne cesse de se mouvoir et ne peut se fixer longuement.

Le photographe ne se réduit pas à un regard, mais sent l'espace et le temps de tout son corps, cette série en est un exemple fondamental. Le dispositif de déclenchement à distance permet à Laurent Millet de se libérer totalement de la « fixité » de l'appareil, le long temps de « pause », d'inscrire sa propre sensation corporelle de l'espace-temps. L'appareil photo n'est plus le simple prolongement de son œil, mais prolonge la temporalité d'une expérience sensible vécue. Les mots de Régis Durand développent très justement cet étirement temporel :

Il arrive parfois qu'il y ait accord entre le signifié d'une image et la modalité de l'aspect qu'elle met en jeu. [...]. C'est plus explicitement le cas dans le fait que la photographie s'accommode facilement de l'expression d'un état, à travers lequel elle figure un aspect duratif (alors que son aptitude à saisir de l'instantané la prédispose tout autant à travailler dans le registre de l'inchoatif, par exemple, ou encore l'itératif). Quand il y a coïncidence entre le signifié et l'aspect mis en œuvre par la photographie, il se produit une suture très forte, un état de fascination.⁷⁶

En effet, la photographie « fait durer » et en cela génère des états. « Dans le domaine des sciences, un état suppose une configuration stable ; y soustraire ou agréger un élément en modifierait l'équilibre.⁷⁷ » Et si cette durée présente à l'image coïncide avec le dispositif photographique, il se crée quelque chose de plus intense encore. En dilatant le déclenchement, Laurent Millet fait coïncider le temps de l'effectuation avec « le présent plein et ample de l'action⁷⁸ ». L'action est certes passée mais se déroule encore devant nous. Un temps de « pause » long, plus propice à déposer des EdC. Cette série photographique fait se déployer des états différents. « On a donc ici, et un peu paradoxalement puisque la notion suppose d'abord une permanence, l'idée que l'EdC s'offre au changement, à la transformation, au passage ou à la transition.⁷⁹ » Au fil de la série des EdC se sont déroulés, se sont inscrits et revivent à nouveau à travers le regard du spectateur. Régis Durand semble nous offrir un début de réponse alors qu'il analyse une notion devenue célèbre, celle de l'aura de Walter Benjamin. « Une des leçons de la fameuse notion d'aura est qu'il ne s'agit pas d'une essence, d'un

⁷⁶ Régis Durand, *Le temps de l'image : essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, La Différence, Paris, 1995, p. 179.

⁷⁷ « A propos de l'expression « état de corps » », *op. cit.*, p. 4.

⁷⁸ André Rouillé, *La photographie*, Gallimard, Paris, 2012, p. 299.

⁷⁹ « A propos de l'expression « état de corps » », *op. cit.*, p. 4.

attribut permanent, mais d'une suite d'évènements et d'états qui se transforment sous l'influence de l'histoire et du contexte.⁸⁰ » Ici, nous dirions que les changements s'opèrent en deçà de toute chose visible, ces transformations sensibles sont l'écho de variations d'énergie, de rythme, de tensions... En effet, un EdC est à la fois passant et durée. L'« histoire » est celle d'un corps en prise avec l'espace et le temps. Ce qui fluctue ce sont les « poses », impossibles à tenir, elles relèvent tantôt d'une lutte tantôt d'un « laisser- aller » dans le mouvement. Elles inscrivent à la fois une volonté de fixité dont l'image rend le caractère absurde et vain. S'inscrit alors dans l'image, les tremblements, les échappées, l'inconfort ou la stabilité du corps. L'image arrache ainsi ces infimes continuités de mouvement pleinement vécu.

d) Le temps du faire rendu visible

« Le photographe ne crée pas mais regarde la création...
qui est temps.⁸¹ »

Regarder la création en train de se faire... c'est ce que nous permet de voir Laurent Millet avec son dispositif. Nous voyons l'artiste en plein travail. Nous allons essayer de montrer que l'artiste, faisant irruption dans l'image, rend visible une partie de son processus de création. Les photographies de la série *Translucent Mould of Me* seraient une partie de la genèse de l'œuvre. Elles seraient l' « image d'un acte réflexif sur lui-même, le bougé constitue la trace de son propre temps de création.⁸² » Caroline Chik énonce plus haut : « Le bougé, plus que tout autre image photographique, porte la marque du présent et de la présence de l'opérateur. Le bougé est issu d'un présent qui a duré, d'un instant devenu durée. Il est un étirement de temps [...]»⁸³ rendu visible. Laurent Millet dévoile une partie de son processus de création, c'est bien l'EdC de Laurent Millet-artiste qui s'expose à la surface de l'image.

⁸⁰ Régis Durand, *Le temps de l'image, op. cit.*, p. 180.

⁸¹ Régis Durand, *Le regard pensif, op. cit.*, p. 60-61. L'auteur cite Pierre de Fenoyl, « La chronologie ou l'art du temps », catalogue manuscrit, galerie d'exposition de la Bibliothèque Nationale, 1985.

⁸² Caroline Chik, *op. cit.* p. 111.

⁸³ *Ibidem.*

Laurent Millet nous montre à la fois, une partie du « préalable » et de « l'instance », ces termes initialement adaptés à la danse par Philippe Guisgand, se voient convenir à ce type de démarche photographique, en effet le théoricien de la danse dit :

La possibilité d'une interprétation scénique procède de la conciliation de deux temporalités : le « préalable », qui constitue le temps de l'appropriation du mouvement, le temps de travail en studio, le temps de la fixation de l'œuvre à danser ; et par ailleurs, l'« instance », le temps de l'interprétation, terme que j'utilise dans son acception juridique pour en marquer simultanément l'aspect présent et immédiat, mais également le caractère pressant et urgent de son déroulement.⁸⁴

« Le préalable » serait le temps de la sensation, ce temps où le photographe se met en disponibilité de recevoir le monde. « L'instance », serait le temps de la prise de vue, du développement et du tirage photographique. Ici, « l'interprétation » du geste photographique, l'exécution si l'on préfère, est en partie lié au « préalable ». Dans ce dispositif ces deux temps s'imbriquent en partie au moment de la prise de vue. Le « préalable » de l'opérateur s'insinue dans l'« instance » du modèle, ces deux temps coexistent en partie. Appliqués à la photographie, ces deux termes rendent particulièrement vivante l'approche que l'on peut avoir des images photographiques, Régis Durand en décrit les effets :

Comme le théâtre, la photographie me met en présence de ma temporalité vive, de mon être dans le temps. [...] Les photographies me plongent dans un temps direct. [...] il garde toujours l'aigu d'une rencontre, d'une présence. Le véritable théâtre photographique est sans doute à trouver en cela : dans le fait que nous regardons le regard de quelqu'un sur le monde, et non ce monde lui-même.⁸⁵

« *Nous regardons le regard de quelqu'un sur le monde,* » sur soi et bien au-delà encore, nous regardons au présent un EdC jadis traversé par un autre corps. Un EdC qui traduit une certaine manière d'être présent au monde. Un EdC paradoxalement toujours le même, fixé par l'image et pourtant que notre présence rend flottant, multiple, changeant. Ainsi, plus vivante que jamais, la photographie « bougée » offre un temps continué, un temps du faire toujours actif, un temps du ressenti.

⁸⁴ Philippe Guisgand, « Ce que la photographie dit de la danse », LIGEIA, *op. cit.*, p. 58.

⁸⁵ Régis Durand, *Le regard pensif, op. cit.*, p. 67.

e) Flottaison de souvenirs

« Nous ne nous préoccupons pas de la reconstruction précise d'un mouvement brisé au préalable mais seulement de la partie du mouvement qui a produit la sensation dont le souvenir palpite encore profondément dans notre conscience. ⁸⁶»

À la question de la temporalité dans l'image photographique, André Rouillé retrace en premier lieu la pensée de Roland Barthes et nous fait réfléchir aux notions de souvenirs et de perception. La photographie est un « embrayeur de souvenir - la perception d'un cliché engageant un véritable processus d'actualisation, une rencontre du passé avec le présent. ⁸⁷» Nous ne pouvons associer à *Translucent Mould of Me* l'idée de souvenirs familiaux liés à une histoire personnelle, nous parlerons plutôt de réactualisation de souvenirs corporels vécus. Le titre de la série ferait appel à cette idée que nous ne regardons pas Laurent Millet tel qu'il est mais tel que son « moule » photographique veut bien nous le montrer. Un « moule » qui permettrait la reproduction multiple de son image. Une reproduction qui ne se ferait pas à l'identique. Au contraire, ce « moule » translucide est poreux, malléable et changeant, il relève davantage des états intérieurs que de l'image. La photographie serait chargée à la fois d'un temps d'effectuation, d'un temps du faire, de la prise de vue, d'un temps d'enregistrement de sensations traversées par Laurent Millet. Un temps de « pause » long qui prend le temps d'enregistrer le temps de « pose », le temps de la sensation. Un temps de « pause » qui dépose en différé à la surface de l'image un temps de la sensation vécue par le sujet puis qui déploie un temps propice au spectateur à reconvoquer ses propres sensations, ses EdC vécus. Cette phase de réception est la plupart du temps inconsciente et se limite pour le spectateur à une sensation agréable ou désagréable ou peut-être à une sensation de « déjà-vu ». Pour aller plus loin essayons de penser aux différents EdC qui peuvent être suscités à la vue de cette série photographique. Dans notre cas, nous associons ces « poses » à la danse, à des EdC traversés lors d'ateliers dirigés, ou durant des improvisations, ou encore pendant la

⁸⁶ Florence de Meredieu, *op. cit.*, p. 372. L'auteure cite Bragaglia in *Photographie futuriste*, catalogue du Mnam, Paris, 1981.

⁸⁷ André Rouillé, *op. cit.*, p. 286.

pratique de Body-MindCenturing⁸⁸. Mais, nul besoin d'être danseur pour traverser des EdC. C'est par un « principe » de « déconnexion » d'avec le « senti du présent » pour un « senti passé », de nouveau senti. Les souvenirs des sensations ne seraient pas exclusivement réactivés, comme l'énonce André Rouillé à propos de Bergson⁸⁹, en « images-souvenirs », mais en « sensations-souvenirs réincarnés ». Ces photographies pourraient reconvoquer des EdC vécus quotidiens, ou liés à toute pratique corporelle, qu'elle soit artistique ou sportive. Nous ressentons dans les photographies de Laurent Millet un EdC, qui tantôt s'approche d'une posture pleinement vécue, puis d'une vibration, ou encore d'un flottement, jusqu'à ce qu'un décollement se fasse sentir, ce corps nous apparaît parfois plus tout à fait en phase avec lui-même, plus tout à fait habité.

Nous mesurons bien à quel point le phénomène de sensation visuel est complexe tant il est relié aux sensations corporelles dans son ensemble et qu'il intrique ainsi des temporalités multiples qui se tissent et se détissent... Ce décryptage des différentes temporalités visibles à l'image et dans le dispositif photographique, montre l'importance du temps du faire révélé par le bougé. Un temps condensé qui fait autant appel au passé de nos expériences vécues qu'au présent de notre regard, qui emmène dans son sillage tout notre corps. Un temps vécu et perçu que nous envisageons de manière sensible, un temps continué, du « préalable » à « l'instance », et de « l'instance » à la réception du spectateur.

⁸⁸ Le Body MindCenturing ou BMC, est une pratique somatique développée par Bonnie Cohen entre 1965 et 1968. L'observation de planches anatomiques, oriente le mouvement vers une écoute très fine de parties du corps, telle que les sept couches de l'épiderme, l'oreille interne ou encore les fluides du corps humain.

⁸⁹ André Rouillé, *op. cit.*, p. 287.

3. Le photographe en mouvement, un acte performatif

Pour Didi-Huberman la danse « est faite aussi d'un sillage, c'est-à-dire d'un espace qui danse avec le corps, autour du corps, un espace en tant qu'il est globalement modifié, reconfiguré par le geste⁹⁰ ». Le flou construit davantage un rythme qu'une masse solide, un rythme marquant la palpitation d'un corps et d'un espace en résonance. « [...] La photographie n'est pas, dans son être-art, une dégradation et une mort du mouvement [...].⁹¹ » François Laruelle dans son article visant à rapprocher la danse et la photographie, n'oppose ces deux arts que par leur technique. Ne pas opposer une image fixe et un art du mouvement c'est se rendre attentif à ce qu'il y a de mouvant dans l'acte photographique, dans l'acte du faire et du voir de la photographie. « Le corps tend à disparaître – à se fluidifier, à s'évaporer, à s'élever comme une fumée – au profit de l'expansion visuelle que produit son seul mouvement.⁹² » Cette phrase évoquant les danses serpentes de Loïe Fuller ainsi que les résultats chronophotographiques d'Etienne-Jules Marey qui en découlent, fait particulièrement écho au travail de Laurent Millet. « La danse de toute chose », pour reprendre le titre du chapitre de Didi-Huberman, est ce qui guide notre regard quand nous sommes face à la photographie, notre regard reconstruit le mouvement. Il n'y a pourtant pas à proprement parler de mouvement dansé dans ces images, mais des gestes, des EdC qui s'étirent dans le temps et l'espace et dont la fluidité générée par le flou, inscrit une continuité de mouvement.

Même si notre étude est davantage axée sur la réception de l'œuvre photographique, nous ne pouvons, en longeant les frontières de la photographie et de la danse, passer à côté de l'œuvre en acte. C'est bien à travers l'acte photographique et plus précisément les différents mouvements qui en résultent, que nous naviguerons à la fois du côté du spectateur et du côté de l'opérateur, de manière à mieux cibler ce qui est en jeu dans ce type de dispositif photographique. S'agissant du mouvement du photographe et des EdC du photographe en mouvement nous nous rapprocherons

⁹⁰ Georges Didi-Huberman, *Mouvement de l'air, Etienne-Jules Marey, photographe des fluides*, « la danse de toute chose », Gallimard, RMN, 2004, p. 286.

⁹¹ François Laruelle, « Chorégraphie première, ou l'essence-de-danse », in *Danse et pensée, op. cit.*, p. 397.

⁹² Georges Didi-Huberman, *op.cit.*, p.296. A propos, à la fois, des danses serpentes de Loïe Fuller et des résultats chronophotographiques d'Etienne-Jules Marey.

davantage de méthodologies et de théories issues de la danse. C'est même avec un regard de danseuse que nous aborderons les images photographiques bougées de Laurent Millet.

Nous entrons désormais au cœur de nos préoccupations ; c'est bien par le mouvement que nous avons saisi pour la première fois *Translucent Mould of Me* et c'est par le mouvement que nous déploierons l'analyse suivante. *L'image paradoxale* nous sera de nouveau très utile de manière à aborder la question du mouvement dans l'image fixe. Caroline Chik, à travers son ouvrage, a déjà ratisé bon nombre de pistes de réflexion. Voici l'une de ses interrogations : « comment aborder le mouvement à partir de son support contraire, comment interroger l'image animée à l'aune de sa fixité.⁹³ » Nous traiterons, bien évidemment, de ce qui évoque pour nous le mouvement dans cette série photographique. Pour ce faire, nous interrogerons en particulier la place de l'artiste dans le dispositif photographique mais nous creuserons plus spécifiquement la place du corps en mouvement du photographe. Nous commencerons par traiter de la « présence » du corps, puis nous effectuerons des rapprochements théoriques entre les arts du spectacle vivant et la photographie pour enfin analyser le mouvement du photographe et définir ainsi une approche plus sensible de ce dispositif photographique.

a) Un état de « présence » en mouvement

Nous sommes particulièrement sensibles à la présence du mouvement dans les photographies de la série de Laurent Millet et nous percevons ce mouvement non comme un « ça-a-été », mais plutôt comme chose encore présente. Cette partie tentera de révéler en quoi le mouvement présent à l'image est toujours mouvant. À la suite de Caroline Chik qui évoquait très rapidement un « cela a bougé⁹⁴ », nous proposerons de goûter à la continuité du mouvement émergeant des images de Laurent Millet. Un mouvement qui serait un « ça-a-bougé » qui bouge encore et qui ne serait pas plaqué, comme l'énonce Roland Barthes, au référent :

⁹³ Caroline Chik, *op. cit.*, p. 125.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 109.

[...] dans la Photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé. [...] Ce que j'intentionnalise dans une photo (...), ce n'est ni l'Art, ni la Communication, c'est la Référence, qui est l'ordre fondateur de la Photographie.

Le nom du noème de la Photographie sera donc : « Ça-a-été », ou encore : l'Intraitable.^{95 96}

Nous n'envisageons pas le « ça-a-été » de la photographie uniquement comme la chose passée qui a existé et qui est présente à l'image comme référent à une certaine réalité lointaine. Nous envisagerons plutôt un « ça-a-bougé » devant l'objectif et cela continue de bouger à la surface de l'image. « Si le mot « bougé » est un participe passé (« cela a bougé »), cependant pour l'opérateur, au moment du faire, l'image bougée n'existe pas. Il n'y a qu'une image qui bouge, au présent.⁹⁷ » Caroline Chik appuie ensuite son propos sur un travail photographique qu'elle a réalisé et se positionne ainsi du côté de l'opérateur. Ce qui nous intéresse, tant dans la démarche artistique que dans celle de la recherche, c'est que Caroline Chik met en avant « l'importance du moment présent pour le photographe⁹⁸ » et offre dans sa série *Châlons-Paris 22h08*⁹⁹, un dispositif que nous pouvons aisément mettre en relation avec celui employé par Laurent Millet. La photographe se trouve à bord d'un train et utilise un très long temps de « pause » de manière à enregistrer plusieurs séquences du trajet effectué. Le bougé de cette série photographique est celui à la fois du sujet du paysage, et celui embarqué du photographe. C'est bien l'expérience du bougé qui est au cœur de la démarche et traduit le rapport du photographe au paysage.¹⁰⁰ « Avez-vous remarqué que seuls les enfants – qui n'ont pas encore perdu, eux, le sens biologique du monde, regardent vraiment par la vitre en oubliant qu'ils sont dans une boîte capitonnée ? Un enfant à la fenêtre s'y écrase le visage comme pour nier la limite séparatrice et passer (ce qui

⁹⁵ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 120. Roland Barthes nomme « « référent photographique », non pas la chose facultativement réelle à quoi renvoie une image ou un signe, mais la chose nécessairement réelle qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie. »

⁹⁶ Nous ne reviendrons pas ici sur ce qui nous oppose à la conception de Roland Barthes concernant le passé dans l'image ou encore sur la place de l'indice, nous nous sommes exprimés sur ces points lors des deux précédentes parties.

⁹⁷ Caroline Chik, *op. cit.*, p. 109.

⁹⁸ *Ibidem.*

⁹⁹ Caroline Chik, *Châlons-Paris 22h08*, 1997-1998, série de 20 photographies argentiques, 20 x 30 cm. En plus d'offrir une réflexion sur le mouvement, ce travail, pris de nuit, révèle ce qui reste invisible pour l'œil. *Ibid.*, p. 110.

¹⁰⁰ Caroline Chik, *op. cit.*, p. 109.

arrive parfois) dans le paysage.¹⁰¹ » La pensée d'Henri Maldiney vient éclairer cette question sur notre rapport au paysage, au monde. Le sentir s'articule au mouvement. Ces dispositifs au long temps de « pause » laissent le temps aux choses d'advenir. Le temps pour l'artiste de se laisser happer par le mouvement, par le monde ; le temps au spectateur de retrouver ces sensations flottantes. Il n'est pas étonnant de retrouver un tel mouvement dans *L'Œil et l'Esprit* de Merleau-Ponty :

Dans une forêt, j'ai senti à plusieurs reprises que ce n'était pas moi qui regardais la forêt. J'ai senti, certains jours, que c'était les arbres qui me regardaient, qui me parlaient... Moi j'étais là, écoutant... Je crois que le peintre doit être transpercé par l'univers et non vouloir le transpercer... J'attends d'être intérieurement submergé, enseveli. Je peins peut-être pour surgir.¹⁰²

Ces quelques mots d'André Marchand révèlent toute l'importance de cette mise en disponibilité de l'artiste. Le photographe ne cherche pas à prélever coûte que coûte « l'instant privilégié », mais laisse les choses advenir. Il prend le temps du faire, le temps du mouvement, du sentir et se rend présent à l'espace. Il témoigne d'un mouvement pleinement vécu. « Certes, plus qu'un autre art, la Photographie pose une présence immédiate au monde – une co-présence ; [...]»¹⁰³. La photographie, telle que nous l'envisageons à travers le bougé, témoigne de la présence accrue du photographe dans l'espace et le temps.

Il est tout à fait intéressant de remarquer qu'une telle présence est au cœur du travail du danseur. Dans l'article « A propos de l'expression « état de corps » il est précisé que :

[...] l'état de corps pouvait être considéré à la fois comme un préalable nécessaire à la mise en mouvement, une variable malléable et / ou un objectif à atteindre. Il est apparu au cours de nos entretiens qu'être « présent » semblait nécessaire à toute mise en mouvement pour l'interprète, nous permettant ainsi d'émettre l'hypothèse que la notion d'état de corps s'apparenterait en partie à celle de la présence.¹⁰⁴

¹⁰¹ Henri Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, Edition du Cerf, Paris, 2012, p. 34. Maldiney reprend la pensée d'Erwin Strauss qui distingue « l'espace du paysage » et « l'espace géographique ». « Dans le paysage nous sommes perdus. Qu'est-ce qu'un homme perdu ? C'est un homme qui se trouve précipité en dehors des coordonnées sociales et historiques. », note n° 2 p. 34.

¹⁰² Propos du peintre André Marchand recueilli par Georges Charbonnier, *Le Monologue du peintre*, Paris, 1959, p. 34. In. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, 1985, réédition 2002, p. 31.

¹⁰³ Roland Barthes, *op.cit.*, p. 131.

¹⁰⁴ « A propos de l'expression « état de corps » », *op. cit.*, p. 17.

Nous pensons que cet état préalable à la danse est tout à fait transposable au domaine de la photographie. Le photographe, avant toute prise de vue, doit se trouver dans un état de présence particulière, un état de disponibilité à même de réaliser son travail. L'EdC dans lequel doit être le photographe est intimement lié à l'espace dans lequel il évolue. Cet espace relativement réduit et habillé de ce fil de fer, induit un EdC particulier. Laurent Millet se laisse habiter par l'espace qu'il a lui-même imaginé. Il se laisse transpercer par son propre dispositif. Se savoir photographié doit également procéder de cet état. « Pour la chercheuse en danse Christine Roquet, l'état de corps désigne la manière dont la perception du danseur sous-tend et organise le déroulement de son geste ; une réalité difficilement cernable par le langage.¹⁰⁵ » Nous pensons en effet que l'EdC est déterminant dans la qualité gestuelle accomplie. Dans ce dispositif photographique, cela se joue du côté du « modèle » percevant. Le mouvement du « photographe-modèle » se construit de manière à faire image et fixe dans son sillage l'expérience, le sensible, l'EdC encore mouvant. « Je vois bien comment les images extérieures influent sur l'image que j'appelle mon corps : elles lui transmettent du mouvement. Et je vois aussi comment ce corps influe sur ces images extérieures : il leur restitue du mouvement.¹⁰⁶ » Nous verrons par la suite qu'image et mouvement sont bel et bien liés.

Ces états de présence particulière à l'élaboration d'une œuvre ne sont-ils pas observables dans toutes disciplines artistiques ? Un article de Philippe Guisgand nous renseigne à ce sujet. Il distingue la peinture de représentation, d'atelier, de composition, à la peinture libérée et « improvisée d'un Jackson Pollock. *Pollock ou les états de corps du peintre*, nous conforte dans cette idée, qu'évoquer les EdC d'un artiste plasticien comme nous le ferions pour un danseur, a tout à fait sa place dans le champ de la recherche en arts plastiques. « Quand je suis devant une œuvre de Pollock, je ne vois pas un tableau *de* Pollock, je le vois, *lui*, le peintre, se mettre à danser.¹⁰⁷ » Tel est, pour nous aussi, le point de départ de notre réflexion, sans

¹⁰⁵ « A propos de l'expression « état de corps » », *op. cit.*, p. 8.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 9. Gilles Deleuze, *Mémoire et vide, Bergson*, Paris, PUF, 1957, p. 73.

¹⁰⁷ Philippe Guisgand, « Pollock ou les états de corps du peintre », *Revue DEMéter*, juin 2004, Université de Lille-3, p. 10. www.univ-lille3.fr/revues/demeter/corps/guisgand.pdf

connaître le travail de Laurent Millet, j'ai cru voir un danseur, un performeur dans cette série photographique. Reste à déterminer les processus d'une telle réception.

« Le rythme de la forme commande et assure la motricité de l'image.¹⁰⁸ » Il s'agit de penser l'image comme capable de « motricité » parce qu'elle est détentrice de la trace du geste de l'artiste. Elle génère un « ça bouge encore » à même de rendre vivants les rapports qu'a animés Laurent Millet à l'espace qui l'entoure. « [...] je comparerai l'«état » à ce qui, hors de la forme de l'œuvre peinte, sculptée ou photographiée – et s'agissant d'un personnage en mouvement – me renseigne sur sa dynamique intérieure, grâce à la permanence du médium qui assure celle de l'instant fixé.¹⁰⁹ » Et cet instant fixé, par le choix du long de « pause », se veut volontairement mouvant. Il ne s'agit pas d'un mouvement chorégraphié, mais bel et bien d'un mouvement intérieur, celui-là même qui animait l'artiste au moment de la prise de vue. Un « état / étant¹¹⁰ » qui demeure grâce à l'image. Un mouvement visible à l'extérieur mais qui révèle un état intérieur, état presque indicible qui se sent mais ne peut se dire clairement. L'entretien avec Laurent Millet, en a révélé toute la difficulté. La mise en mots de l'expérience photographique par l'artiste passait beaucoup par le corps. M'expliquant sa recherche de postures, Laurent Millet évoquait la question du poids du corps, des différents appuis, de l'ancrage des pieds dans le sol, son rapport à l'espace donné et créé, la difficulté et même l'incapacité de rester immobile. Toutefois ce retour à l'expérience sensible vécue connaît des limites et c'est sans surprise que l'essentiel de l'entretien se soit tourné sur des questions d'image, mais nous verrons par la suite que le dialogue corps-image se fait extrêmement riche dans cette série photographique.

La notion d'état pourrait également s'apparenter à la pensée motrice

Labanienne :

La « pensée motrice » pourrait être considérée comme une accumulation, dans l'esprit de chacun, d'impressions, d'événements, pour laquelle manque une nomenclature. Cette pensée ne sert pas, comme le fait la pensée en mots, à s'orienter dans le monde extérieur, elle perfectionne plutôt l'orientation de

¹⁰⁸ Philippe Guisgand, « Pollock ou les états de corps du peintre », *op. cit.*, p. 3.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 5.

¹¹⁰ *Ibidem.*

l'homme à travers son monde intérieur, duquel affluent continuellement des impulsions débouchant sur l'action, le jeu théâtral et la danse.¹¹¹

Nous ajouterons, la photographie. La « pensée motrice » ou l'EdC de l'artiste, s'offre à nous de manière intuitive, subjective, elle serait un point de départ possible du geste artistique et un des véhicules de l'interprétation.

b) De « la danse de l'opérateur¹¹² » à celle du spectateur

Aborder la photographie par la question de la présence permet d'aborder le caractère performatif de la photographie. « Considérer la photographie sous l'angle d'un temps présent, c'est également une manière toute contemporaine de concevoir la prise de vue comme acte, une performance, où le sujet se prête au jeu de sa mise en scène, de sa mise en image. [...] un modèle vivant qui se pense en tant qu'image, qui se fait acteur et metteur en scène de sa propre image.¹¹³ ». Dans le cas du dispositif mis en œuvre pour la réalisation de *Translucent Mould of Me*, cette citation de Caroline Chik est d'autant plus valable que Laurent Millet endosse tous les rôles. La construction même des images de soi de l'artiste s'effectue sur un mode performatif où Laurent Millet est en action. En abordant à présent les rôles et liens qui se tissent entre l'opérateur et le sujet, nous arrivons au cœur de la problématique méthodologique de notre mémoire. En déterminant ces différents rôles à partir du mouvement, nous allons pouvoir déployer un certain nombre de connexions entre la danse et la photographie, connexions qui permettront d'enrichir notre approche des images photographiques bougées.

Laurent Millet adopte un double rôle dans l'exécution de *Translucent Mould of Me*. Nous traiterons la question du mouvement dans l'image fixe par le biais de l'action, l'action de l'opérateur, l'action du « modèle » et l'action du spectateur. En quoi cette démarche peut-elle se rapprocher des arts du spectacle vivant et plus particulièrement de la danse ? Nous n'aimons pas tellement faire ce genre de

¹¹¹ Philippe Guisgand, « Pollock ou les états de corps du peintre », *op. cit.*, p. 6.

¹¹² Danièle Méaux, « Le livre de photographies comme espace d'une chorégraphie (à propos de *PRAGUE* de Magdi Senadji », *LIGEIA*, *op. cit.*, p. 139.

¹¹³ Caroline Chik. *Op. cit.*, p. 118.

rapprochement craignant le « tout est dans tout ». Nous ne souhaitons pas nier les particularités de la photographie ; non ; l'objectif d'un tel rapprochement est de déployer une méthodologie à même de déplacer des notions venant du champ de la danse vers la photographie et de s'en saisir afin d'analyser les images du point de vue « du faire ». Ce déplacement permet de redonner une place centrale au corps de l'artiste faisant. Nos lectures nous ont tout d'abord amenées à prélever et identifier, chez certains théoriciens de la photographie, les différents rapprochements entre les domaines de la photographie, du théâtre ou plus rarement de la danse.

« [...] il y a aussi théâtre, dès qu'il y a image, dans la présence au moins suggérée, implicite, d'un spectateur.¹¹⁴ » Thiery de Duve reprend la pensée de Barthes afin de détisser ce qui, dès l'origine de la photographie, s'apparente au théâtre. Il est intéressant de voir que chez Barthes, c'est encore une fois le point de vue du « Spectator » qui est adopté, spectateur qui, à lui seul, « théâtraliserait » l'image. Nous n'envisageons pas la photographie comme un « tableau vivant¹¹⁵ » comme le démontrait Barthes en souhaitant rapprocher la photographie du théâtre. Nous envisageons la photographie comme une image fixe douée de la capacité à continuer le temps et le mouvement. « Théâtral » dans le sens où l'image enferme un espace-temps qui ne demande qu'à se déployer sous nos yeux. Mais pour dépasser ce simple rapprochement de la photographie au théâtre, nous focaliserons notre attention sur l'aspect performatif qui travaille l'œuvre de Laurent Millet et ne retiendrons, ici, que la part « d'action » faisant advenir l'image. Roland Barthes évoque les « surprises » pour le spectateur qui découlent du geste du photographe et ajoute que « [...] pour le Photographe, ce sont autant de « performances ».¹¹⁶ » nous ne saurions dire précisément ce qu'entendait Barthes par « performances¹¹⁷ », mais nous tenterons de suite de montrer que Laurent Millet adopte une attitude performative dans *Translucent Mould of Me*. Performative entendu comme engagement corporel de l'artiste dans le dispositif photographique.

¹¹⁴ Thiery de Duve, *op. cit.*, p. 64. Par la suite, l'auteur retrace brièvement ce qui dès les origines de la photographie relève du théâtre.

¹¹⁵ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 56.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 57.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 57-60. Nous pouvons tout de même en avoir une vague idée en lisant les cinq « surprises » que Barthes commente. Il en ressort une idée de « défi », de « prouesse » technique.

Le premier mouvement qui va nous intéresser c'est celui qu'entretient le photographe à son appareil. Ici, le dispositif est pensé de manière à laisser totalement libre le photographe, l'appareil fait ce qu'il doit faire, il enregistre, tandis que le « photographe-modèle » peut prendre le temps de la « pose ». Cette distance prise avec la technique permet d'endosser deux rôles. Le jeu complètement imbriqué de l'opérateur et du « modèle » prend une forme performative. Caroline Chik parle du modèle comme un « *performeur avant l'heure* lorsqu'il simule l'immobilité ou le mouvement.¹¹⁸ » Ce qu'il y a de performatif chez « Laurent Millet-modèle », c'est cette façon de se rendre présent dans l'espace réel et dans l'espace de l'image. Le mannequin Dorian Leigh Parker évoquant Richard Avedon lors d'une prise de vue dit qu'il était, « dans l'image et la façon dont il bougeait avec son relieflex faisait qu'il dansait avec vous et bien entendu, cela vous faisait réagir !¹¹⁹ » Plus loin dans le texte, Marianne Le Galliard, qui s'attache à caractériser la photographie de Jacques-Henri Lartigue comme étant de l'ordre de la performance, révèle que le photographe, par ces postures était capable de susciter le mouvement chez ces modèles. Derrière le mot performance il y a un souci de composition. Le performatif chez Lartigue est pour lui une quête de posture, pose, à travers notamment la répétition du saut. Le photographe « incite » et provoque la performance des sujets. « C'est comme si la présence du photographe impliquait systématiquement une surenchère dans le mouvement.¹²⁰ » Laurent Millet endosse à la fois le rôle incitateur du photographe en préparant un dispositif capable de faire émerger une composition mouvante.

C'est à partir de l'analyse de la posture du « modèle » et du photographe que nous ferons de nouveau un pont entre la danse et la photographie. Pour Hubert Godard¹²¹ la posture dépend du système musculaire gravitaire qui travaille indépendamment de notre conscience, ces mêmes muscles nous tiennent à la fois en équilibre et jouent également sur nos affects. Postures et affects sont ainsi intimement

¹¹⁸ Caroline Chik, *op. cit.*, p. 18. Précisons que l'auteure parle des photographies bougées comme celles des frères Bragaglia. L'auteure parle alors des poses qu'elle caractérise comme « bougé-composé ».

¹¹⁹ Marianne Le Galliard, « La photographie de Jacques Henri Lartigue comme loisir ostentatoire », in Eléonore Challine, Laurine Meizel, Michel Poivert, *L'expérience photographique*, Publication de la Sorbonne, Paris, 2014, p. 85. La citation dont fait appel l'auteure est issue de l'ouvrage d'Helen Withney, *American Masters, Richard Avedon : Darkness and Light*, 1996.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 87.

¹²¹ Hubert Godard, « Le geste et sa perception », in Isabelle Ginot et Marcelle Michelle (dir), *La Danse au XXème siècle*, Paris, Bordas, 1995 (1^{ère} édition), p. 236.

liés. Nous pouvons alors considérer que Laurent Millet, traversant des postures variées, traverse également des affects changeants. Le temps, rendu visible en image, permettrait à la fois de suivre un déroulé de mouvements mais aussi de suivre des EdC différents, des états affectés, ici, par choix. Prenons l'exemple de la photographie n°1, Laurent Millet marque un temps de « pose » qui paradoxalement est tumultueux, une « pose » qui laisserait apparaître les troubles intérieurs d'un corps. Laurent Millet, photographe et plasticien, élargit le spectre des possibilités posturales liées à son métier, il se laisse happer par le temps photographique, par l'œuvre. L'idée développée par Estelle Jacoby qu'il faille « appréhender la véritable dimension temporelle du corps, de puiser dans sa mémoire, de rêver son devenir, de faire du mouvement un passeur des strates de temps du corps ¹²²» nous paraît tout à fait transposable à la série photographique de Laurent Millet. La photographie usant du long temps de « pause » permet d'enregistrer la singularité du corps en mouvement.¹²³

Comment ce performatif, ne se présentant pas à nous au moment de l'exécution, peut-il encore faire mouvement ? Comment le « voir » se construit-il face à une image bougée ? Lyotard disait : « Voir est une danse.¹²⁴ » « Animer l'œil, c'est donc lui permettre de danser.¹²⁵ » Nous tenterons de montrer ici, que ce n'est pas seulement l'œil du spectateur qui est animé et qui danse, mais son corps tout entier, porté par celui, encore en mouvement du « modèle ». La présence du mouvement toujours actif peut en effet s'expliquer par « la danse » de l'opérateur-sujet qui se

¹²² Estelle Jacoby, « Le temps feuilleté de la danse », in. Christian Doumet et Laurent Zimmermann, *Eclats de temps*, musique, danse, peinture, poésie, Presses Universitaires de Vincennes, 2015, p. 93. Cet article concerne la question de la temporalité en danse et notamment à travers la reprise de répertoire chorégraphique.

¹²³ Suite à la lecture du texte d'Estelle Jacoby, nous nous permettons une digression en effectuant un parallèle entre la notation dansée et la trace d'un mouvement que la photographie aurait enregistrée. La photographie bougée permet ce que ne permet pas le système de notation. Nous voyons là un « outil » particulièrement riche d'informations non-verbales et, au-delà du formel, à même de redonner chair au mouvement, de redonner un état de présence en mouvement. Une image qui pourrait faire suite à la mémoire corporelle du danseur. Il faut excuser cette digression qui nous emmène en réalité vers la question du corps rendu présent à l'image, corps que nous aimerions mieux qualifier dans le dispositif employé par Laurent Millet. Le corps de l'artiste présent à l'image, n'est pas à proprement parler un modèle tant l'artiste est resté libre, son dispositif lui permet de suivre ses propres intuitions. Pour faciliter la lecture nous continuerons cependant à le nommer « modèle ».

¹²⁴ Mathieu Bouvier cite Lyotard, « Excès de vision. Self unfinished de Xavier Leroy pour une approche figurale de la relation corps-Image » in COI, *Corps-Objet-Image*, revue annuelle, n°1, février 2015, Editions TJP, Strasbourg, p. 116.

¹²⁵ *Ibid.* Au préalable l'auteur évoque « l'œil » du spectateur face à la danse et distingue le spectacle « confortable » du performatif offrant à l'œil le « désir » et l'« émancipation ».

déploie devant nous. Le caractère performatif du dispositif conçu par Laurent Millet procède de ce mouvement et le rend visible. Cependant du corps en mouvement de l'artiste rendu présent à l'image, à l'œil du spectateur, il n'y a pas qu'un pas. Serait-ce l'œil qui guiderait le mouvement ? Qui le percevrait, et le recréerait en le rendant plus palpable encore que celui présent à la surface de l'image ?

Dans le cadre d'un travail artistique personnel¹²⁶, j'ai eu l'occasion de me saisir de l'oculométrie et tandis que j'enregistrais mon propre regard en suivant un protocole précis, je me suis surprise à faire bouger mes yeux, comme n'importe quelle partie de mon corps. Mes yeux devenaient beaucoup plus présents, sensibles, et à même de « danser ». L'œil n'est pas à proprement parler une zone érogène, pourtant, après avoir expérimenté des qualités de regard différentes (balancer, ralentir, bondir, caresser...) les sensations visuelles étaient bien distinctes et elles correspondaient à la qualité souhaitée. Bondir ! Un regard bondissant, créait en moi un élan dynamique particulier. Demandons-nous alors si seul le regard est à même de donner du mouvement à l'image. Mouvement, nous venons de le voir, à la fois intérieur et extérieur, lié à l'espace et au senti, mouvement qui engage tout le corps de l'artiste mais aussi du spectateur.

Au cours de cette partie, notre regard a glissé de la représentation vers un regard plus profond sur ce qui anime la représentation. Nous avons navigué d'un regard de plasticienne à celui de danseuse faisant dialoguer ainsi des concepts de ces deux champs disciplinaires. Pour aborder la photographie par le corps nous sommes passés de l'analyse plastique de l'image à l'analyse des mouvements visibles et intérieurs de l'opérateur-sujet. La question de la réception des photographies bougées commençait ici à se poser et continuera à s'affirmer tout au long de notre étude. Ces points de vue interchangeables, passant de l'image à l'opérateur, de l'opérateur au sujet, du sujet au spectateur permettent de redonner du corps, du mouvement, du sensible aux différents constituants de l'image. Nous avons observé que le flou était un bon moyen de véhiculer un EdC, les différentes temporalités qui en découlent

¹²⁶ Ce Workshop autour de l'oculométrie avec Julien Prévieux, a donné lieu à une exposition « Fixations, saccades et autres trajectoires désordonnées », du 21 Avril au 4 mai 2016, Galerie Commune, Tourcoing.

s'articulent et rendent compte d'une certaine condensation d'EdC. Etat à la fois durable et changeant, à même de colorer le mouvement de l'opérateur-sujet et teindre son geste de manière à nous faire ressentir bien plus qu'un mouvement formel ; une certaine présence. Les qualités plastiques de l'image condensent des EdC eux-mêmes capables de rendre la qualité d'un mouvement intérieur.

La photographie est ce qui suspend le temps et le mouvement dans l'espace circonscrit de l'image pour mieux condenser puis réfléchir les EdC vécus lors de la prise de vue. « Il y a plus dans l'immobile que dans le mouvant¹²⁷ » avance F. de Meredieu. Ne partageant pas tout à fait cette idée, nous trouvons cependant juste le fait de dire que l'immobile, mouvement arrêté dans le temps, aurait autant de valeur que le mobile, en cela que l'image donne un avant et un après, dépassant le cadre strict du support et donnant corps au processus ayant eu lieu. Nous verrons par la suite comment cet immobile continué se dépasse et agit sur le spectateur.

¹²⁷ Florence de Meredieu, *op. cit.*, p. 370.

II. LE MEDIUM PHOTOGRAPHIQUE, UNE « SURFACE AGISSANTE »

Ne connaît-on pas l'image que par morceau ? ¹²⁸ Physiologiquement notre œil erre « maladroitement » à la surface de l'image, saisissant progressivement et furtivement les éléments qui la constituent, les résultats oculométriques nous l'ont montré à plus d'un titre. Pourtant, ces saisies hâtives nous apparaissent cohérentes. Quelques secondes suffisent pour prendre connaissance d'une image dans sa globalité. Nous embrassons l'image dans son ensemble sans pour autant l'avoir entièrement scrutée. L'acte de voir et de reconnaître paraît presque contradictoire avec la nature-même de l'œil. Les protocoles de vision dans lesquels je me suis glissée afin d'expérimenter pleinement cette série photographique¹²⁹ m'ont fait percevoir le caractère « flottant » de la surface de l'image (ill. n°19 et 20). La surface de l'image ne semblait plus exister. Il subsistait de cette photographie un ensemble d'impressions bien plus profondes que ce qui est montré à la surface. Les caractéristiques planes de la photographie semblaient dépassées. Cette partie va nous permettre de développer plus en profondeur les rapports que nous entretenons avec l'image photographique. Nous avons déjà vu comment l'image fixe pouvait condenser les EdC du photographe, nous tenterons à présent de définir comment cette surface plane « agit ». Nous chercherons à questionner et dépasser la spécificité du regard photographique pour envisager une appréhension plus globale de l'image par le corps en traversant, tout d'abord, la pensée de « l'ouvert » et du « figural » afin de rendre compte de la puissance de « l'apparaître » de l'image. C'est par le biais d'un regard élargi sur le médium photographique que nous définirons par la suite une image esthétique, une image capable de rendre sensible l'expérience de l'artiste et celle du spectateur.

¹²⁸ Roland Barthes évoque l'impossibilité de retrouver l'essence de l'être de sa mère à travers l'image photographique. « Je ne la reconnais jamais que par morceaux, c'est-à-dire que je manquais son être, et que, donc, je la manquais toute. » *op. cit.*, p 103.

¹²⁹ J'ai bâti un protocole de regards. À l'aide d'un capteur j'ai enregistré les mouvements de mes yeux face à l'image n°14 de la série *Translucent Moulf of Me*. Ces expériences de regard, se déroulant sur plusieurs heures, m'ont permis d'une part, de me mettre à l'épreuve du temps et d'autre part d'éprouver mon regard.

1. « Apparition » et « pré-mouvement »

Nous avons déjà pris le temps d'observer, en première partie, que le flou permettait de dépasser le plan pour traduire davantage les rapports qu'entretiennent le corps à l'espace. Ce flou, dépassant « l'effet peinture » qui lui a souvent été attribué, retranscrit les traces d'un mouvement passé mais toujours actif et condense les EdC de l'artiste. Le flou-surface, forme fermée, est très vite dépassé. Nous remarquons un paradoxe important entre l'effacement de la figure générée par le flou et sa grande présence, à la fois matière et sensation. Une certaine adhérence figure-fond est palpable, le corps s'effaçant, faisant fond, s'attache à la surface de l'image et pourtant fait preuve d'une incroyable présence du corps, palpable en sa matière, en ses EdC. Ce paradoxe offert par le flou permet l'ouverture. Ce corps caché est à même d'être dévoilé. Nous faisons, bien évidemment, ici, référence à la pensée que Georges Didi-Huberman a développée dans *L'image ouverte*. Il propose une image tantôt forteresse et tantôt accessible et qui s'apparente à une « expérience intérieure », une « intériorité spirituelle » qu'il éloigne volontairement de la métaphore de manière à se saisir des métamorphoses que l'expérience engendre. Dès la première phrase de son texte sur l'« ouverture » Didi-Huberman nous plonge dans un parallèle des plus sensibles entre notre corps de spectateur et l'image qui s'ouvre à nous. « Les images s'ouvrent et se ferment comme nos corps qui les regardent.¹³⁰ » Une ouverture-fermeture à l'image de notre respiration et de nos battements de cils. Notre approche de la photographie s'apparente en partie à cette pensée de « l'incarnation » et de « l'impensé », une pensée en mouvement, qui s'éloigne du primat de l'« idée » pour favoriser la mise en « relation des corps avec d'autres corps.¹³¹ » La mise en relation du corps et de l'image. Le point de vue anthropologique de l'auteur offre une pensée en mouvement, en relation. L'image « ouvre son corps au corps du spectateur.¹³² » C'est bien par l'expérience d'EdC vécu que nous envisageons cette série photographique de Laurent Millet. C'est à travers ce qu'elle enferme de plus mouvant et de plus sensible

¹³⁰ Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte, Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Gallimard, 2007, p. 25.

¹³¹ *Ibid.*, p. 28.

¹³² *Ibid.*, p.31.

que nous tentons de la révéler. Le corps même de la photographie, contenu en surface, s'ouvre à nous par le biais de la relation corps-image.

Cette pensée de l'ouvert rejoint les écrits du philosophe Henry Maldiney qui, à propos de la peinture abstraite fait émerger une pensée du rapport entre le fond et les formes picturales. Ce que Maldiney nomme « extase » et « enstase », révèle ce que nous évoquions plus haut. Laurent Millet se donne à l'espace et s'efface devant le spectateur. Pourtant sa présence en acte, ce mouvement vers l'extérieur, ce corps qui s'efface rend présent la relation qu'entretiennent les éléments entre eux. Laurent Millet réussit non pas à nous faire voir, mais à nous faire sentir ce rapport à l'espace, à la verticalité de ce mur, à la qualité d'un toucher. La présence de chacune des formes est liée à la présence de toutes les formes en un rapport de soi à soi et de soi aux autres. « La simultanéité de son apparaître et de son disparaître ouvre comme une extase l'instant qui l'apporte et l'emporte avec soi. Cette extase est celle du entre, de l'ouvert, locatif absolu, lieu illocalisable de cette apparition.¹³³ » Ce « lieu illocalisable », nous le percevons comme un magma, un bouillonnement d'où tout peut advenir. Le lieu du surgissement viendrait de cette mise en relation des formes. Ce serait dans un entre-deux, dans un dialogue ou une tension que l'œuvre surgirait. Par la trace Laurent Millet nous laisse voir ce dialogue, cette tension prise entre présence et absence. Maldiney lie l'apparaître à ces formes qui nous laissent voir leur vide, par leur inintentionnalité et leur pleine présence¹³⁴.

« Je ne puis que la balayer du regard, comme une surface étale. La Photographie est plate, dans tous les sens du mot, voilà ce qu'il me faut admettre.¹³⁵ » Après nous avoir fait part de ce fait, Roland Barthes, bien qu'attaché au référent et à ce qu'il nomme « l'évidence » de l'image, attend de la photographie, quand il s'agit de la représentation d'un être cher, qu'elle transmette l'essence même de la personne photographiée. Ainsi, au-delà de la surface, au-delà du référent auquel on a longtemps

¹³³ Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu*, Edition Encre Marine 2010, p. 338. Maldiney parle du contraste des noirs et blancs dans *Agrigente*, un tableau de Nicolas de Staël. Si le contexte de la citation semble éloigné de notre sujet, la pensée de Maldiney sur l'artiste en acte résonne d'une manière toute particulière.

¹³⁴ Nous pensons, que Laurent Millet ne s'abandonne pas à cette seule présence vide dont parle Maldiney, en effet, par sa posture il révèle une intention. Il suffit de voir dans le reste de la série, les nombreuses indications, doigt tendu vers..., dirigeant notre regard. L'oculométrie révèle que presque tous les sujets-regardant fixent leur attention dans la direction du doigt tendu.

¹³⁵ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 164.

rapporté la photographie, l'image, par un jeu complexe de liens entre le sujet et le spectateur, serait capable de dépasser ses propres formes. Nous voyons là, un parallèle possible avec des théories sur les capacités figurales de la danse dans le champ de la photographie. Expliquons-nous. Dans son texte *Excès de vision*, Mathieu Bouvier analyse les processus perceptifs à même de faire émerger, des corps dansant, des « figures virtuelles. » « [...] parce qu'elle suscite une participation sensorimotrice sans égal dans les autres arts, la danse a cette faculté de lever dans la sensibilité des figures virtuelles qui excèdent les contours et les aspects actuels des corps en mouvement. »¹³⁶ Du corps du danseur, « la figure travaille » chez le spectateur qui voit émerger du mouvement, un « mirage figural ».

La condensation des EdC dont nous parlions dans la partie précédente de ce mémoire ne s'effectue pas exclusivement à la surface des images. La vision du spectateur glissant à la surface de l'image a vite fait de condenser à son tour les EdC perçus. La surface ne reste pas longtemps surface. Là où la danse « devient figurale quand elle lève des figures dans l'œil animé du spectateur ¹³⁷ », la photographie bougée lève à son tour des états, des sensations. Ce qui renforce notre point de vue, et qui explique les chemins d'apparition figurale du photographique se fait sentir dans la pensée de la danse de Suzanne Langer¹³⁸. Elle prête au geste dansé une « image dynamique » capable d'« apparition ». Le terme de « semblance » chez la philosophe caractérise le principe par lequel sortent du corps dansant des gestes abstraits faisant figure. Se faisant comme apparition, le geste libère des images virtuelles. Cette pensée de l'apparition résonne particulièrement au vu de notre questionnement sur le pouvoir agissant des images photographiques. Il nous semble que la photographie relève d'un tel mouvement. De l'image bougée, restons là où le sujet nous porte, se dégagent des EdC, des retours de sensations, des textures, des impressions, des qualités de mouvement, des énergies, des flux, des rythmes... Du « figural », nous retiendrons l'aspect d'apparition comme étant le mouvement tout à fait

¹³⁶ Mathieu Bouvier, *op. cit.*, COI, p. 105-117. Bien que tout à fait intéressant, l'article de Mathieu Bouvier à propos de *Self Unfinished* de Xavier Leroy pourrait faire penser que le figural se limite au « faire image ».

¹³⁷ *Ibid.*, p. 113.

¹³⁸ Nous n'avons connaissance de la pensée de Suzanne Langer qu'à travers cet écrit de Mathieu Bouvier et de l'émission : « Et bien dansons maintenant » 3/4 : *En deux temps, trois mouvements*, 02.07. 2014, Adèle Van Reeth recevait Anne Boissière, Les Chemins de la philosophie, France Culture.

caractéristique de l'expérience photographique. En somme, ce qui s' « ouvre », pour reprendre la pensée de Didi-Huberman est de l'ordre du non-verbal. Une surface-corps telle que l'entendent Philippe-Alain Michaud¹³⁹ et Didi-Huberman. Nous n'abordons pas l'image dans son rapport à l'adoration comme l'analyse Michaud, ni dans son caractère « incarné » qui prend sens dans les œuvres religieuses chez Didi-Huberman. Nous évoquerons une « incarnation » du sensible en cela que la surface se reflète en nous, fait écho à nos propres expériences. Nous cherchons encore à nommer ce qui viendrait redonner corps à la surface, ce qui s'ouvre devant nous et en nous, ce que Didi-Huberman nomme « incarnation » et que nous nommons esthésie de l'image. L'image est incarnée, pétrie du rapport sensible de Laurent Millet au temps et à l'espace et cette incarnation surgit une deuxième fois, décolle de la surface pour résonner en nous-mêmes.

Faisons quelques détours du côté de la danse afin de mieux revenir à la photographie, des détours qui s'effectuent par le corps, par la sensation ; et qui nous permettront de faire un lien entre l'image d'un corps et nos corps. Un « détour obligé par la figure hors de la chose... pour retrouver la chose.¹⁴⁰ » C'est en tant qu'analyste du mouvement qu'Hubert Godard va fouiller la question de l'interprétation du geste dansé. Avant tout mouvement intentionnel et expressif, il y a déjà une « charge émotionnelle » contenue dans notre posture gravitaire. Ce point de départ émotionnel est nommé par Hubert Godard : « pré-mouvement ». Les muscles de la chaîne posturale sont ceux également qui « enregistrent nos changements d'états affectifs et émotionnels ». La photographie a saisi un déroulé de temps qui nous transmet un certain EdC chargé d'affects. L'arrière-plan, le « fond » selon Godard est constitué du « pré-mouvement », la « figure¹⁴¹ » quant à elle est « le mouvement apparent¹⁴² ». Un fond qui ne serait accessible que pour le danseur et un mouvement quant à lui, lisible

¹³⁹ Philippe-Alain Michaud, *Le Peuple des images*, cité dans Sophie Delpeux, *op. cit.*, p. 91-93.

¹⁴⁰ Didi-Huberman, *L'image ouverte*, *op. cit.*, p. 211. Nous recommandons particulièrement la lecture du *Travail de la figure*, p. 210 à 230, l'auteur prend le temps d'y définir la notion complexe qu'est le « figural » et les sens restrictifs qu'elle a pu connaître.

¹⁴¹ Hubert Godard, *op. cit.*, p. 239-240. Précisons, ici, que la « figure » chez Hubert Godard est tout à fait distincte du « figural » chez Didi-Huberman.

¹⁴² *Ibid.*, p. 239, distingue le travail de Cunningham de celui de Trisha Brown. Chez le premier, la figure prime sur le fond, la neutralité des danseurs écarte l'émotion et met en valeur le mouvement. Le spectateur est libre de jouer « son propre bouleversement intérieur ». A l'inverse Trisha Brown joue avec « l'équilibre postural », avec le fond, avec « le lieu de l'origine du mouvement ».

par le spectateur. Ce corps qui vacille à la surface de l'image contient le mouvement et libère le « pré-mouvement ». L'image dévoile le « fond », la surface, entendue comme étant chargée de sensations. L'en-deçà de la figure, le fond tonique et expressif se libère de la forme. Le « pré-mouvement » perçu d'un corps en mouvement photographié retient la teinte, la couleur, la qualité du mouvement, un geste expressif.

Nous nous situons en-deçà de l'aspect figural des arts. La danse, avant de faire image, est un partage d'EdC, il en va de même de la photographie de corps dans la photographie bougée. Le « fond tonique » renseigne sur l'EdC vécu de l'artiste et se transporte à nous, cet écho sensible n'a de figural que dans son mouvement vers, dans cette apparition, dans cette « expression »¹⁴³. Nous évoquions, dans la partie précédente, en lien avec le corps de « l'artiste-modèle » en action, en quoi l'image était mouvante. Il est temps à présent de distinguer le mouvement du geste. Restons avec Hubert Godard qui propose de séparer le mouvement « mécanique » du geste chargé d'affect : « et le geste, qui s'inscrit dans l'écart entre ce mouvement et la toile de fond tonique et gravitaire du sujet : c'est-à-dire le pré-mouvement dans toutes ses dimensions affectives et projectives.¹⁴⁴ » Ici, point de monstration purement technique du mouvement comme les images d'Etienne Jules Marey ; mais un mouvement teinté d'affect, un geste, à la fois étiré et retenu : étiré dans le temps de la « pause » et retenu à la surface, étiré et béant en cela qu'il s'offre à notre regard, plein, un geste condensé, contenant. Laurent Millet a la volonté de « faire image de soi » mais le long temps de « pause » et le dispositif qui le met à nu, ne laisse-t-il pas davantage la trace des hésitations et de l'inintentionnel ? Un « pré-mouvement » dont on peut sentir la charge gravitaire. Un « pré-mouvement » qui nous met en face du non-verbal de la toute première sensation à la vue d'une image.

¹⁴³ Ici, nous prenons le mot « expression » dans le sens d'extraction.

¹⁴⁴ Hubert Godard, *op. cit.*, p. 237.

2. Du « médium-corps » à l' « image-peau »

Dans notre quête d'approcher la photographie par le corps, nous ne pouvons faire l'économie de la lecture de Merleau-Ponty de manière à asseoir notre propos. Sophie Delpoux, mettant en relation les écrits de Carolee Schneemann et la pensée du phénoménologue, nous permet de transposer et d'effectuer un glissement opérant. Il est dommage de passer à côté de l'aspect social et politique de l'engagement artistique de Schneemann, cependant, nous retiendrons ici, pour le sujet qui nous intéresse, l'engagement pictural de l'artiste à travers son corps tout entier voué à la peinture et ferons un parallèle entre le « faire corps » de la performeuse et le travail de Laurent Millet de manière à reconsidérer le médium photographique. Précédemment nous avons pris en considération l'aspect matériel du médium photographique, la surface sur laquelle l'image nous est offerte. Nous envisagerons désormais l'aspect technique du médium photographique mais dans le lien particulier qu'entretient Laurent Millet à celui-ci.

a) Le « faire corps » de l'artiste, un « élargissement de la photographie »

L'artiste à la fois danseuse et peintre explique que c'est avec sa sensibilité de peintre qu'elle se met à travailler sa série de *Eye Body*. Un terme de l'artiste elle-même nous a interpellé : « élargissement de la peinture ». Schneemann se définit comme « un peintre qui a élargi sa toile¹⁴⁵ ». L'artiste cherche à faire corps avec la peinture, faire corps avec le support. Nous y voyons un écho avec la volonté de Laurent Millet de prendre place dans l'espace. Nous aimerions parler à notre tour « d'élargissement » de la photographie mais avant d'asseoir ce terme, il convient de l'analyser. L'étude de Sophie Delpoux va nous y aider : « le corps y est traité à égalité avec le fond [...] la chair ne devient rien d'autre que la peinture. [...] Elle ne veut rien d'autre que s'intégrer elle-même à l'espace pictural, être un matériau de son œuvre.¹⁴⁶ » Laurent Millet nous

¹⁴⁵ Sophie Delpoux, *op. cit.*, p. 25, note 50. « Newspaper Event », *More than Meat Joy. Complete Performance and Selected Writings*, p. 32.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 26.

révélaient en entretien son rapport particulier à la création photographique ou le « devenir-image » est tout à fait central dans son travail artistique.

Sophie Delpeux réintègre la place de la photographie dans le processus performatif de Schneemann. L'auteure dit à ce propos : « C'est pourtant la photographie qui permet à Schneemann d'introduire son image ou son corps directement dans l'assemblage » et plus loin d'ajouter : « L'artiste propose une continuité originale entre les deux médiums et fait émerger la figure d'un peintre photographe qui s'installe comme sujet, mais aussi comme objet de l'œuvre.¹⁴⁷ » Même si Laurent Millet dans cette série, se situe plus proche de la photographie que de l'installation ou de la sculpture qu'il réalise et intègre à ses images par ailleurs, il est à la fois sujet et photographe, à la fois photographe et performeur, photographe et élément plastique.

Nous convoquons de nouveau le travail de Carolee Schneemann dont on a déjà évoqué l'imbrication de la peinture et de la photographie, et allons plus loin en repérant l'implication de tout le corps de l'artiste dans le processus pictural jusqu'à faire corps avec la toile. L'artiste déclare :

Je travaille en vue d'obtenir des métaphores de sensation. [...] Mon œil crée, cherche une forme expressive à travers les matériaux que je choisis. Telle forme correspond à une dimension visuelle-cinétique ; une nécessité viscérale imposée par le « sens » de l'œil... un événement mobile et tactile dans lequel l'œil guide le corps ; [...]. Les horizontales, les verticales, l'appui, la torsion, la pulsation et la couleur permettent d'éprouver une image en tant qu'habitation ; le corps est dans l'œil. Les sensations reçues visuellement prennent forme dans tout l'organisme. La perception pousse la personnalité entière vers l'excitation.¹⁴⁸

Cette analyse que nous livre l'artiste sur son travail ouvre des perspectives inattendues. Nous sommes sensibles à cette manière de conjuguer des éléments plastiques à des éléments « chorégraphiques », dans le sens où « appui », « torsion » et « pulsation » sont des termes qui parlent du corps en mouvement. Cette imbrication nous conforte en notre intuition de départ de mêler une analyse plastique de l'image à

¹⁴⁷ Sophie Delpeux, *op. cit.*, p. 31.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 32-33. Sophie Delpeux cite les écrits de Carolee Schneemann, « From the notebook 1958-1963 », p.13.

une analyse plus particulièrement liée à la posture du sujet et qui révélerait peut-être cet état palpable et pour le moment indicible contenu dans *Translucent Mould of Me*.

Une autre réflexion concernant cette fois Gina Pane nous est offerte dans *Le Corps caméra, le performer et son image*. Sophie Delpeux tâche de révéler ce qui, dans le travail de Gina Pane, relève de la volonté d'éliminer toutes barrières spatiales et affectives entre elle et les spectateurs. Le recours à la photographie est selon l'artiste le meilleur moyen d'y accéder. Pour elle l'espace de la photographie rapproche spatialement et l'usage de la blessure rapproche affectivement permettant l'empathie. Dans son texte « Le corps et son support image pour une communication non linguistique », l'artiste développe ainsi cette idée : « Le corps qui est à la fois projet/matériau/exécutant d'une pratique artistique trouve son support logique dans l'image par le moyen photographique.¹⁴⁹ » Quand nous évoquons le mouvement dans les photographies de Laurent Millet, nous prenons le parti pris d'évoquer le caractère performatif de son dispositif. Le parallèle entre le travail performatif de Gina Pane et celui de Laurent Millet, est toutefois, dans les intentions de chacun d'entre eux, différent, cependant, nous souhaitons, par ce rapprochement, montrer que la photographie est un réceptacle, un lieu où peut habiter la performance. En effet, le point commun entre ces deux artistes et que Gina Pane comme Laurent Millet pensent l'image comme étant une finalité, non comme un but à atteindre, une simple composition à opérer mais ces artistes entretiennent un rapport presque « intime » à l'image. Gina Pane nomme ces montages photographiques des « constats d'action »¹⁵⁰. Laurent Millet habite l'espace mais habite également l'image en cela qu'il fait corps avec la surface photographique. Ce corps qui, devenant transparent, laisse à la surface photographique une plus grande densité. Il dit à ce propos : « Le fait de construire des objets vient d'un désir de m'inscrire personnellement dans le paysage ou dans un espace donné. Ça me permet d'exister plus intensément, de me donner une raison d'être là. À mes débuts, j'ai lu *La poétique de l'espace*, de Gaston Bachelard. Il y parle

¹⁴⁹ Gina Pane, « Le corps et son support image pour une communication non linguistique », *Artitudes International* n°3, février-mars 1973, p. 8. In. *Sophie Delpeux, op. cit.*, p. 83-85.

¹⁵⁰ Julia Hountou, « Le corps au mur », *Etudes photographiques*, 8 Novembre 2000, [En ligne], mis en ligne le 20 septembre 2008. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/229>. L'auteure prépare une thèse sous la direction de Philippe Dagen à l'université Paris I, sur la performance en France depuis les années 1970.

de la notion de refuge. Je sentais ce besoin de me réfugier dans quelque chose qui était confortant et rassurant dans ma pratique¹⁵¹. » Il est difficile de dire que cette série génère un espace rassurant mais ce qui est à retenir c'est que Laurent Millet cherche à faire corps avec le lieu réel tridimensionnel et nous ajouterons qu'il tend également à faire corps avec la surface photographique. Laurent Millet réussit à s'effacer. Il s'efface en tant que photographe et aussi en tant que modèle, pour ne laisser émerger que des résonances. Des résonances entre les différents éléments de l'image.

Il nous semble que nous pouvons aller plus en profondeur dans l'analyse. Laurent Millet s'abandonne à l'espace et à la surface de la photographie, mais, nous l'évoquons plus haut, la surface s'excède rapidement pour redonner corps, matière et sensation. L'image rejoue le mouvement et les EdC de l'artiste par un jeu complexe de miroirs entre l'artiste, l'image et le spectateur. C'est par ce dialogue fécond que la planéité du médium photographique est dépassée. Nous considérons la photographie comme un médium privilégié capable de faire corps avec le photographié nous nommerons désormais ce processus, « médium-corps ».

Notre précédente approche sur la planéité du médium photographique réenvisagée à l'aune de théories de la danse venait déjà à parler du médium de manière élargie. La lecture de l'article « Ce que « medium » peut vouloir dire ; l'exemple de la photographie » de Jacques Rancière est venue clarifier notre approche. La thèse développée par le philosophe a le mérite de réconcilier deux approches opposées que le médium s'est vu attribuer au fil des théories de l'art. Selon l'auteur, ce qui résout « la tension » entre le médium perçu « comme moyen neutre », « comme instrument de réalisation d'une idée de l'art » et le médium compris comme « substance propre », comme « ce qui résiste à l'idée et à l'art » est le « médium comme milieu : le milieu dans lequel les performances d'un dispositif artistique déterminé viennent s'inscrire, mais aussi le milieu que ces performances contribuent elles-mêmes à configurer. »¹⁵² Il pousse plus loin son analyse en parlant de

¹⁵¹ <http://www.loeildelaphotographie.com/fr/2014/05/23/article/24975/entretien-avec-laurent-millet/>

¹⁵² Jacques Rancière, « Ce que « medium » peut vouloir dire : l'exemple de la photographie », *Appareil* [En ligne], 1 | 2008, mis en ligne le 17 février 2008, p. 2. URL : <http://appareil.revues.org/135> ; DOI : 10.4000/appareil.135

« médialité »¹⁵³ afin de recouvrir à la fois « une idée du médium, une idée de l'art et une idée du sensorium au sein duquel ce dispositif technique accomplit les performances de l'art. »¹⁵⁴ Il nous semble que notre approche du médium photographique par le corps relève de cette « médialité ». Le regard que nous adoptons face à la série *Translucent Mould of Me*, fait dialoguer à la fois le dispositif technique, les intentions de l'artiste et l'univers sensible qui se forme. Rancière redonne ainsi au « médium » son sens premier : « « ce qui se tient entre » : entre une idée et sa réalisation, entre une chose et sa reproduction. »¹⁵⁵ L'attention que nous portons aux EdC dans les images photographiques relève de ce « entre ». Que se passe-t-il entre le sujet photographié et l'image, entre l'image et le spectateur ? Du « médium-corps » dépassant largement l'acception matérielle et technique du médium photographique se profile déjà une « image-corps »¹⁵⁶, celle qui s'incarne en nous, celle qui fait vivre la photographie à travers nos propres projections. La « cohérence de la surface » est balayée d'un revers de main par l'impression « haptique »¹⁵⁷ suscitée par ces « images-corps ». Cette posture « entre » fait naître un regard incarné, pétri de résonances sensorielles.

b) Du « médium-peau » à l'« image-peau »

Déjà en 1980, Roland Barthes s'employait à qualifier la photographie de charnelle, plus précisément le sémiologue part du principe technique fondateur de la photographie qu'est la sensibilité des halogénures d'argent à la lumière. Il dresse un parallèle entre les rayonnements lumineux du sujet photographié et les rayonnements encore émis vers nous par la photographie. « Une sorte de lien ombilical relie le corps

¹⁵³ Jacques Rancière, op. cit., p. 3.

¹⁵⁴ *Ibidem.*

¹⁵⁵ *Idid.*, p. 1.

¹⁵⁶ Nous nous distinguons de l'usage de « l'image-corps » de Paul Ardenne, qui à travers son ouvrage éponyme, dresse un panel de ce que le corps révèle de la complexité de l'individu et du monde.

¹⁵⁷ Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art : essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, Gallimard, 1974, p. 111. En prenant l'exemple d'un voyage en train, l'auteur distingue deux types d'artistes, ceux qui relèvent du type visuel et ceux du type haptique. Sans pour autant penser qu'on puisse relever exclusivement de l'une ou l'autre de ces catégories, nous retiendrons simplement la possibilité d'avoir recours à ce type de regard, périphérique et non centré, qu'Ehrenzweig qualifie « d'inconscient » et qui est caractéristique d'un regard vague.

de la chose photographiée à mon regard: la lumière, quoique impalpable, est bien ici un milieu charnel, une peau que je partage avec celui ou celle qui a été photographié.¹⁵⁸ » Le lien, cette peau, tout à fait intéressant et poétique qui se dresse ici à partir de la lumière, nous le trouvons plus intensément présent à la surface de l'image. Pour continuer notre réflexion sur le « médium-corps » d'où émane « l'image-corps », nous dirions que la surface de la photographie serait comme une peau. Une peau, surface tantôt « touchante-touchée ». Touchée, nous y réfléchissions plus haut, par l'œil et le corps de l'opérateur. Touchée, par la lumière, puis par les différents traitements auxquels le photographe peut avoir recours. Travaillant en laboratoire et développant mes photographies, je ne peux passer à côté de l'aspect toujours magique qu'est l'apparition des premières formes noires à la surface de l'image alors plongée dans le révélateur.

Quand Serge Tisseron analyse le processus à la fois matériel et psychique de la phase de développement photographique, il dépasse largement les considérations techniques :

[...] celui qui prend une photographie ne cherche pas seulement à enfermer dans une boîte noire la représentation visuelle qu'il a du monde, il est totalement pris dans le fantasme d'enfermer à l'intérieur de l'appareil photographique l'ensemble des sensations, des émotions, des saveurs, des odeurs, des couleurs qu'il vit au moment où il fait l'image. Bien sûr, c'est un fantasme, la seule chose qui est enfermée c'est ce qui sera ensuite récupéré par l'œil. Mais ce qui est fabuleux, c'est qu'en s'appuyant sur cette photographie développée, notre œil va pouvoir retrouver et développer ces sensations, ces états du corps, ces émotions qui étaient alors les nôtres.¹⁵⁹

C'est à la suite de cette analyse sur les processus psychiques mis en œuvre en photographie que nous nommerons désormais, dans un souci de précision, « image-peau » issue du « médium-peau ». En effet, la peau offre cette caractéristique d'être à la fois touchante et touchée. Ces termes chiasmiques issus de la phénoménologie de Merleau-Ponty résonnent et renforcent notre réflexion sensible sur l'image photographique. Une surface-peau de l'image, douée comme notre propre peau d'un devenir sensible, capable de repli ou d'ouverture, résistant parfois, se laissant

¹⁵⁸ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 126-127.

¹⁵⁹ Serge Tisseron, *La main, l'œil, l'image*, INA Editions, Paris, 2014, p. 93.

approcher d'autres fois. Nous lions ainsi de manière beaucoup plus charnelle, le visible au tactile.

Une distinction s'impose dans ce « faire-peau », il ne s'agit pas de la capacité de l'image à traduire plastiquement un corps, une carnation, mais bien au-delà de cela, il s'agit de la capacité de l'image à redonner ce qu'il y a de plus profond, de plus sensible au corps. Afin de poursuivre cette distinction nous souhaitons mettre en relation deux textes qui traitent de la couleur, de la carnation, l'un en peinture et l'autre en photographie. Après avoir introduit l'image de la peau, Barthes¹⁶⁰ écarte la couleur, ce que cherche à tout prix le maître de Probus¹⁶¹ dont la sévère leçon de peinture à son élève dénonce le manque de vie de son portrait. Un défaut de carnation qui ne permet pas au corps de prendre vie. Le rôle de la peinture est ici clairement de saisir, non la forme exacte du modèle, mais le modèle « tel qu'en lui-même », (revenons ainsi au domaine de la photographie) et c'est en cela que Barthes cherchait « l'air » de sa mère disparue. Seulement, Barthes ne cherche pas la carnation : « C'est peut-être parce que je m'enchantais (ou m'assombrissais) de savoir que la chose d'autrefois, par ses radiations immédiates (ses luminances), a réellement touché la surface qu'à son tour mon regard vient toucher, que je n'aime guère la Couleur. [...] ¹⁶² » La Couleur, selon Barthes est une chose ajoutée, superficielle, elle l'empêcherait d'être touché, et aurait jusqu'à avoir un caractère morbide. Continuons nos lectures parallèles sur la couleur. Pour notre part, nous ne rentrerons pas dans ce genre de considération sentant rejouer les conflits dessin-peinture, couleur-trait ; non ; ce qui nous anime, ici, c'est cette manière toute particulière de penser la surface, qu'elle soit picturale ou photographique, la surface est animée d'une vie propre. Balzac dépeint à travers les mots du maître, l'importance de la « chair » du tableau, entendue comme capable de donner une carnation, un élan vital à la représentation. En ce qui nous concerne, nul besoin de représentation si poussée dans le vivant pour entrevoir la « chair » de la photographie. Nous envisageons la carnation de la photographie non dans le sens de la représentation des chairs, mais dans sa capacité à « faire chair ». Pas de sang mêlé à la

¹⁶⁰ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 127, 128.

¹⁶¹ Honoré de Balzac, *Le chef d'œuvre inconnu*, 1837, in Didi Huberman, *La peinture incarnée*, Editions de Minuit, Paris, 1985.

¹⁶² Roland Barthes, *op. cit.*, p. 127, 128.

peinture¹⁶³, mais un rapport des plus intimes entre le photographe et l'image. L'image de soi, en acte, s'incarne sur le « médium-peau » et reprend corps dans l'« image-peau », celle-là même qui viendra toucher le spectateur.

3. Image esthétique

« Pourquoi, face à la photographie, voyons-nous plus que ce qu'il y a à voir ?¹⁶⁴ » Nous avons énoncé précédemment à quel point nous voyons dans l'image un pouvoir qui l'excède. Un pouvoir d'« apparition », d'« ouverture », de « semblance » en cela qu'elle peut incarner les EdC du photographe et les faire « chair ». L'image tient alors un rôle particulier d'une peau tendue, respirante et encore mûe du mouvement intérieur de l'artiste. Un « médium-corps », plus finement « médium-peau » qui engendre une « image-corps », « une image-peau » douée d'incarnation.

Pour mener plus avant notre réflexion sur la photographie bougée, prenons le temps de poser plus précisément la nature des « transferts¹⁶⁵ » opérants qui s'échappent du médium vers l'image, puis de l'image vers le spectateur. Ces « transferts », puisqu'il s'agit bien de cela, consistent en des changements de nature. Entendons bien le « médium-peau » par son aspect technique dont la pellicule et le papier sensible sont capables d'incarner dans sa surface les EdC vécus de l'artiste. Ce « médium-peau », qui, par exhalation¹⁶⁶ libère une « image-peau » capable à son tour

¹⁶³ Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 10-11, évoque le récit de Dion Chrysostome sur le peintre Apelle qui mêla jet de peinture blanche et sang réticulaire et ainsi redonna vie à son cheval.

¹⁶⁴ Mathieu Bouvier, *op. cit.*, p. 105.

¹⁶⁵ « Transfert : Action de transférer, passage de quelque chose d'un lieu à un autre. » <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/transfert/79100?q=transfert#78144>

« (psychologie) : Phénomène par lequel un sentiment éprouvé pour un objet est étendu, par association, à un autre objet. »

<http://www.cnrtl.fr/definition/transfert>

Nous retenons ces deux acceptions de manière à signifier un mouvement d'extraction, de déplacement de l'action de l'artiste à la surface de l'image et de la surface de l'image au corps du spectateur.

¹⁶⁶ « Exhalation : (Physiologie) Fonction par laquelle certains liquides sont répandus, sous la forme d'une rosée, à la surface des membranes ou dans les tissus organiques. »

<http://www.cnrtl.fr/definition/exhalation>

Nous aimons tout particulièrement cette image à caractère biologique qui revêt à l'« image-peau » une *humeur* dont elle se libérerait au gré du regard qui la touche.

de transfert en la personne du spectateur ; ou plus justement, c'est le spectateur qui en transfère les « effets », intériorisant, incarnant à son tour l' « image-peau » perçue.

L'intérêt de cette partie va consister en l'explication, si toutefois il est faisable de le faire, du « transfert » possible de « l'image-peau ». Mais en quel lieu ? L'avancée de nos recherches ne permet pas encore d'entrer dans ce vaste et complexe chantier qu'est la réception de l'image¹⁶⁷. Avant cela, il nous faut plus profondément définir ce qui, en l'image bouillonne, se meut, prend vie. Pour ce faire nous effectuerons un détour par la psychanalyse liée à l'exercice créateur de manière à sonder plus intérioritément ce qui se joue dans l'image. N'étant pas spécialiste en la matière, nous tenons à préciser au lecteur que, par cette incursion dans le champ de la psychanalyse liée aux images, nous prélèverons ce qui réengage le corps dans l'appréhension de l'image photographique. Par ce travail nous espérons mettre à jour les « transferts » d'EdC comme points d'ancrage à toute approche sensible de la photographie. Nous révélerons comment l'image excède le médium puis ce que l'image esthésie peut apporter à l'interprétation.

a) Les « Excès » de l'image

Photographie est un mot ambigu. La graphie, écriture et dessin, est un acte humain par excellence ; et la lumière, agent physique, ne saurait ni dessiner ni écrire. Une photo est exactement un effet. Photo-effet. Effet-photo. Dans le sens classique où l'effet signale sa cause, mais aussi se suffit. Nouvel être, être sui generis. Aussi efficace qu'indicatif.¹⁶⁸

Quel est l' « Effet-photo » dont parle le philosophe Henri Van Lier ? Parle-t-il d'effet esthétique ? Ou est-ce de l'efficacité de l'image dont il s'agit ? (« Qui produit son effet »). Ou est-ce comme en physique la « démultiplication des forces (de l'image) grâce au levier. » À moins que ce ne soit l'effet qui exprime un changement de position¹⁶⁹. Ou est-ce encore l' « effet de traîne » ou l'éblouissement sur l'image

¹⁶⁷ Nous réservons ce point en troisième partie de notre mémoire.

¹⁶⁸ Henri Van Lier, *Philosophie de la Photographie*, Les impressions Nouvelles, Paris-Bruxelles, p. 28.

¹⁶⁹ Effet (de position): Locution, (génétique moléculaire) « Effet que peut avoir sur l'expression d'un gène son changement de position dans le génome. »

spatiale¹⁷⁰ ? Continuons brièvement cette liste d'effets, et retenons la richesse d'interprétation qui s'offre à nous : l'effet comme changement de densité (effet inductif), comme modification d'une propriété (effet isotropique), comme échauffement (effet joule), comme mouvement des fluides (effet Marangono), ou un élément d'une chaîne de causalité (effet papillon). En somme « l'Effet-photo » nous inspire une image en mouvement, à la fois dans le sens d'un changement mais aussi d'une projection vers, une image douée d'une existence propre générant ses propres règles et se dépassant elle-même.

Anton Erenzweig évoque dans *Le conflit créateur*, les difficultés que rencontre l'artiste face à son médium¹⁷¹. Après avoir souligné les bienfaits de laisser advenir l'incertain comme permettant au médium de guider le geste suivant, il fouille plus précisément les rapports psychanalytiques entre l'artiste et le médium et s'exprime ainsi :

Il (l'artiste) ressent ce besoin d'élargir son point de départ et se réjouira donc de la vie indépendante de son médium. Entre l'artiste et son œuvre il s'engage quelque chose comme une conversation. Le médium, en frustrant les intentions purement conscientes de l'artiste, lui permet d'entrer en contact avec les parties les plus enfouies de sa personnalité et de les faire remonter à la surface pour les livrer à la contemplation consciente.¹⁷²

Le médium permettrait ainsi de lier le conscient et l'inconscient du geste créateur. Cette analyse confère au médium une vie propre, « *nouvel être* », il « *se suffit* » au point de permettre un dialogue profond avec la vie intérieure de l'artiste. Quand Laurent Millet se glisse devant la chambre photographique, il s'en remet tout entier au médium qui se fera « peau ». « Devenir-image » est une des intentions premières de l'artiste qui était de se retrouver sur le même plan que le fil de fer, l'espace et les images employées. Pour lui ce travail est comme un collage. Un déplacement s'opère vers le domaine des images qui correspondent à son « désir de posséder ». Pour en revenir plus spécifiquement au travail du photographe nous tenterons quelques liens

¹⁷⁰ Effet (de traîne) : Locution, (sciences et techniques spatiales-Téledétection spatiales) 1. « Artefact dû à la réponse imparfaite des détecteurs, qui se manifeste par une traînée sur l'image dans la direction du balayage ». 2. « Eblouissement momentané d'un capteur dû à la présence de cibles particulières rencontrées lors d'un balayage en ligne ».

¹⁷¹ Il nous semble qu'Ehrenzweig ne prend en compte qu'un aspect restreint du mot « médium ». Il l'entend comme élément purement technique et matériel.

¹⁷² Anton Ehrenzweig, *op. cit.*, p. 93.

avec les théories psychanalytiques de Serge Tisseron. Ce qui nous intéresse, c'est cette réhabilitation du corps qui serait au cœur même de tout processus d'appréhension de l'image. L'auteur détermine un système d'équivalence entre la constitution d'une image intérieure, image psychique et d'une image extérieure, matérielle, fabriquée. Pour l'auteur, l' « image participe au processus symbolique lui-même, autrement dit, elle n'est pas seulement un symbole, elle est également, [...] symboligène¹⁷³ ». Toute appropriation du monde se fait par constitution du « symbole psychanalytique¹⁷⁴ ». Cette symbolisation du monde se fait par « introjection ». Trois phases permettent cette introjection du monde¹⁷⁵ :

- la perception d'un événement nouveau intérieur ou extérieur
- La familiarisation avec cet événement qui passe par la projection, la rêverie, le fantasme, le jeu
- L'acceptation de la rencontre, double conscience de la perception et de la familiarisation de l'évènement.

Plus précisément le psychanalyste détermine les composantes de la construction du symbole psychique. Il est troublant de voir que ces composantes font écho à la manière dont nous avons analysé, jusqu'à présent les photographies bougées de Laurent Millet. L'auteur dégage quatre séries de composantes à la construction du symbole psychique¹⁷⁶ :

- La perception
- Les affects
- Les potentialités d'action
- Le langage verbal

Ces différents processus psychiques liés aux images intérieures sont, selon l'auteur, régis par le même ordre dans les images matérielles. Il parle d' « équivalent matériel du « symbole psychique¹⁷⁷ » dans la création. La clef de « l'Effet-photo », de

¹⁷³ Serge Tisseron, *La main, l'œil, l'image, op.cit.*, p. 44.

¹⁷⁴ Serge Tisseron reprend Nicolas Abraham, *op. cit.*, p. 45.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 45-46.

¹⁷⁶ *Ibidem.*

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 47.

« l'ouverture » de l'image, de ses « excès », résiderait peut-être en cela que l'image matérielle construit nos images intérieures et ces images intérieures sont à leur tour des liants dans le psychisme de l'individu. « L'image intérieure fait lien entre des sensations, des émotions, des impulsions d'actes, le plaisir de réaliser des actes, actes ébauchés ou accomplis, et les mots.¹⁷⁸ »

Selon Tisseron la vie psychique s'organise également à partir de « schèmes »¹⁷⁹ dont certains sont « à la base des opérations psychiques d'enveloppement et d'englobement ; les autres sont à la base des opérations psychiques de transformation. »¹⁸⁰ L'« image-peau » que nous avons définie n'est-elle pas à la lisière de ces deux processus tels que les définit Tisseron ? Pour le psychanalyste, la surface d'une œuvre plane ou en volume a la capacité de devenir « espace contenant », c'est-à-dire que « les structures psychiques qui soutiennent les opérations d'enveloppe nous assurent de pouvoir contenir un milieu à l'intérieur de nous-mêmes [...] et de pouvoir nous-mêmes être contenus dans le monde qui nous « entoure ». »¹⁸¹ Les autres « schèmes de transformation » font que les images endossent un potentiel de changement de soi et du monde. Redonner à l'image un pouvoir esthétique et dépasser le pouvoir symbolique (sémiologie) de l'image pour retrouver celui de la « symbolisation » (psychanalyse), de « l'enveloppement » et de la « transformation », c'est en somme redonner corps à l'image, redonner à l'image sa complétude. Nous voyons bien ici que notre approche de la photographie par les EdC dépasse bien largement l'aspect sensible du regard et réussit à englober les processus de création et de réception des images.

¹⁷⁸ Serge Tisseron, *La main, l'œil, l'image*, op. cit., p. 87.

¹⁷⁹ Tisseron reprend ce terme de Kant afin de parler des processus psychiques spatio-temporels antérieurs à l'ordre du langage. Pour Kant ces « schèmes » sont à la base de l'imagination. Tisseron les nomme les « schèmes de base du fonctionnement psychique », Tisseron, *op. cit.*, p. 49.

¹⁸⁰ *Ibidem.*

¹⁸¹ Et ce d'un point de vue « de nos physiologies organiques » ou d'un point de vue psychique, *Ibid.*, p. 50.

b) « Ce je ne sais quoi ...»

Par le flou de bougé, le « médium-peau » de l'image devient plus ample. La peau du modèle s'étire pour faire corps à la surface de l'image, s'efface pour s'ouvrir plus amplement aux sensations tactiles. Didi-Huberman, dans *La peinture incarnée*, définit ce qui pourrait relever de phénomènes sensoriels similaires, « ce je ne sais quoi qui est l'âme peut-être et qui flotte nuageusement sur l'enveloppe¹⁸² ». C'est ce « flottement » que nous essayerons de saisir. Michelle Debat, en parlant des « danseuses absolues », de Loïe Fuller évoque : « [...] Ces portants, ces espaces iconiques d'où émane une corporéité plastique de l'image deviennent les véritables équivalents matériels et sensibles de ce qui est perçu de la danse et peu importe que l'on y reconnaisse ou non un corps. Il ne s'agit même plus d'instant, de pose, de durée mais de l'épaisseur temporelle d'une disparition toujours en devenir capable de restituer la sensation dynamique de l'énergie vitale.¹⁸³ » Nous l'avons déjà suggéré, l'image photographique d'un corps qui « a bougé » bouge encore, et se meut en relation avec le spectateur.

Afin de laisser ouvertes ces réflexions quant au pouvoir du médium photographique, nous appuierons la suite de notre texte sur les recherches récentes de la chercheuse Marie Rebecchi dont le travail nous a été présenté lors d'une journée d'étude. Cette intervention¹⁸⁴ questionne le médium et l'inscription du corps diaphane sur l'image. Marie Rebecchi propose une définition du médium comme ambiance, atmosphère ou milieu. Son corpus¹⁸⁵ se base sur la photographie scientifique, la

¹⁸² George Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, op. cit., p.140.

¹⁸³ Michelle Debat, op. cit., p. 193.

¹⁸⁴ Intervention de Marie Rebecchi (EHESS, Paris), « Médium, milieu, ambiance : photographier la transparence des corps » lors de la journée d'étude « Du corps à l'image : perspectives croisées », jeudi 21 avril 2016, Eline Grinard (CEAC et Paris 3, LIRA) et Sony Walbrou (Université de Lille, sciences humaines et sociales/ CEAC).

¹⁸⁵ Le travail de recherche de Marie Rebecchi prend appui sur les photographies de fluides, ces radiographies qui montrent des spasmes atmosphériques en image. (Cf. les études d'Hyppolite Barduc, *L'Âme humaine, ses mouvements, ses lumières et l'iconographie de l'invisible fluidique*, Georges Carré, Paris, 1896.)

- Les photographies spirit d'Eusapia Palladino (1854-1918).

- Jakob Von Narkiewiez, *Effluve électrique d'une main*, 1896.

- Les machines à fumée d'Etienne-Jules Marey, vers 1900.

- Jacques-Henri Lartigue, *Zissou en fantôme*, négatif sur verre stéréo 6 x 13, 1905.

photographie spirit et artistique du XIXème siècle. Aura, esprits, reflets, ondes, surimpressions et photogrammes sont donc au cœur de sa recherche. Un auteur a servi de terreau à sa réflexion philosophique, il s'agit de Léon Daudet et notamment l'ouvrage *Mélancholia* datant de 1928. Cet ouvrage fait écho à ce que développe W. Benjamin à propos de l'*Aura*. Daudet propose une définition philosophique de ce qui relie l'humain à l'ambiance. Une reconfiguration du médium est engagée. L'ambiance servirait de véhicule à la pensée, elle ordonnerait toute sensation et rendrait possible la perception. Il fait un parallèle entre l'ambiance et la surface cutanée. L'ambiance rend possible l'intuition immédiate de la totalité. Ayant trouvé un intérêt particulier à pousser cette réflexion sur le médium, nous avons souhaité développer plus particulièrement notre recherche à partir de la lecture de l'ouvrage de Léon Daudet, *Mélancholia*. Nous avons choisi de sélectionner quelques passages importants de l'ouvrage de manière à les lier à nos intuitions sur la surface de l' « image-peau ».

« L'ambiance ne se confond pas avec la pensée, et cependant elle sert de véhicule à la pensée. Elle ne se confond pas avec la sensation et cependant elle propage, augmente ou diminue, ordonne toute sensation, comme la main règle la lumière, le son, et met au point la machine, simple ou complexe.¹⁸⁶ » Daudet évoque la nécessité de capter l'ambiance « car elle est une force incalculable, un extrait de force [...] » Certains passages font écho à la réversibilité du sentir énoncé par Merleau Ponty : « L'ambiance appelle, du dehors et du dedans, des condensations d'espace et de temps, qui enveloppent la réflexion, ou la rêverie, comme la nuée ou la brume envahissent le paysage.¹⁸⁷ » « [...] l'œil, l'oreille, l'odorat, le tact, sont des localisations de l'ambiance et de la rencontre des deux ambiances, celle du dedans ou neuro-endothéliale, celle du dehors, ou neuro-épithéliale.¹⁸⁸ » « L'ambiance, c'est la connaissance de la peau, tangentielle comme la connaissance de l'esprit, et qui utilise les cellules de l'épithélium de la même manière que la connaissance de l'esprit utilise les racines des vocables. [...] ¹⁸⁹ »

- Les surimpressions de Moholy Nagy.

- Les photographies d'ondes électromagnétiques de Berenice Abbott.

¹⁸⁶ Léon Daudet, *Mélancholia*, Bernard Grasset, Paris, 1928, p. 16.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 32.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 68.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 32.

Ce texte, tantôt poétique, tantôt scientifique propose de trouver, en soi, des états d'attention favorables à une esthésie. Se rendre attentif à « l'ambiance » que nous nommerons « effet », c'est se rendre disponible à recevoir le sensible de l'image. Tel le danseur, se mettant en état de disponibilité au mouvement, le spectateur, face à l'œuvre, ouvre un champ de relations sensorielles entre le vu et le senti, entre le senti et le perçu. « *Notre pensée est donc tissée d'ambiance.*¹⁹⁰ » Penser la photographie en son caractère enveloppant et envisager l'image comme une peau qui excèderait l'œil et viendrait envelopper le corps tout entier, renverrait à nos propres fonctionnements psychiques, à nos propres symbolisations du monde. Faisant peau avec l'artiste qui a porté son corps au monde, « l'image-peau » enfouit et exhale ces EdC qu'elle nous fait sentir en nous-mêmes.

Les excès de l'image sont un jeu inextricable d' « introjection », de « transfert », d' « effet », d' « ambiance », de « semblance », de « figure », d' « enveloppement » et de « transformation » qui fait et défait les liens que nous pouvons entretenir avec les images. Plus encore, passant d'image matérielle à image intérieure l'image photographique résonne en nous. Ce bal des chiasmes inter-intra sensoriels rend l'image d'une complexité déconcertante. « Introjection », « transfert », « effet », « ambiance », « semblance », « figure », « enveloppement », « transformation » sont autant de qualificatifs, de processus et de manière d'envisager l'image en ce qu'elle a de plus profond. Dépassant la simple surface matérielle du médium, elle se fait d'abord peau, capable d'être sentant-senti, et de cette peau condensatrice jaillissent, par effet miroir, les EdC de l'artiste, intérieurement liés aux nôtres. Les « excès » de l'image se caractérisent à la fois par la vie propre du médium, caractérisée par la relation qu'entretient Laurent Millet à son œuvre sculpturale et photographique, mais aussi par les excès de l'image matérielle à l'image psychique, pour envisager une relation à l'image qui engage davantage l'être. L'image esthésique est aussi marquée par l'excès des sens de la vue aux autres sens¹⁹¹ de manière à sentir l'image

¹⁹⁰ Léon Daudet, *op. cit.*, p. 32.

¹⁹¹ « *L'analogie entre l'image photographique et la « perception commune » garantit la traductibilité du champ de l'image en champ perceptif, qui à son tour ancre l'image dans le champ logique de la réalité.* » Puis l'auteur après avoir décrit de manière sensible une photographie de Cartier-Bresson de dire « *Nous*

corporellement et ainsi de la percevoir dans sa globalité constitutive. C'est-à-dire avec un retour sur l'action de l'artiste et sur ce que produit l'image en nous. Ainsi, prendre en compte les « excès » de l'image, c'est faire naître un « regard corporel », un regard en acte sur les actes (de l'artiste). Un regard « palpable » capable de rejouer ce qui a fait naître l'image.

*sommes ici à l'autre extrême de l'image photonique, là où la photographie réussit presque l'impossible : se faire halluciner comme perception synesthésique, bruissement sonore autant que spectacle visuel, loin de tout symbolisme, de tout « message » iconique.» in. Jean-Marie Schaeffer, op. cit., p. 37. Henri Cartier-Bresson, Canal à Bougival (photo n°2) « Sa richesse figurative ne saurait être distinguée de sa dynamique quasi perceptive, la diversité interactive des formes et des regards (dont un regard de chien inquiétant directement celui qui regarde l'image) faisant littéralement rayonner l'image hors de son cadre. » Chez Tisseron on retrouve quelques analyses qui vont en ce sens de la synesthésie que peuvent offrir les images quand il évoque par exemple Edward Weston, Lartigue ou encore Cartier-Bresson dans *Le Mystère de la chambre claire*, Flammarion, Paris, 1999, p. 58.*

III. IMAGE-RELATION

Dans cette dernière partie nous ferons dialoguer les ressentis et les intentions de l'artiste et du spectateur, et ce dans le but de faire émerger l'importance, d'une part, du déplacement conceptuel du champ de la danse vers celui de la photographie, mais aussi de manière à affirmer notre position sur les EdC comme fondement possible d'une interprétation de l'image photographique. Une interprétation qui se soucierait en premier lieu du senti, du spectateur et de l'artiste et qui pourrait ainsi déployer une perception plus proche de la naissance de l'œuvre et plus proche de nous-mêmes, en somme une interprétation qui révélerait toute l'importance de l'intercorporéité issue de notre rencontre avec l'œuvre. Nous nous appuyons sur l'entretien d'explicitation mené auprès de Laurent Millet, non dans un souci de vérifier nos analyses précédentes, mais plutôt de manière à enrichir notre approche de l'image photographique « en relation ». Se pose alors la question de l'usage dans cet écrit de la première personne. Nous écrivons à présent, « je » tant je souhaite rendre cohérent mon travail de recherche et amener une interprétation sensible et personnelle de l'œuvre de Laurent Millet. Après quelques incursions du côté de la psychanalyse, je tenterai de mieux cerner le fonctionnement physiologique et neuronal de la perception des images, il sera question d'intersubjectivité, de « neurones miroirs », d'empathie kinesthésique, de « simulations incorporées », d'« accordages affectifs » et de « modèle intentionnel », des conceptions qui replaceront le corps du spectateur au cœur de toute interprétation. Des conceptions que les théoriciens de la danse n'ont, depuis la naissance de la discipline, eu de cesse de questionner de manière à servir leur interprétation, et que je tâcherai d'employer pour servir à mon tour l'analyse des photographies bougées où l'artiste s'engage corporellement. Ces théories qui, avant les années 1990 et la découverte des « neurones miroirs » par le laboratoire de Giacomo Rizzolatti¹⁹², prenaient déjà pleinement place dans la perception des œuvres d'art à travers la phénoménologie.

¹⁹² La découverte des « neurones miroirs » dans le cortex pré-moteur chez le singe par Giacomo Rizzolatti en 1990 a marqué fondamentalement les recherches neuroscientifiques. Chez l'homme, les « neurones miroirs » (« fronto-pariétal » ou « limbique ») interviennent dans les fonctions motrices liées notamment à l'empathie et à l'émotion, à la compréhension de l'intention, à l'apprentissage par

Ce dialogue artiste - œuvre - spectateur, que je souhaite signifiant, se tissera de mes précédentes conclusions. Ainsi, dans cette partie je mettrai en relation les processus de condensation des EdC en image, précédemment mis en avant, avec les processus d'intercorporité et plus globalement d'intersubjectivité de manière à offrir une interprétation de *Translucent Mould of Me*. Il s'agira de dépasser les effets photographiques sentis à travers les EdC de manière à percevoir les enjeux d'une telle pensée de l'image en relation. Une relation qui tentera de tisser les liens entre EdC et intentions de l'artiste et du spectateur. Dans un premier temps il s'agira de mieux saisir ce qui se joue dans la rencontre intercorporelle. Par la suite je tenterai d'identifier plus clairement ce qui lie sensation et perception puis EdC et intentions artistiques qui ne cessent de teinter notre rapport aux images. C'est à travers un questionnement renouvelé de l'autoportrait que je vais clore cette étude, par ce biais je compte éprouver plus en profondeur l'expérience esthétique et esthésique de l'« image-relation ».

1. Une rencontre signifiante de deux incorporités.

a) Ma rencontre avec l'œuvre

En découvrant pour la première fois cette photographie de Laurent Millet, il m'était apparu comme une évidence que le sujet photographié était en train de danser. Ce qui avait retenu mon attention ce n'était pas tant l'instant figé d'un mouvement, mais plutôt ce qui avait précédé la prise de vue et ce qui était advenu après la prise de vue. J'eus l'impression de pouvoir reconstituer un avant et un après bien plus étendu que ce qui m'était montré sur la photographie et de pouvoir ainsi rejouer le mouvement. Se posaient alors deux questions, en premier lieu, comment pouvais-je percevoir du mouvement alors que j'étais en face d'une image fixe ? Et comment pouvais-je associer ce mouvement à la danse ? Très vite cette image ne m'a plus quittée, je semblais y adhérer complètement. Au-delà du mouvement suscité par cette image, ce sont les EdC perçus qui me paraissaient soulever un questionnement à

imitation et l'apprentissage du langage. Il y a une « coactivation simultanée » chez un individu regardant, écoutant ou imitant d'autres individus effectuer un acte moteur.

même de reconsidérer notre rapport à la photographie. J'ai déjà en partie répondu à ces questions en prenant le temps, d'une part, de l'analyse plastique des photographies de la série *Translucent Mould of Me*, de manière à comprendre comment des mouvements et des EdC pouvaient être condensés en image. D'autre part j'ai tenté de dégager de ces analyses les processus à même de faire renaître en image la corporéité du photographe. De la danse, j'ai montré que l'observation du mouvement d'une représentation d'un corps « qui a bougé » pouvait servir l'analyse plastique et sémantique de l'image ; reste à montrer que la pratique de la danse a modelé mon regard. Il aurait fallu interroger d'autres spectateurs de manière à savoir si cette impression de danse était due à mon expérience de danseuse, à savoir si nous nous projetons dans cette photographie en rejouant une expérience corporelle vécue ou si cette image pouvait suggérer « un dansé » à un spectateur qui ne serait pas lui-même danseur. Rappelons qu'un Edc, tel qu'il est envisagé en vue d'une interprétation d'une œuvre photographique est l'ensemble des sensations intérieures perçues par le photographe et qui ont guidé plus ou moins consciemment l'élaboration de l'image. Et c'est de cette image condensatrice d'EdC qu'une relation s'opère entre le vu, le senti et le perçu du spectateur et de l'artiste.

Cette relation qui me permettrait de comprendre pourquoi cette série photographique me fascine, en effet, je ne peux faire autrement que d'imaginer Laurent Millet en train d'évoluer dans cet espace. Je le vois se mouvoir, j'ai l'impression de pouvoir ressentir ce qu'il a ressenti au moment de la prise de vue. Qu'est-ce qui est en jeu à travers ces observations ? Je me suis demandé si ce procédé photographique pouvait transmettre au plus proche l'EdC traversé par l'artiste. L'observation que des EdC pouvaient être rendus palpables en image n'est plus à faire, mais désormais, il sera question d'élaborer une interprétation de l'image dans laquelle je serais complètement engagée.

Un EdC est à la fois une sensation qui se fixe pour un instant et qui est prise dans un mouvement perpétuel de transformation. Ce serait cet instant où une sensation s'est rendue plus intense qui serait fixée, suspendue, par la photographie.

« On est ce qu'on regarde¹⁹³ » reprend Laurent Millet. Laurent Millet, photographe deviendrait ce qu'il regarde et à mon tour, je deviendrais ce que je vois sur l'image. Je vois Laurent Millet tel qu'il a souhaité être vu, ou plus exactement tel qu'il a souhaité devenir en faisant image. Je serais pénétré de ce que je regarde intensément et je pourrais faire corps avec ce qui est présent à l'image. Je serais ainsi capable de ressentir le mouvement, de ressentir cette dissolution du corps dans ma chair. Je serais comme transpercée, happée par l'image. Par la suite, je m'attacherai ici à déterminer ce qui se joue dans la relation que peut entretenir un spectateur devant une photographie.

b) Un noyau d'expériences

De manière à pousser plus au loin ma réflexion j'aimerais revenir à ce qui lie l'image et la danse ou plutôt, ce qui lie le danseur aux images. Michel Bernard dans son chapitre intitulé *Danse et image*, décrit, d'une part, l'œil particulier du chorégraphe face aux images, puis cherche le processus par lequel le chorégraphe opère « la transmutation de ce perçu iconique immobile et permanent en la mobilité du flux éphémère et kinesthésique d'une corporéité dansante ou, selon la perspective du spectateur, comment s'effectue la conversion d'une forme visible apparemment stable et purement spatiale en une autre temporalisée et fugace, celle du spectacle chorégraphique ?¹⁹⁴ » Le chorégraphe aurait un rapport très particulier aux images. J'entretiens également une expérience de danseuse, dois-je d'emblée considérer cette expérience comme devant être mise de côté, est-ce que cela biaise mon rapport à l'image ? Faut-il être danseur pour percevoir du mouvement dans une image ? Faut-il être danseur pour y percevoir un EdC particulier¹⁹⁵ ? Si tel était le cas, je pourrais

¹⁹³ Entretien avec le photographe Laurent Millet réalisé par Arthur Kopel et Karen Lavot, le 22 mai 2008. <http://www.artkopel.com/Laurent-Millet.html> Nous retrouvons les mêmes propos apparemment prononcés par Walker Evans. Exposition au Centre Georges Pompidou du 26 avril 2017 au 14 août 2017.

¹⁹⁴ Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, Recherches CND, Paris, 2001, p. 137.

¹⁹⁵ Vittorio Gallese, en se basant sur des études faites sur un panel de danseurs professionnels (University College de Londres, 2005-2006), démontre que le mécanisme de résonance motrice connaît des activations d'intensité plus forte si le spectateur est un spécialiste de ce qu'il regarde. En d'autre terme il existe « une étroite relation entre la connaissance motrice et l'intensité de l'activation du

désormais abandonner cette recherche. Mais quelque chose m'entraîne cependant à continuer. À me mouvoir, en pensée. Peut-on simplement penser qu'en tant qu'être en mouvement, sentant, ressentant, l'image puisse évoquer ces mouvements physiques et psychologiques ?

Mettre de côté mon expérience de danseuse serait absurde. Loin de moi l'idée de vouloir uniformiser l'analyse d'œuvre ou de réduire le champ sémantique des images pas plus que d'offrir ici, une analyse qui ne vaudrait que pour moi seule. La question est peut-être justement dans l'intervalle. Dans la rencontre entre l'œuvre et le spectateur. Jacques Darruiat dit du tableau qu'il « n'est pas un objet, mais un événement, celui d'une rencontre qui fait advenir simultanément et la réalité du tableau et la singularité du regard qui le vise.¹⁹⁶ » La tâche sera de faire revivre cette rencontre avec l'œuvre de Laurent Millet sans toutefois évacuer l'œuvre elle-même. Cette mise en garde m'est apparue en lisant Serge Tisseron qui note que « [...] toute image est porteuse d'un imaginaire spécifique indépendant des représentations propres qu'elle met en scène et qui organise le rapport que son spectateur noue avec elle.¹⁹⁷ » Il sera donc important de dégager à la fois un regard singulier faisant état de l' « événement », tout en conservant un lien avec les intentions de l'artiste.

La rencontre avec l'œuvre serait avant tout une histoire d'expériences, d'expériences passées et de l'expérience présente du spectateur face à l'œuvre. Mais alors comment ces expériences qui me constituent viennent-elles dialoguer avec l'œuvre ? Ces « poses » à la fois suspendues et tremblantes qu'a pris Laurent Millet, je les continue d'une manière systématique à l'intérieur de moi, soit par le mouvement, en une succession d'autres gestes possibles, soit en sensation, comme si un transfert d'EdC s'effectuait. Je dois faire appel, sans les identifier comme telles, à des expériences vécues. Certains EdC que j'ai pu traverser lors des nombreux cours ou ateliers de danse auxquels j'ai participé sont réanimés lorsque je suis spectatrice de danse, mais sont aussi potentiellement reconvoqués lorsque je regarde une

mécanisme miroir. » Onnis Luigi, *Thérapies et neurosciences : une nouvelle alliance. De l'intersubjectivité aux neurones miroirs. Dialogue entre Daniel Stern et Vittorio Gallese*, Paris, Fabert, 2015 ; p. 53.

¹⁹⁶ Cité par Michel Bernard, *op. cit.*, p. 152, Jacques Darruiat, *Les Métaphores du regard. Essai sur la formation des images en Europe depuis Giotto*, Ed. Lagune, 1993.

¹⁹⁷ Serge Tisseron, *La main, l'œil, l'image, op. cit.*, p. 44.

photographie. L' « événement » de la rencontre avec l'image photographique ravive mon noyau d'expériences. A ce propos J. M. Schaeffer énonce « [...] ce que l'image me « dit », c'est, d'abord, ce que moi j'arrive à en voir, et cela n'est pas sans rapport avec ce que j'ai déjà vu du monde et comment je l'ai vu. »¹⁹⁸ En tant que spectatrice je suis en effet pétrie de toutes mes expériences de regardeur déjà éprouvées par le passé. J'emmagasine des souvenirs visuels dont certains seront réactualisés. Mais j'emmagasine dans le même temps de nouvelles sensations et perceptions qui viendront teinter les expériences futures : « La mémoire recouvre d'un voile de souvenirs un fond de perceptions immédiates, principal apport de la conscience individuelle qui constitue l'aspect subjectif de notre connaissance des choses. »¹⁹⁹

c) Résonance kinesthésique et intercorporité

Le projet de Michel Bernard, qui était de comprendre comment les chorégraphes incorporent les images fixes dans leur recherche chorégraphique, reste éloigné de ce que je questionne ici, mais fait toutefois écho. Il dit : « la danse ne serait alors qu'une réverbération ou une résonance kinétique et visible de l'introjection de la puissance évocatrice de l'image par le regard singulier du chorégraphe ?²⁰⁰ » Je me demande si cette « puissance évocatrice » de certaines images ne contient pas en elle-même des résidus de mouvements, des traces d'un « ça a bougé » et qui ne serait pas perceptible exclusivement par un public de danseur. Il est plus aisé de parler d'empathie kinesthésique dans le champ de la danse. Michel Bernard et Hubert Godard ont largement contribué à étoffer ce regard relationnel entre le danseur et le spectateur. Hubert Godard explique ainsi l'empathie kinesthésique :

Le mouvement de l'autre met en jeu l'expérience propre du mouvement de l'observateur : l'information visuelle génère, chez le spectateur, une expérience kinesthésique (sensation interne des mouvements de son propre corps) immédiate, les modifications et les intensités de l'espace corporel du danseur

¹⁹⁸ Jean-Marie Schaeffer, *L'image Précaire*, *op. cit.*, p. 92-93.

¹⁹⁹ Jean Piwnica, *La forme. De la sensation à la perception. Du particulier à l'universel*, L'Harmattan, 2012, p. 12.

²⁰⁰ Michel Bernard, *op. cit.*, p. 152.

trouvant ainsi leur résonance dans le corps du spectateur. Le visible et le kinesthésique étant totalement indissociables, la production du sens lors d'un événement visuel ne saurait laisser intact l'état de corps de l'observateur : ce que je vois produit ce que je ressens, et réciproquement mon état corporel travaille à mon insu l'interprétation de ce que je vois.²⁰¹

Cette empathie kinesthésique est-elle la même quand je suis face à une image fixe? Revenons sur les hypothèses qui ont jusqu'ici jalonné ma réflexion. J'avais émis précédemment l'idée, toujours à la lecture d'Hubert Godard, que les photographies bougées de Laurent Millet mettaient en exergue ce que le théoricien nomme le «fond», c'est-à-dire la charge expressive contenue dans le « pré-mouvement » et que cela pouvait ainsi contribuer à « transmettre » un EdC particulier.

Les neuroscientifiques ont prouvé d'une part que les aires motrices du cerveau s'activaient à la vue d'images fixes²⁰² mais aussi que l'expérience que l'on fait du monde (expériences quotidiennes ou artistiques) se forge à la fois de ces stimulations motrices (Gallese) mais aussi émotionnelles (Damasio). Ces stimulations résonnent en nous par miroir et rendent ainsi possible notre compréhension des autres et du monde. « Au commencement était l'action qui a rendu la relation possible. »²⁰³ C'est bien en termes d'action qu'il y a cognition. On parle alors de « cognition incarnée » en ce sens où nous comprenons les choses à travers les expériences sensibles que l'on a de ces choses. Ainsi par le « principe des « neurones miroirs » et de la « simulation incorporée²⁰⁴ », on peut percevoir un mouvement sur une image fixe en réactivant

²⁰¹ Hubert Godard, « Perception et regard sans poids » in. Isabelle Ginot, *La danse au XXème siècle*, p. 239.

²⁰² Il n'y a pas que les régions visuelles qui sont investies lors de visualisation d'images. Sémir Zeki, qui, pour une réplique de Bridget Riley, a su prouver grâce à l'imagerie cérébrale l'activité de l'« aire du cortex associatif spécialisée dans la reconnaissance d'objets réellement en mouvement. » Ainsi les aires V5 stimulées, génèrent une impression de mouvement. Les artistes de l'op'art avaient bien senti que l'œil était à la fois un organe visuel et un organe de mouvement. « Comme moteur, je n'ai jamais utilisé que l'œil. A aucun moment je n'ai cherché à utiliser le moteur électrique ou la mécanique.» Entretien avec Carlos Diaz Sosa, « La gran Pintura es Cosa de Progreso Historico », dans *El Nacional* [Caracas], 1^{er} Aout 1966. « L'œil est comme le moteur qui doit animer la surface. » Michel Faré, *Propositions visuelles du mouvement international Nouvelles Tendances*, cat.exp., Paris, Union centrale des décoratifs, 1964. In. *L'œil moteur, Art optique et cinétique, 1950-1975*, Musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg, 13 mai 2004/25 septembre 2005, Editions des Musées de Strasbourg, 2005.

²⁰³ Onnis Luigi, *op. cit.*, p. 40 41.

²⁰⁴ Vittorio Gallese nomme « simulation incorporée » (embodied simulation) les stimulations empathiques, motrices et plus seulement visuelles embarquées lorsqu'un sujet observe des gestes

inconsciemment nos expériences. Le mouvement de l'artiste serait ressenti, puis compris parce qu'il est avant tout déjà présent dans notre noyau d'expériences. Voir une image matérielle, c'est re-fabriquer des images mentales.²⁰⁵ L'acte de voir est ainsi pris entre l'événement nouveau de la découverte d'une image et les premières sensations et perceptions qui l'accompagnent, celles-ci sont tissées de sensations nouvelles et antérieures. Ce « quelque chose » qui se rejoue en nous, sans qu'on en ait forcément conscience, pioche dans notre « noyau d'expérience ».

John Dewey dit que « [...] pour percevoir, un spectateur doit créer sa propre expérience qui, une fois créée, doit inclure des relations comparables à celles qui ont été éprouvées par l'auteur de l'œuvre. »²⁰⁶ Je tenterai, de ce fait, dans ce paragraphe de revenir à ce qui s'est joué pour Laurent Millet au moment de la création, de manière à faire écho à ce qui se joue pour moi dans ces images. Lors de l'entretien, l'artiste nous faisait part de sa recherche posturale et notamment de son expérience avec le poids de son corps dans cet espace restreint. En se déplaçant, Laurent Millet réactive des sensations mémorisées par les fascias.²⁰⁷ « Les fascias, c'est-à-dire le tissu conjonctif qui enveloppe et relie entre elles toutes les autres structures du corps (muscles, organes...), « feraient mémoire », en deçà de toute conscience. »²⁰⁸ Chaque nouvelle posture explorée dans ces espaces préalablement recréés, engage de nouveaux EdC qui enrichissent l'expérience. Laurent Millet nous livrait : « j'aime bien vivre plein d'expériences au moment de la réalisation des images et de me savoir devenir ce que je projette dans l'image.²⁰⁹ » Je l'ai déjà étudié, le « devenir image » est central chez l'artiste, mais au-delà encore de cette image de soi explorée et renouvelée, c'est également mon image qui est touchée. Je ressens à mon tour à la

« agis ou représentés ». Perception et action sont intimement liées. « Les gestes, ainsi que les mouvements d'objets agis et dits, en tant qu'actes signifiants, déclenchent automatiquement des réactions imitatives posturales et corporelles, viscérales et motrices, finalement empathiques, et pas seulement visuelles. » Filippo Fimiani, « Simulations incorporées et tropismes empathiques. Notes sur la neuro-esthétique », *Images Re-vues* [En ligne], 6 | 2009, mis en ligne le 01 juin 2009, p. 3. URL : <http://imagesrevues.revues.org/426>

²⁰⁵ Le sous-titre « Fabrique des images et pulsion scopique. Quand voir, c'est fabriquer une image. » de Janig Bégoc, nous a guidé dans la formulation. Janig Bégoc, « Entre surface de l'œil et opacité du monde : Les visions télescopées de Tim Spooner, COI, *op. cit.*, p. 126.

²⁰⁶ John Dewey, *L'Art comme expérience, version numérique*, p. 1379.

²⁰⁷ Annie Suquet, « Le corps dansant, un laboratoire de perception », in. Jean Jacques Courtine, *Histoire du Corps*, T. 3, *Les mutations du regard. Le XX^{ème} siècle*, p. 404.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 406. Annie Suquet se réfère au texte d'Hubert Godard, « Le déséquilibre fondateur » [entretien avec Laurence Louppe] Art Press, hors série n°13, *20 ans, l'histoire continue*, 1993.

²⁰⁹ Entretien d'explicitation avec Laurent Millet, juin 2017.

fois la tension du corps qui doit se tenir immobile pendant la prise de vue et ce contact intense avec les éléments de l'espace. Je me sens à la fois totalement présente à cet espace, les mains posées sur le mur et pourtant cet état de présence accru s'évapore en sorte que mon corps devient autre. Je fais corps avec l'espace dans lequel s'inscrit le corps de Laurent Millet, mais je fais également corps avec cette image en dissolution qui caractérise si bien cette sensation de devenir ce que je vois. D'être à mon tour dissoute.

Il s'opère comme un transfert sensoriel et perceptif chez le spectateur. Nous trouvons dans la théorie de la « soma-esthétique », notion inventée en 1996 par Shusterman²¹⁰ un point d'ancrage important. « Ce soma en puissance, ou ce corps qui a le vivre et le sentir en puissance, ce corps que l'œuvre attend et qui lui manque, [...] ainsi crée une forme somatique à partir de laquelle se constitue ou se reconstitue ma subjectivité, au même titre qu'au point où se situe mon corps actuel. »²¹¹ Pour compléter les propos de Barbara Formis, David Zerbi propose de définir la « forme somatique » : « Il s'agit d'une forme subjective de l'expérience, qui consiste en la réponse somatique à un environnement ou une situation qui problématise la subjectivité corporelle. »²¹² Une telle approche de l'expérience esthétique ouvre un champ infini de processus interprétatif dont le corps dans sa globalité en serait le fondement. Considérer l'image-relation c'est enrichir l'expérience esthétique de tous ces processus d'incorporation du sensible. Trop habitué à « raisonner » l'image, il s'agirait, en amont, de se laisser happer par les EdC afin d'ouvrir le champ lexical-interprétatif et sensible quant à l'analyse photographique. Tout comme le spectateur de danse se laisse happer à de subtils changements perceptifs des danseurs, le spectateur de photographie (et plus généralement d'œuvres plastiques), pourrait se laisser, au préalable à toute interprétation, happer par ces sensations. Nier les EdC de l'artiste en acte et ceux du spectateur, c'est ôter à l'interprétation tout un pan de

²¹⁰ Nous avons essentiellement abordé la pensée de Richard Shusterman à travers le livre dirigé par Barbara Formis, *Penser en corps, Soma-esthétique, art et philosophie*, L'Harmattan, Paris, 2019. Shusterman est professeur de philosophie à la Florida Atlantic University et praticien Feldenkrais. En réponse au « linguistic turn », Shusterman a proposé un « somatic-turn ».

²¹¹ Barbara Formis, « la Pensée du corps », in. *Penser en corps, Soma-esthétique, art et philosophie*, L'Harmattan, Paris, 2019, p. 16. J'ai fait le choix d'ôter à la citation ce passage « et qui produit par la polarité magnétique » me paraissant un peu ésotérique. Barbara Formis est Docteure en Philosophie et membre du Centre Philosophie de l'Art (CPA) de l'Université Paris I.

²¹² David Zerbi, « Soma-esthétique du corps absent », in. *Penser en corps, Ibid.*, p. 141-142.

l'expérience esthétique. Sans pour autant balayer les théories interprétatives de la photographie, j'ai proposé dans les paragraphes précédents d'élargir les domaines sensoriels afin de laisser une plus grande place au kinesthésique et ainsi rendre le spectateur plus actif mais également plus libre de « sentir » l'image. Cependant, je ressens comme un manque, comment bâtir toute une interprétation en fonction des EdC ? Mes analyses ont été forgées de points théoriques issus de la photographie et de la danse, elles ont été nourries des dires de l'artiste et de mes observations. Il manque à cette étude un éclaircissement. Les EdC ne sont pas que des sensations rendues visibles, condensées en image, les EdC se lient intimement aux intentions de l'artiste. Je souhaite ainsi, dans les lignes suivantes, expliciter plus précisément comment se mêlent le senti et le perçu puis les EdC et les intentions de l'artiste et du spectateur.

2) Des EdC aux « états de conscience »

a) De la sensation à la perception :

Au fil de mes lectures, m'est apparu très souvent que les auteurs pouvaient employer les mots « sensation » et « perception » sans forcément expliquer ces termes voire même les distinguer. Un ouvrage est venu m'éclairer en ce sens. *La forme* de Jean Piwnica va me permettre de tisser désormais des liens plus précis entre « sensation » et « perception ». Ces distinctions vont me permettre de relier les EdC aux intentions de l'artiste et du spectateur. J'ai trouvé en la réflexion du philosophe le terreau à même de rendre ce qui n'était que de l'ordre de mes intuitions un propos, je le souhaite, plus clair. N'étant pas philosophe, le lecteur excusera ma manière un peu succincte de m'approprier ces réflexions. Selon l'auteur, les sensations s'expriment dans la diversité, elles sont confuses. Relevant du domaine du singulier, une sensation est « vérité » en cela qu'elle « est » pour soi.²¹³ Une perception est à l'inverse universelle, on peut être plusieurs personnes à percevoir la même chose sans pour autant avoir ressenti les mêmes sensations. Il y a un « caractère commun »

²¹³ Jean Piwnica, *op. cit.*, p. 15.

« interchangeable » dans les perceptions.²¹⁴ L'acte de percevoir ne peut être passif, se laisser simplement divaguer à ressentir, se laisser simplement happer par les sensations, ne peut donner lieu à aucune pensée. La perception rend compréhensible les sensations. « C'est véritablement par une action d'appréhension que j'élève le divers de la sensation à l'identité ou à l'unité d'une chose ».²¹⁵ Un EdC est une sensation que l'on n'a pas laissée filer, c'est une sensation rendue perceptible.

« Tout ce qu'on a coutume d'attribuer aux corps comme qualités sensibles, toutes les odeurs, saveurs et couleurs ne sont, par rapport à l'objet auquel on les croit inhérentes, que des mots qui désignent non la nature même de l'objet mais seulement son action sur nous, sur l'organisme sentant. »²¹⁶ Croyant désigner la sensation, nous désignons l'effet de la sensation sur nous-même. C'est de nouveau en termes « d'effet », en tant que chose qui nous dépasse et se dépasse qu'il faut entrevoir la sensation. La sensation « est » parce qu'elle nous touche, elle nous apparaît de manière certaine : « [...] la sensation pour sa part nous procure une certitude claire mais non distincte qui nous fait sentir qu'il y a quelque chose sans pouvoir dire ce que c'est. C'est un « il y a. »²¹⁷

Percevoir une sensation c'est la soumettre à des propriétés, à un ordre, à une loi.²¹⁸ C'est accéder à la conscience, à la connaissance, c'est distinguer, appréhender la « forme ». « La conscience est donc un état d'éveil qui rend l'être réceptif aux stimulations sensorielles de son environnement. »²¹⁹ Percevoir selon notre corps et selon le monde dans lequel nous vivons, c'est traduire les sensations en pensée, elles deviennent unité, forme stable et universelle, elles deviennent l'idée-même de la sensation. Les Edc ne sont pas que de pures sensations, dès qu'ils sont énoncés, perçus, ils deviennent conscients et perdent alors leur caractère individuel, subjectif. Ils deviennent un véhicule de connaissance, cristallisant des sensations en perception

²¹⁴ Jean Piwnica, *op. cit.*, p. 15.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 16.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 64.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 68.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 73.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 68.

et amenant à la conscience un nouveau vécu. La « forme²²⁰ » n'existe qu'une fois sentie puis perçue. Jean Piwnica explique que penser la « forme » c'est penser le principe-même du fonctionnement de l'intelligence de l'être humain, qui « standardise », conceptualise, simplifie les sensations diverses et confuses en idées universelles. La perception raisonne, classe, identifie en « forme », en concept, en idée universelle permettant d'accéder à la connaissance. L'EdC serait à même de lier ce qui est « incommunicable » dans le senti et ce qui est de l'ordre du concept. Penser l'esthétique de l'œuvre photographique à travers des EdC vécus, sentis, c'est penser la relation entre le subjectif et l'objectif qui fonde l'être humain. Mais, alors que le langage réduirait le sensible en signes universels, comment utiliser le langage de manière à « traduire » au plus près un EdC ? Penser l'expérience esthétique comme traversée d'EdC, c'est faire une entrée dans le sensible. Dans *Logique de la sensation*, Deleuze, à partir de l'œuvre de Francis Bacon, prend le temps de nous faire sentir ce qui se meut dans ces peintures. Et c'est à partir d'un certain mouvement que Deleuze vient à parler de « l'action sur le corps de forces invisibles (d'où les déformations du corps qui sont dues à cette cause plus profonde).²²¹ » La peinture comme la photographie seraient capable de faire un « arrêt » sur un EdC, un « arrêt » qui ne représenterait pas quelque chose de figé, mais au contraire qui serait capable de « traduire » l'« élasticité²²² » de la sensation. Pour Deleuze : « La sensation, c'est le contraire du facile et du tout fait, du cliché, mais aussi du « sensationnel », du spontané... etc.²²³ » La sensation « [...] est être-au-monde [...] ²²⁴ » et pour reprendre encore les mots du philosophe, « je *deviens* dans la sensation et quelque chose *arrive* par la sensation [...].²²⁵ »

²²⁰ « La perception d'une forme, selon Jean Piwnica, est une expérience qui implique une conjonction entre le corps et les phénomènes ; l'esprit, transformant des impressions en mode d'apparition de formes, engage tout l'appareil sensible à leur production visible sous le contrôle de raisonnements inconscients. » Jean Piwnica, *op. cit.*, p. 77.

²²¹ Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Editions de la Différence, 1981, p. 31.

²²² « Le mouvement n'explique pas la sensation, il s'explique au contraire par l'élasticité de la sensation, sa *vis elastica*. » *Ibid.*, p. 30.

²²³ *Ibid.*, p. 27.

²²⁴ *Ibidem*.

²²⁵ *Ibidem*.

b) Accordage affectif et intentionnel

L'accordage esthétique entre l'œuvre, l'artiste et le spectateur qui vient d'être évoqué ne s'effectue pas sans un accordage émotionnel. L'image est envisagée selon Michel Bernard « *comme force ou intensité qui constitue, au sens particulier que je donne à ce concept, son « ex-pressivité » radicale ou, si l'on préfère, sa dynamique immanente de différenciation auto-affective.*²²⁶ » En effet, avant d'envisager l'accordage affectif entre un spectateur et une œuvre, il faut d'abord se souvenir qu'on est à la fois touchant-touché. À ce propos il faut revenir au premier chiasme intra-sensoriel énoncé par Michel Bernard : « [...] tout contact sensoriel avec l'environnement naturel et social et a fortiori avec son propre organisme est chargé d'une bivalence ou d'une bipolarité qualitative qui inscrit dans chaque corporéité l'effigie affective, en quelque sorte, d'une altérité.²²⁷ » La photographie n'est presque jamais étudiée du point de vue de l'expérience, du point de vue du processus de création et le corps du photographe et davantage celui du spectateur est mis de côté. Cette pensée réversible, réflexive, pourrait être une ouverture vers une interprétation plus globale de l'image photographique. Quelles pourraient être alors ces clefs d'interprétation possibles de ces accordages affectifs ?

Les résultats oculométriques ne nous éclairent pas sur un possible accordage esthétique et encore moins affectif entre le spectateur et ce qui est présent à l'image. Cependant, d'en avoir fait l'expérience, j'ai pu avancer sur une réflexion qui se révèle être centrale dans cette série photographique concernant la surface de l'image. J'aimerais citer à ce propos Vilém Flusser qui au début de *Pour une philosophie de la photographie* évoque l'importance de cette surface. Il déclare :

La signification des images se trouve à la surface. [...] Appelons « scanning » cette errance à la surface de l'image. Ainsi le regard suit-il un chemin complexe, formé pour une part de la structure de l'image, et pour une autre de l'intention du spectateur. [...] En saisissant un élément après l'autre, le regard errant à la surface de l'image instaure entre eux des rapports temporels. Il peut revenir à un élément de l'image qu'il a déjà vu, [...] Il peut toujours revenir à un élément

²²⁶ Michel Bernard, *op. cit.*, p. 151, fait référence à un autre de ses ouvrages, *L'Expressivité du corps, recherches sur les fondements de la théâtralité*, Ed. J.-P. Delarge, 1976, (chapitres IV, V et VI.)

²²⁷ *Ibid.*, p. 97.

spécifique pour en faire un porteur de signification, et reçoit sa propre signification de ce dernier : l'espace reconstruit par le scanning est celui de la signification réciproque.²²⁸

Ce « scanning » est ce sur quoi on s'attarde avec l'oculométrie, elle nous permet de soulever très précisément ce qui relève de la « quête » du spectateur et ce qui relève de la structure de l'image, le tout tissant un réseau de significations complexes à même de saisir, et l'image photographique et la relation que l'on entretient avec celle-ci.

Précédemment nous avons montré que l'intercorporité était l'un des fondements possibles de l'expérience artistique. Cette rencontre de deux corporités senties et perçues, éminemment non-verbale, se mêle aux « états mentaux » sentis et perçus. Le travail d'Alessandro Pignocchi sur le « modèle intentionnel²²⁹ » m'a permis, en ce sens, de dépasser mes observations. « Nous voyons des intentions derrière les propriétés de l'œuvre. »²³⁰ L'auteur parle « d'états mentaux » de l'artiste, pour évoquer ce qui est à l'origine de l'œuvre. Pignocchi précise que ces « états mentaux » sont impossibles à décrire verbalement, ils relèvent des émotions, des intuitions, des souvenirs, des moments vécus de la vie quotidienne... Le « modèle intentionnel » de l'auteur ne s'érige pas comme une volonté de vouloir à tout prix coller l'interprétation d'une œuvre aux intentions de l'artiste, ce qui serait infructueux, souvent impossible et terriblement enfermant. Le concept de « modèle intentionnel » instaure simplement ce rapport spontané et même inconscient que tout individu a à prêter des intentions aux artistes. Selon le modèle de Pignocchi, « on perçoit une œuvre comme étant le résultat d'une démarche »²³¹. Il est vrai qu'en premier lieu et ce d'une manière intuitive j'avais imaginé que l'intention de Laurent Millet était de se mettre en mouvement, c'est cette intention prêtée qui a bâti en grande partie cette étude. L'entretien a révélé que l'intention première de Laurent Millet était davantage de tester des postures, il avait en tête les chronophotographies. Didi-Huberman à propos d'Etienne Jules Marey dit que ces images « sont capables d'inclure une continuité de mouvement, voire, pour finir, quelque chose comme un flux, une fumée

²²⁸ Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, [Essai], 1985, Editions Circé, 2004, p. 9-10.

²²⁹ Alessandro Pignocchi, *L'œuvre d'art et ses intentions*, Odile Jacob, 2012, p. 117-163.

²³⁰ *Ibid.*, p. 117.

²³¹ *Ibid.*, p. 135.

ou une *danse du temps tracé*.²³² » Ce qui a façonné mon approche de la série *Translucent Mould of Me*, c'est cette manière tout particulière de me sentir en mouvement, entraînée dans une danse. Le photographe n'avait pas l'intention de danser, il ne danse d'ailleurs pas dans cet espace. C'est bien mon noyau d'expérience, forgé par la pratique de la danse, qui me fait entrevoir le dispositif artistique tel que je l'aurais expérimenté moi-même. « Une part de la capacité à percevoir provient du savoir-faire lui-même, et pas seulement de l'habitude visuelle. »²³³

L'interprétation, de la photographie par le corps nous fait nous approcher au plus près du processus de création et du vécu de l'artiste au moment du faire, mais aussi nous permet de penser l'œuvre prise dans le maillage complexe des chiasmes sensoriels. Cette prise en considération apporte ce « quelque chose de plus de l'interprétation » car elle révèle un réseau de significations plus étendu qui se situe dans la rencontre intersubjective entre intention de l'artiste et réception du spectateur. Cette approche de la photographie par le corps rend l'expérience photographique plus riche. Ainsi, retrouver les EdC du photographe et ceux du spectateur ouvre sur une nouvelle approche de l'expérience photographique enrichie par l'accordage affectif qui résulte d'une rencontre entre une œuvre et un spectateur.

L'accordage affectif ne réside pas uniquement dans la vue mais convoque tous les sens. Cette rencontre, tout d'abord intercorporelle viendrait s'enrichir des intentions retrouvées que l'on peut prêter à un auteur et les intentions réelles de celui-ci, ainsi les « états mentaux » du spectateur et du photographe pourraient s'accorder tout autant que les EdC. Cependant pour étudier les « états mentaux », il faudrait s'attarder à ce que Michel Bernard appelle le chiasme « parasensoriel²³⁴ ». « C'est celui de la connexion étroite et même de l'homologue entre l'acte de sentir et l'acte d'énonciation. » Ce que Merleau Ponty nomme le changement de « la chaire du corps sensoriel en celle du langage comme réversibilité du sensible et du dit, [...] »²³⁵.

²³² Georges Didi-Huberman, *Mouvement de l'air, Etienne-Jules Marey, photographe des fluides*, « La danse de toute chose », Gallimard, RMN, 2004, p. 190.

²³³ Alessandro Pignocchi, *op. cit.*, p 155-156.

²³⁴ Michel Bernard, *op. cit.*, p. 97.

²³⁵ *Ibid.*, p. 98.

Comme l'énonce Pignocchi il faudrait : « [...] Penser les propriétés des œuvres non pas comme des propriétés figées et sans histoire, mais comme la trace d'un processus intentionnel, comme portant encore en elles les projets de l'artiste, ses traits de caractère, ses intuitions, émotions envies, décisions, ses plans d'action ou tout autre état mental qui leur a donné naissance. »²³⁶ Je tenterai ainsi, pour la fin de mon étude, d'adopter cette posture en prenant en compte les entretiens menés par Arthur Kopel auprès de Laurent Millet ainsi que les discussions que j'ai pu avoir avec l'artiste. Après avoir distingué « sensation » et « perception », après avoir démêlé ce qui relève des EdC et des « états mentaux », et ainsi déployé les liens complexes qu'entretiennent ces « états » engagés dans la relation intercorporelle et intersubjective qui lie le spectateur à l'œuvre et à l'artiste ; je souhaite, à partir d'une question centrale dans le travail artistique de Laurent Millet, pouvoir mettre à l'épreuve mes observations et bâtir une interprétation qui mette en relation les EdC, les « états mentaux » de l'artiste et du spectateur.

3) *Translucent Mould of Me* : un autoportrait ?

A plusieurs reprises dans le travail de Laurent Millet on le voit apparaître. S'il n'est pas complètement caché par un voile, il se retrouve de trois-quarts dos ou se cache en partie le visage comme dans sa série *Wind Traps* datant de 1998.²³⁷ Dans *Mon histoire avec les pierres*, une seule photographie montre Laurent Millet en pied, visage découvert, les autres photographies le montrent de dos, à contre-jour, visage baissé ou « embrumé »²³⁸. Dans *L'herbier*, il figure en étude anatomique couplée de planches botaniques, le corps est morcelé, ouvert, béant.²³⁹ Dans la série *Zozios*, qui connaît de nombreux points communs avec *Translucent Mould of Me*, une

²³⁶ Alessandro Pignocchi, *op. cit.*, p. 206.

²³⁷ *Wind Traps*, tirages argentiques, techniques mixtes, dimensions variables, 1998.

²³⁸ *Mon Histoire avec les Pierres*, tirages argentiques, techniques mixtes, 1999.

²³⁹ *L'Herbier*, tirages numériques, peinture, 30x42cm, 2008-2011.

photographie est intitulée « Autoportrait ». En effet, Laurent Millet y apparaît flou, il est en mouvement devant une surface blanche composée de fils de fer noirs et de papiers colorés épinglés. Le titre m'interpelle : « Autoportrait ». Lors de l'entretien Laurent Millet me révélait à propos de *Translucent Mould of Me* qu'il se sentait en effet proche de l'autoportrait en ce sens qu'il se reconnaît dans l'image, mais paradoxalement, il ne voit pas « l'intérêt de l'autoportrait ». Techniquement, il n'y a pas de doute, c'est bien Laurent Millet qui s'est photographié lui-même, mais ne voyant pas distinctement son visage, étant même méconnaissable, est-ce toujours un autoportrait ? Au-delà de la détermination du genre photographique, il s'agirait ici de révéler ce qui se joue dans cet « autoportrait ». Afin de traiter cette question, j'ai eu besoin de remonter rapidement aux origines de l'autoportrait photographique, mais ne souhaitant pas effectuer un catalogue des expériences passées, je me suis brièvement rapprochée de démarches plus contemporaines et, pour faire écho au travail de Laurent Millet qui ne se borne pas au domaine de la photographie, j'ai choisi de convoquer des pratiques artistiques se situant parfois à la lisière entre photographie et performance, photographie et land-art. Ces références viendront en filigrane éclairer mon interprétation.

a) Autoportrait d'une démarche artistique

Laurent Millet est un photographe qui se photographie. Dans la tradition du « photographe photographié »²⁴⁰ les auteurs Quentin Bajac et Denis Canguilhem s'attardent sur les pratiques de l'autoportrait de Victor Hugo et d'Hippolyte Bayard, pour eux « la pratique photographique de l'autoportrait, dépassant la simple dimension expérimentale et narcissique, s'inscrit dans la nécessité d'une réaffirmation forte du moi et de la définition d'une identité menacée ou déniée. »²⁴¹ Le XIX^{ème} siècle

²⁴⁰ Repris du titre de l'ouvrage : « Le photographe photographié, L'autoportrait en France 1850-1914, Catalogue d'exposition, Maison de Victor Hugo, 5 novembre 2014 – 13 février 2005, Acte Sud, Paris, 2004.

²⁴¹ Quentin Bajac et Denis Canguilhem mettent en relation l'exil de Victor Hugo et l'invention d'un des tous premiers procédés papiers d'Hippolyte Bayard tombé dans l'oubli. Bayard est également le premier en France à mettre en place des dispositifs d'autoportraits photographiques aussi recherchés et dont on

est en effet très marqué par le portrait psychologique et introspectif marquant une volonté forte d'exprimer les sentiments traversés par l'individu souhaitant affirmer son identité. Il ne s'agit bien entendu pas de cela dans le travail de Laurent Millet. La mise en scène et même la mise à nu du photographe ne relève pas de l'affirmation de soi. Si Laurent Millet utilise son image dit-il, c'est par commodité, cela lui évite d'avoir à tout expliquer au modèle et à attendre qu'il soit disponible. Il y a en effet une grande liberté à travailler seul. A l'heure des selfies et des réseaux sociaux où la surexposition du moi se trouve exacerbée, Laurent Millet ne s'expose pas, il ne se raconte pas tel qu'il est, il se plonge dans un « devenir autre », il plonge dans le temps et dans l'espace même de la photographie. Il n'est pas question de l'intime mais plutôt d'une présence, non plus sa présence mais sa « présence-autre ». Lors de l'entretien Laurent Millet m'expliquait qu'il aimait se glisser dans des contextes qui pouvaient « dépasser sa vie ». « [...] Je peux m'introduire dans ces images, je peux projeter ma vie à l'intérieur et me prouver à moi-même que cette rencontre a eu lieu, que j'étais là, que j'en fais bien partie. J'ai un besoin renouvelé d'attester de cela, de ma présence dans la rencontre à travers un objet ou un contexte. »²⁴² Ces apparitions dans l'image seraient comme des miroirs déformants ou plutôt reformants. Laurent Millet se réinvente, s'approprie non seulement des espaces mais aussi des personnages, il est tantôt inventeur, explorateur, savant, collectionneur, expérimentateur farfelu, écorché... Chaque image de lui est un témoignage d'une expérience vécue, corporellement vécue.

Pas de combat avec le temps, ni même de gage d'authenticité comme pourrait être vu le travail de Roman Opalka²⁴³, la disparition, ne dit pas pour autant perte d'identité. L'identité de l'artiste est bien présente à l'image dans le sens où il souhaite expérimenter un « devenir-autre ». Ces autoportraits ne sont pas romancés, ils ne relèvent pas à proprement parler de la fiction, il ne s'agit pas non plus d'une réflexion comme chez Cindy Sherman sur les multiples identités qui nous façonnent. Il ne s'agit

peut clairement identifier un lien avec la composition picturale. Quentin Bajac et Denis Canguilhem, Préface, *Ibid.*, p. 15.

²⁴² Troisième entretien entre Laurent Millet et Arthur Kopel, 3 février 2014, in catalogue d'exposition : *Laurent Millet Les enfantillages pittoresque*, Filigranes Editions, Musée D'Angers, 2014, p. 339-345.

²⁴³ Chez Opalka, les photographies prises à chaque fin d'un « détail » relèvent à la fois de la signature et de la mise en scène de l'artiste en acte.

donc pas de questions d'identité sexuelle, ni d'identité sociale ou même raciale ; il est question du corps de l'artiste en acte, de son rapport à l'espace et au temps, il est question du « corps pensant » de l'artiste aux prises avec son imaginaire. Plus qu'une simple signature, les photographies de Laurent Millet sont une trace de l'artiste au travail, un travail de la pensée qui le traverse. Comme dans la série *Somnium*, Laurent Millet « est ici représenté dans l'acte de produire et de penser, [...] Laurent Millet parvient à une représentation de ce qu'est IMAGINER dans l'acte de l'expérience. »²⁴⁴ *Translucent Mould of Me* « radicalise la démarche artistique²⁴⁵ » de Laurent Millet, en cela qu'elle le révèle dans l'acte-même de création, création d'une image photographique qui a pour sujet « sa propre image ». Ces « moules translucides » de Laurent Millet sont-ils des images de la singularité de l'artiste, de son identité ? Il s'agit bien de son corps mais l'usage du flou le rend transposable, translucide à tel point qu'il peut être n'importe quel homme. L'artiste se dit « homme-moyen » comme étant potentiellement, n'importe quel homme blanc de culture occidentale. Dès lors comment peut-on encore parler d'autoportrait ? Comment approcher autrement cet autoportrait « transposable » de l'artiste ? L'autoportrait de Laurent Millet figurerait l'activité sentie et l'activité pensée de l'artiste mis en scène de manière à se révéler à la fois dans l'image et dans l'acte qui l'a généré. De nombreuses photographies de Laurent Millet paraissent comme il le dit, d'un temps ancien²⁴⁶, pourtant en ce qui concerne la question de l'autoportrait, la part de tradition est infime. Je perçois plutôt cette série comme « fondement » des créations passées et futures de l'artiste. Elle serait comme une ébauche de sculpture-dessin dans l'espace réceptacle de la photographie et où le corps est en prise directe avec le senti, le perçu et le pensé.

L'autoportrait mettrait en relation ce qui relève de l'intériorité et ce qui relève des éléments concrets de la réalité de l'artiste. Un va-et-vient s'opère sans cesse entre les éléments réels dont Laurent Millet aime jouer, que ce soit des espaces neutres et construits ou des éléments naturels comme le vent, les pierres, le bois ; et les

²⁴⁴ Texte de Michel Poivert accompagnant la série *Somnium*, Ambrotypes, 17x22cm et 30x40cm, 60x40cm et 90x40cm. Tirages platine même format, 2013/2015. Site internet de l'artiste : <http://laurent-millet.com/SOMNIUM-2013-2015>

²⁴⁵ Lors d'un entretien entre Anne Tronche, Patrick Beurard et Giovanni Joppolo, Patrick Beurard énonce que « l'autoportrait est un lieu qui concentre ; qui radicalise la démarche artistique. » « Autoportrait du peintre-photographe », *Opus International* n° 106, janvier-février 1988, p. 6.

²⁴⁶ *Laurent Millet Les enfantillages pittoresques, op. cit.*, p. 329.

éléments fictionnels qui relèvent de l'imaginaire. Cet imaginaire est constitué de toutes les références dont l'artiste se saisit pour créer : littérature, philosophie, sciences, musique, sculpture, architecture...²⁴⁷ Il est le terreau d'un « devenir-autre ».

b) L'intersubjectivité un « devenir-autre »

Toute création d'aujourd'hui est le fruit d'expériences passées. Ces expériences ne peuvent être visibles pour le spectateur et sont à peine nommées par les artistes, restant souvent de l'ordre de l'inconscient. Qu'est-ce qui nous pousse à créer ? Laurent Millet s'aventure dans ces explications : « Cela a été produit par le souvenir de ces activités d'enfance, de jeux, de jardins, de bois, de rivières, de forêts, de cabanes... C'est le fruit de la rencontre entre les richesses de ce passé enfantin et celles de ma formation artistique en tant qu'assistant. [...] Avec beaucoup de joie et d'enthousiasme je me glisse dans cette voie, avec les outils mentaux et physiques d'adulte.»²⁴⁸ Les œuvres qui déclenchent chez l'artiste un nouveau processus de création sont perçues de manière expérientielle elles enrichissent son « noyau d'expérience ». Le « noyau d'expérience » est forgé par le vécu du quotidien, par les références artistiques incorporées et par toutes les expériences créatives de l'auteur. Chez Laurent Millet l'appréhension d'une œuvre se fait par le corps. En 1912, le théoricien Théodule Ribot dans ces recherches sur les maladies de la mémoire énonce que les « phénomènes moteurs ont, plus que les autres, tendance à s'organiser, à se solidifier²⁴⁹ ». « Ce qui subsiste des états de conscience, des perceptions, des

²⁴⁷ Voici une liste non exhaustive des références qui jalonnent le travail de Laurent Millet, cette liste est en partie bâtie à partir du catalogue *d'exposition Laurent Millet, Les enfantillages pittoresques, op. cit.* Bachelard, Boccace, Diderot, Edison, Graham Bell, Jamnitzer, Kepler, Lucrèce, Machiavel, Pessoa, Ponge, Richard Tuttle, Satie, Sol Lewitt, Thomas de Quincey, Valère Novarina...

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 345. Laurent Millet répond à la question posé par Arthur Kopel : « Quelle est l'origine de la photographie chez vous ? »

²⁴⁹ Annie Suquet, *Scènes. Le corps dansant : un laboratoire de la perception*. In. Jean Jacques Courtine, *Histoire du corps*, T. 3, *op. cit.*, p. 405.

émotions, c'est leur « portion kinesthésique », leur « représentation motrice ». »²⁵⁰ La mémoire passe par le corps et les dispositifs déployés par l'artiste en rendent compte.

« Il n'y a pas d'artiste qui s'élabore sans aller piocher dans le patrimoine des autres. Les enthousiasmes que leurs œuvres nous procurent me permettent d'élaborer des aspects, des images de moi que je ne connaissais pas. J'aborde les choses par cet enthousiasme et je les transpose, il faut que je les rencontre et que j'atteste de cette rencontre. »²⁵¹ C'est ainsi à travers l'autre, artistes écrivains, inventeurs... que Laurent Millet se réinvente. Il se glisse ainsi dans de nouvelles peaux. Ce ne sont ainsi, pas seulement des références, mais des « rencontres », un lien étroit les relie. Lors de l'entretien je comprenais que Laurent Millet cherchait à être cet inventeur, à être Alexander Graham Bell. Ces images de structures volantes épinglées dans la série *Translucent Mould of Me* sont à la fois comme les images présentes dans un atelier, elles sont sources d'inspiration mais sont aussi bien plus que cela, elles rappellent les expériences passées de l'artiste en lutte avec le vent dans *Wind Traps*. Ces images font à la fois partie intégrante de l'imaginaire de Laurent Millet, de l'œuvre, de l'image de lui qu'il veut incarner.

Une des images²⁵² faisant irruption dans *Translucent Mould of Me* relate les essais d'Alexander Graham Bell souhaitant voir voler un cerf-volant permettant de transporter un individu. Cette structure circulaire en plein vol n'a très certainement pas été retenue par l'inventeur qui s'emploiera plus tard à travailler une forme plus stable qu'est le triangle, qu'on retrouve par ailleurs dans la série *Les Reliquaires du Diaphane*²⁵³ de Laurent Millet. Ces inventions ont pour lien cette quête de légèreté que l'on retrouve dans des séries antérieures de l'artiste.²⁵⁴ Laurent Millet me confiait lors de l'entretien qu'il admirait particulièrement ces inventions. Ces images épinglées au mur marqueraient à la fois leurs influences dans le travail sculptural de l'artiste,

²⁵⁰ Annie Suquet, *op. cit.*, p. 405.

²⁵¹ Laurent Millet, *Les enfantillages pittoresques*, *op. cit.*, p. 341.

²⁵² On retrouve une reproduction de cette photographie sur le blog très fourni de Laurent Millet. Elle date de 1908.

²⁵³ *Les Reliquaires du Diaphane*, 20 ambrotypes 30x40, 2016.

²⁵⁴ *Wind Traps, Mon Histoire avec les Pierres*.

nous serions comme plongés dans l'atelier de l'artiste et plus encore dans l'imaginaire de celui-ci. Pour le photographe, ces images réactualisent, rendent toujours présentes ces références passées en lien avec sa pratique et, pour le spectateur, ces images le relient à un passé redevenu présent en la démarche de l'artiste. L'« accordage affectif » et intentionnel entre ces « images-références » n'est pas du même degré chez l'artiste et chez le spectateur. Laurent Millet les a éprouvées corporellement et intentionnellement, il a rendu ces références opérantes dans son propre champ créatif. Pour ma part, ces images, somme toute très intéressantes, m'apparaissent seulement comme un document. Je ne me suis pas sentie touchée corporellement par elles, par contre elles m'ont mises dans un « état mental » qui m'ont incité à les étudier.

Nous prêtons en première partie des similitudes d'intentions dans cette série avec les photographies « photodynamiques » des futuristes, en tant qu'autoportrait d'une démarche artistique, d'un « devenir-autre », l'élan vital souhaitait par les frères Bragaglia est en effet présent à l'image. Un élan vital capable de faire se déployer devant nous des EdC et des « états mentaux ». Laurent Millet ne pose pas pour la postérité, il se dépose dans l'espace. Pris dans le tourment de l'impossible immobilité, il inscrit en l'image tous ces micro-mouvements dont nous ne prenons pas conscience au quotidien. Entre mouvements plus amples et tremblements, le photographe offre une image de lui multiple. Il y a à la fois une grande cohérence plastique à travers toute la série et en même temps, l'artiste y est quelque part multiple. Multiple par la trace du mouvement inscrite grâce au long temps de « pose » choisi par le photographe et multiple par les « pauses » successives expérimentées par Laurent Millet. Chaque photographie montrerait une corporéité différente enrichie des précédentes.

c) Image / corps : le statut du médium photographique

Laurent Millet fait usage du corps comme d'un médium et s'inscrit dans ce qui a été novateur au XX^{ème} siècle dès les années 1910 avec notamment les avant-gardes Russes et les Dadaïstes. Il ne s'agit pas ici de remonter toute l'histoire de la performance mais plutôt de comprendre comment s'inscrit le corps de Laurent Millet dans son œuvre photographique et de tisser quelques liens vers d'autres productions artistiques. Laurent Millet fait comme un pas de plus dans le rapport image-corps. Le corps autant que l'image est le réceptacle de l'expérience artistique de l'artiste et c'est en cela que nous avons rapproché le travail de Laurent Millet à celui de Gina Pane ou de Carolee Schneemann. Contenir en l'image l'action de l'artiste s'apparente aux intentions de Gina Pane. Dominique Baqué souligne que « le document photographique constitue la métaphore même de l'action ou, si l'on préfère, son allégorie ».²⁵⁵ Il prend pour exemple une action de Gina Pane qui marque son propre corps « elle reproduit sur son corps le processus de l'inscription par contact et empreinte, qui est l'une des spécificités de l'acte photographique. » L'action de Dennis Oppenheim est encore plus parlante, *Reading position for the 2nd Degree Burn* (1970), marque le corps de l'artiste de l'action de la lumière du soleil. Chez Laurent Millet il n'y a pas réellement de marquage du corps, l'« allégorie » n'est pas aussi poussée. Cependant, si l'on se recentre sur ce qui anime ce travail de recherche, on pourrait dire que cette volonté de « devenir-photographie » qu'éprouve physiquement Laurent Millet et que contient le « médium-peau » fait de l'image l'allégorie de l'expérience-même de la photographie.

Julia Hountou, dans son article « Le corps au mur », distingue deux aspects intéressants sur l'emploi de la photographie par l'artiste performeuse : « Gina Pane est probablement une des rares artistes à avoir si habilement fait appel aux deux versants du médium photographique : instrument d'information (dimension sociologique) et outil plastique (dimension esthétique). »²⁵⁶ De manière très intime, ces images sont pour l'artiste autant de témoins de l'expérience vécue, elles sont aussi travaillées

²⁵⁵ Dominique Baqué, *La photographie plasticienne, un art paradoxal*, Editions du regard, Paris, 1998, p. 21.

²⁵⁶ Julia Hountou, « Le corps au mur », *op. cit.*

plastiquement, esthétiquement par le rapport qu'entretient l'artiste à l'histoire de la photographie. C'est en photographe plasticien que Laurent Millet se situe. Dominique Baqué introduit son premier chapitre de *La photographie plasticienne, un art paradoxal* en précisant que les pratiques artistiques de l'espace et du corps²⁵⁷ ont toujours recours au médium photographique. L'auteur fait en partie remonter la naissance de la photographie plasticienne aux artistes du Land Art. C'est à partir des quelques affinités avec les démarches de ces artistes ; notamment dans les séries *Wind trap*, *Mon histoire avec les Pierres*, *La Chasse*, *Petites machines Littorales*, *Please hold the line* ; qu'il sera question de la place du médium photographique chez Laurent Millet. Les photographies issues des explorations de et dans la nature sont pour certains artistes du Land Art, le « restant²⁵⁸ », ce qui informe de l'acte artistique. D'autres comme Hamisch Fulton, Richard Long ou Robert Smithson font du médium photographique « partie intégrante, de sa conceptualisation, de sa mise en œuvre et de son mode d'exposition. »²⁵⁹. Au-delà donc de l'aspect informatif, les photographies témoignent de la « modalité de l'esprit et de la sensibilité du marcheur ».²⁶⁰ Le « médium-peau » est capable de contenir l'expérience des artistes marcheurs. Chez Richard Long le médium photographique garde en mémoire ce qui relève de l'expérience éphémère de la marche. Cependant le vrai médium de ses actions est l'espace vide, vierge de toute habitation qu'il foule depuis des années. Laurent Millet, comme Richard Long détruit ce qui a été matériellement construit. L'image de l'expérience reste, mais plus qu'un témoin, elle dépose les marqueurs spatiaux temporels de l'expérience en son sein. L'image contient aussi l'intime, l'invisible de cette expérience, ce qui relève du corps et de l'esprit qui compose un individu, entre fugacité du senti et durée de l'image. Laurent Millet obéit à des règles qu'il s'est fixé, ne pas faire bouger les fils de fer accrochés et « supporter » le temps de « pause », garder la « pose ». Le corps est contraint à errer dans un espace/temps restreint. Pas d'expérience violente marquant le corps ou l'éprouvant comme dans l'art corporel, Laurent Millet performe le dispositif photographique en ce sens qu'il l'éprouve physiquement. Le médium photographique conserve en partie la trace du dispositif

²⁵⁷ L'auteur fait référence aux actionnistes viennois et au Land Art.

²⁵⁸ Dominique Baqué, *op. cit.*, p. 20.

²⁵⁹ *Ibidem.*

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 21.

éprouvé. Le photographe a su se libérer de « l'encombre » que représente le travail à la chambre 20 x 25. Ce n'est pas un autoportrait du photographe-photographié comme on pouvait le voir au XIX^{ème} siècle, le spectateur ne voit pas le dispositif photographique dans son ensemble.

Selon ces projets artistiques, Laurent Millet passe de l'usage de techniques traditionnelles, complexes, encombrantes à des techniques numériques. Le va-et-vient entre des techniques traditionnelles et modernes et souvent questionné. Laurent Millet a tiré son négatif papier qu'il a ensuite scanné afin de travailler quelques masquages et contrastes. La chaîne numérique lui assurait ici d'obtenir un fil de fer apparaissant comme un trait. Le photographe cherche à se confronter corporellement aux éléments très concrets du procédé photographique. Avec son dispositif il appréhende corporellement les questions du cadrage, de la mise au point, de la netteté, de la place du corps dans l'espace. Il s'agit d'expérimenter de manière très concrète le corps en mouvement aux prises avec les éléments même de l'espace/temps et ceux qui constituent le travail photographique. « L'indiciel immédiat » des éléments stables, identifiables de l'espace présent et crée, est éprouvé corporellement par Laurent Millet ; la « pause » longue quant-à elle en révèle l'expérience. Cet « indiciel labile » rendu par le flou expose le senti. « [...] mon désir est d'entrer dans le dessin, de me laisser croire que je suis de plain-pied dans cet univers dessiné, pictural, où se croisent des choses incertaines, qui sont des plans sans espaces. »²⁶¹ Laurent Millet se rend translucide pour mieux montrer ces images de la pensée. « Il y a un contexte qui se construit dans lequel je m'introduis, ce qui me permet de croire que je suis avec ces choses, que je vis avec et en elles, car elles me séduisent et me fascinent. »²⁶²

L'expérience de la création relève d'une co-présence de l'espace-temps et du corps de l'artiste. L'image quant à elle, condensatrice de l'expérience de l'artiste, révèle la co-présence du spectateur et de l'artiste. Le « devenir-image » de Laurent Millet s'inscrit pour moi comme une expérience vivante. L'image fait état d'un « ça-a-bougé », un bougé de l'artiste en tant qu'il désire se sentir « autre », un bougé de

²⁶¹ Laurent Millet *Les enfantillages pittoresques*, op. cit., p. 343.

²⁶² *Ibid.*, p. 341.

l'artiste en acte dans un temps et un espace défini. « L'image-peau », « enveloppante » rend vivante l'expérience « transformatrice » (Tisseron), « ça bouge encore » à la surface de l'image et en moi-même. Par cette « pause » longue, c'est davantage un EdC qu'un « état mental » que je perçois en premier. C'est bien par le corps, par le senti activant mon noyau d'expérience que je perçois la présence de Laurent Millet. Ce que je perçois de la « pose » est le caractère performatif à s'essayer à l'immobilité. Dans cet « autoportrait de l'artiste en acte », Laurent Millet n'est pas « modèle » en son sens posé, figé, mais « présence ». Je n'avais pas, jusqu'ici réussi à véritablement nommer le « rôle » qu'endosse l'artiste quand il se glisse devant la chambre photographique. Laurent Millet se voit comme un « moyen », son corps faisant-image devient un moyen d'accéder à l'expérience du sentir et du voir. L'autoportrait construirait progressivement une corporéité sans cesse en devenir.

« L'autoportrait de l'artiste en acte de sentir » s'échappe, excède sa fonction « d'autoportrait », le « regard » corporel » apporté à l'image, montre les effets de ce type d'image sur le sujet regardant. Laurent Millet est certes méconnaissable, mais c'est bien lui, ayant vécu cette expérience qui est présent devant nous. Pourtant son image le dépasse en cela que c'est notre propre image qui est travaillée. Cet autoportrait a un effet miroir. La matérialité de ce corps, rendu palpable par le « médium-peau », devient senti, mon regard s'approche d'un « toucher » de l'image. Relevant du transfert, « l'image-peau » réactive à chaque fois en moi un certain EdC. En me rendant disponible à recevoir l'image, je suis comme projetée à la place de ce corps. Je ressens à mon tour le poids des appuis des mains sur ce mur, cette résistance à la surface, tantôt crispée, tantôt diffuse (image n°1). Mon image s'évanouit en même temps que celle de l'artiste (image n°2). Une attente, une latence soutient mon regard qui, à défaut de trouver un regard homologue, peut errer au gré du dessin puis s'enfuir dans la profondeur de l'image (image n°3). Tantôt tout mon corps se pose, tête appuyée sur le mur, dos courbé et bras ballants, calme, en relation avec l'espace (image n°13) puis soudainement le corps se contracte, transpercé, il se replie sur lui. Quand l'ancrage au sol est perdu, tout se concentre, s'anime et se raidit dans le haut du corps d'où jaillissent en retour les tourbillons du geste créateur (image n°14). Quand tout bascule, que les appuis se font plus recherchés, plus complexes, il règne une tension plus forte que vient contredire ce halo de corps passé (image n°4).

Défiguré et pourtant présent. L'interruption suspendue du mouvement cristallise le geste, figé à jamais et pourtant si volatil. Le dispositif photographique vient nous déposséder du voir, pourtant cette « membrane visuelle²⁶³ » cache tout autant qu'elle révèle (image n°5). Elle révèle la présence multiple du corps senti, du corps présent à l'espace, tantôt ancré dans le sol, jambes légèrement pliées, tantôt s'échappant par le haut du corps en mouvements constants (image n°6). Rester mais ne pas « poser », mettre à l'épreuve le dispositif établi, s'en retourner (image n°7) pour mieux se recentrer. Concentration ultime de l'artiste en proie au doute, s'en remettre au temps de la respiration, écouter et laisser voir ces infimes mouvements qui circulent et font à présent surface (image n°8). Le temps qu'offre la « pose » à sentir son corps, manifeste en moi un état proche de la concentration, de l'état de disponibilité préalable à toute mise en mouvement dansé. Un état de repos mais aussi d'alerte. Une attention accrue est portée aux micro-mouvements. Se sentir respirer, sentir cette respiration s'étendre dans tout son corps, sentir ces allers-retours. Travaillant comme en miroir, l'image pensée « en relation » excède le médium. « L'autoportrait en acte » de l'artiste me révèle en partie en tant qu'être sentant, percevant et pensant. Dans cet « autoportrait en acte » s'incarnent les intentions de l'artiste à « devenir-autre » et s'incarnent les EdC qui découlent de cette expérience du « devenir-autre ».

C'est bien en créant ces nouveaux espaces, que l'artiste nomme « contextes » et en les éprouvant physiquement que l'acte créateur advient, que l'artiste va pouvoir se sentir véritablement autre, tout du moins se sentir autre au moment de la prise de vue. Laurent Millet évoque la grande déception que procurent la plupart du temps ces images. Il les considère comme des témoignages de l'expérience vécue, « ça a bougé », un EdC particulier a bien été traversé, l'expérience à bien fait jaillir des « états mentaux » spécifiques à ce moment vécu, mais le résultat en image est-il à même de retranscrire ce senti ? La déception dont parle Laurent Millet se situe peut-être là. Rien ne remplacerait l'expérience, pas même les images de l'expérience. Si l'artiste ressent un manque, la spectatrice que je suis comble ce manque.

²⁶³ Michel Poivert, « Laurent Millet, Le carré noir de la nature », *op. cit.*, p. 29.

CONCLUSION

A observer voilà plusieurs mois cette série photographique, mon expérience de regardeur n'est très certainement pas encore « complète » mais elle rassemble à la fois des EdC, des « états mentaux » qui n'ont eu de cesse de se complexifier, de s'enrichir au fur et à mesure de mes recherches. J'ai tenté d'osciller entre mes expériences de spectatrice, de danseuse, de plasticienne et de théoricienne. Le va-et-vient qui s'opère entre la théorie et l'expérience de l'œuvre forge un regard sans cesse renouvelé. Je pensais que les EdC perçus au début de mon étude allaient s'évaporer, c'est tout le contraire qui s'est produit. Ayant mis des mots sur ces EdC et ces « états mentaux », je perçois plus intensément encore ce qui n'était que de l'ordre de la sensation et de l'intuition. « Penser en corps » la photographie (Barbara Formis), penser l'interprétation comme étant d'emblée une rencontre intercorporelle et intersubjective c'est emmener loin l'expérience de l'œuvre. C'est véritablement l'emmener avec soi, la faire vivre en-soi. Dans le cadre scientifique, ce point de vue peut connaître des dérives si ce type d'interprétation ne s'ancre pas sur des théories déjà fondées. C'est ce que j'ai tenté de faire, faire dialoguer des théories de la danse et de la photographie, mais aussi de philosophie et de psychanalyse, de manière à bâtir quelques jalons possibles pour une interprétation des images photographiques par le corps.

Cette approche de la photographie par les EdC s'est vue facilitée par la présence du flou, ce flou qui révèle les conditions de prise de vue, les déplacements dans l'espace et dans le temps, ce flou qui révèle également avec intensité un corps-matière sentant. Approcher la photographie par les Edc c'est déployer l'esthésie de l'expérience photographique dont le flou traduit le rapport sensible de ce corps à cet espace. Révisant par la même occasion quelques théories de l'image photographique restées figées, l'approche esthésique de l'œuvre réconcilie en quelque sorte théories et expériences. Ce que j'ai nommé par « indiciel opérant » met au jour l'articulation de la nature-même des choses, l'articulation des choses « immédiates » et « labiles » présentes dans toute expérience que nous faisons du monde. Par ailleurs, cette

attention esthétique portée à l'image photographique nous éloigne des théories de « l'instant », elle déploie à la fois le temps de l'image et celui de la réception de l'image pour être au plus proche du mouvement vital des corps. Les EdC partagent avec l'image photographique une certaine volonté de fixité et de changement. J'ai montré en effet que l'image était capable de « motricité », capable de retranscrire à la fois le mouvement extérieur et intérieur qui anime l'artiste. À l'image de la « pensée motrice » (Laban), la photographie suggère l'indicible mouvement du monde intérieur de l'artiste. Penser la photographie par les EdC c'est penser en termes de présence, c'est aborder le caractère performatif de la photographie. Performatif dans l'acte de photographier mais aussi performatif dans l'acte de recevoir une image photographique. Pour que le corps de la photographie s'ouvre à nous (Didi-Huberman) il a fallu prendre le temps d'observer et d'identifier les processus esthétiques, qui, dans *Translucent Mould of Me*, rendent la relation corps-image possible. D'une part le « médium-peau » qui redonne à voir à la surface les teintes affectives des mouvements et des gestes (Hubert Godard) et d'autre part l'« image-peau », qui incarne la relation elle-même. Admettre ces processus d'« exhalation », de « transfert », d'« effet », de l'image photographique c'est se donner la chance de faire naître un « regard corporel ». La photographie est un lieu où peut habiter la performance de l'artiste, elle est le réceptacle sensible à partir duquel peuvent résonner à nouveau ces EdC et ces « états mentaux ». L'image photographique agissante, « symboligène », « enveloppante » et « changeante » (Tisseron), est douée d'une vie propre qu'un « regard corporel » est capable de saisir. Performer son regard c'est saisir le dialogue fécond entre les données objectives et subjectives de l'image photographique et celles sensibles et perceptibles de notre manière de voir (Piwnica). Les caractéristiques heuristiques des EdC, prises dans un contexte de pensée spécifique de l'image photographique perçue en relation, ne cessent d'animer l'expérience esthétique.

Ces analyses ne valent-elles que pour une photographie bougée ? Ces axes de recherche se prêteraient-ils à l'observation et l'interprétation de photographies dont le sujet ne serait pas le corps ? Laurent Millet cherche à travers la photographie à attester d'expériences vécues. Les espaces qu'il crée, les structures, les sculptures n'ont pas pour vocation à rester, l'artiste finit toujours pas s'en débarrasser. Seule

l'image reste, cette image témoin d'une expérience vécue par l'artiste. Comment nommer une image qui atteste d'une expérience ? Laurent Millet exprime ainsi cette idée: « [...] et même si je suis hors-champ, je suis là. »²⁶⁴ Il s'agirait d'étudier, au-delà de l'« être-là » de l'image, « l'être-là » du photographe, d'étudier « l'image comme trace expérientielle » de l'acte de créer.

Un article de Jacqueline Salmon, danseuse puis photographe, est venu éclairer mon approche. L'artiste explique comment elle est passée de la danse à la photographie et comment son regard est entièrement mobilisé par le corps. Ne souhaitant pas ouvrir mon travail à des photographies de danse, je n'ai entrevu que ces photographies d'architecture. A propos de sa première série où le corps n'est plus le sujet de la photographie, Jacqueline Salmon déclare que le corps est devenu « un des outils nécessaires à la construction des images.²⁶⁵ » « La danse travaillait mon regard ». J. Salmon enseigne également la photographie et à propos de la réception d'une image, elle dit : « Je sais que je n'analyse jamais une photographie sans chercher à comprendre la position du corps de son auteur au moment de la prise de vue. » Ce double discours sur l'expérience du photographe et l'expérience du spectateur par le corps renforce de nouveau mon positionnement. Le « quelque chose de plus » de l'interprétation photographique peut prendre sa source dans l'attention portée à l'expérience sensible, corporelle qui est en jeu quand nous sommes face aux images. J'aimerais faire appel à un autre auteur afin d'asseoir ce point de vue. Danièle Méaux, dans son article sur « Le livre de photographies comme espace d'une chorégraphie »²⁶⁶ met en parallèle la posture du photographe Madgi Senadji aux « flâneurs » tel que l'entendait Benjamin ou Baudelaire. Toujours en lien avec ce livre

²⁶⁴ Laurent Millet cité par Christine Besson, « Les enfantillages pittoresques de Laurent Millet » in, *Laurent Millet Les enfantillages pittoresques, op. cit.*, p. 21.

²⁶⁵ Jacqueline Salmon, « Tout mouvement regardé avec l'intention de regarder de la danse », *LIGEIA, op. cit.*, p. 118.

²⁶⁶ Danièle Méaux, « Le livre de photographies comme espace d'une chorégraphie (à propos de *PRAGUE* de Magdi Senadji », *LIGEIA, op. cit.*, p. 136-143. L'auteure, après avoir retracé les évolutions techniques de prises de vues et les conséquences sur le choix des sujets et les déplacements des photographes (nous l'avions déjà cité à ce propos), Danièle Méaux, prend pour exemple l'appréhension de l'environnement par les orthèses de Rebecca Horn pour comparer le rapport sensible que l'opérateur peut entretenir à l'espace dans lequel il évolue au moment de la prise de la vue. Ce « tâtonnement à distance » se rapprocherait du tactile. Par la suite l'auteure analyse les cadrages de Senadji comme renvoyant « à la mobilité physique du flâneur, qui se déplace dans les rues sans entrave. » et « présuppose un corps qui se meut dans la ville. », p. 141.

photographique, elle s'arrête par la suite à ce qu'elle nomme « la danse de l'opérateur », en lien avec ce que Plossu décrivait de son rapport au corps, elle énonce : « Le lecteur/spectateur éprouve le caractère dynamique et primesautier de cette attention portée aux choses... il n'est pas de vision séparée d'un corps - qui conditionne la perception et lui fait pour ainsi dire « caisse de résonance ». Le lecteur/spectateur le sait et il se projette avec empathie dans l'œuvre pour ressentir la mobilité physique du praticien dans l'espace. »²⁶⁷ Cette étude de D. Méaux sur le livre de photographie *Prague* ouvre le champ de mon analyse dans le sens où toutes photographies pourraient être perçues et interprétées en fonction de la présence (invisible) du photographe. J'affirmais lors de l'introduction de ce mémoire vouloir dépasser le « ce qui fait danse », pourtant il s'agit bien de cela. Michel Guérin²⁶⁸ dit que la danse « donne à regarder à qui sait voir la structure de tout geste vivant ; elle s'offre comme le parangon du geste, elle qui détient la science infuse de l'initial (du départ) et l'art de la suite, qui conjugue le discret et le continu : l'anacrouse et la mélodie.²⁶⁹ » Observer « la danse de la photographie », c'est plonger dans un « en-deçà » et le continuer en pensée. La relation corporelle et intentionnelle du photographe à l'espace réel et à l'espace de l'image contiendrait les bases de ce « dansé » de la photographie. Approcher la photographie par la danse, c'est en partie observer l'esthésie des EdC qui s'animent. Pour Marianne Massin l'expérience esthétique se mesure « en termes de qualité d'esthésie et d'intensité à déployer, en termes d'attention vigilante et discriminante, y compris devant ce qui désarçonne.²⁷⁰ » Approcher la photographie par la danse c'est faire durer l'expérience esthétique tout comme le danseur est capable de faire durer un EdC. « Les expériences esthétiques analysées restaurent à la fois la liaison de nos capacités sensibles et cette construction

²⁶⁷ Danièle Méaux, *op. cit.*, p. 141.

²⁶⁸ Michel Guérin remonte aux origines viscérales et esthétiques de la danse en s'appuyant sur les pensées de Leroi-Gourhan et de Paul Valéry : « Pour les deux penseurs, [...] la danse occupe une place à part dans la genèse de l'esthétique, c'est-à-dire à la fois s'accompagnant d'un plaisir lié à une certaine qualité d'attention – accordée à des *présentations* de sensations ou d'impressions agencées dans un cadre que n'avait pas prévu la vie immédiate – et désignant sous les noms de beauté et d'œuvre les produits ainsi soustraits à l'utilité. » p. 203. Plus loin il ajoute : « qu'il ya un dansé dans toute œuvre d'art, quel que soit son régime ou son registre. » p. 204. Michel Guérin, « D'un danser de l'art », in *Ce qui fait danse : de la plasticité à la performance*, La Part de l'Œil, n° 24, Bruxelles, 2009, p201-207.

²⁶⁹ Michel Guérin, *op. cit.*, p, 204-205.

²⁷⁰ Marianne Massin, *Expérience esthétique et art contemporain*, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 143.

des durées, en rétablissant une profondeur en amont et en aval de la rencontre de l'œuvre.²⁷¹ »

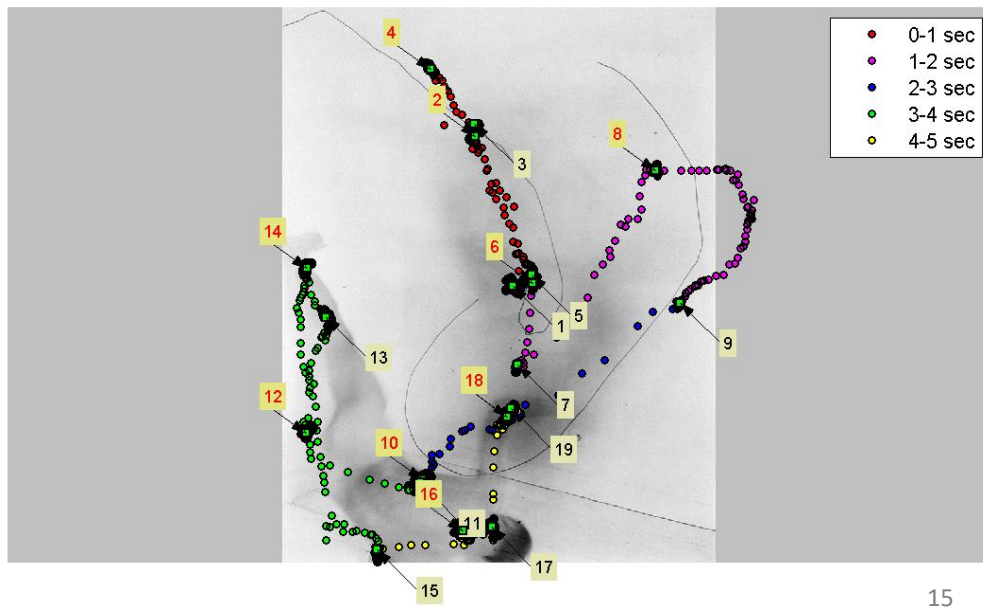
L'expérience photographique dépasse l'image. Les expériences du photographe transparaissent à la surface de l'image mais ne s'y figent pas. Le spectateur serait capable de ressentir les postures, les déplacements du photographe. Le spectateur ressentirait la photographie dans tout son « être ». La photographie « est » en tant que résultante de l'action d'un photographe animé d'EdC et d'« états mentaux » particuliers au moment du faire. « Même si je ne suis pas représenté sur mes images, si je ne construis pas des images de moi, c'est une façon de construire des contextes dans lesquels j'aurais envie d'être, de traîner. »²⁷² Ainsi, et ce serait un autre travail, nous pourrions regarder, sentir, percevoir, analyser toutes images photographiques, non seulement en fonction de leurs caractéristiques plastiques, sémantiques et esthétiques, mais aussi en réengageant davantage la relation intercorporelle et intersubjective entre l'œuvre, l'artiste et le spectateur. A cet égard, cette étude a montré que l'attention esthétique portée dans l'expérience esthétique pouvait être source d'interprétation. Une interprétation pétrie de l'expérience corporelle et intentionnelle qui, parce qu'elle est sans cesse agissante, est source de plaisir.

²⁷¹ Marianne Massin, *op. cit.*, p. 146.

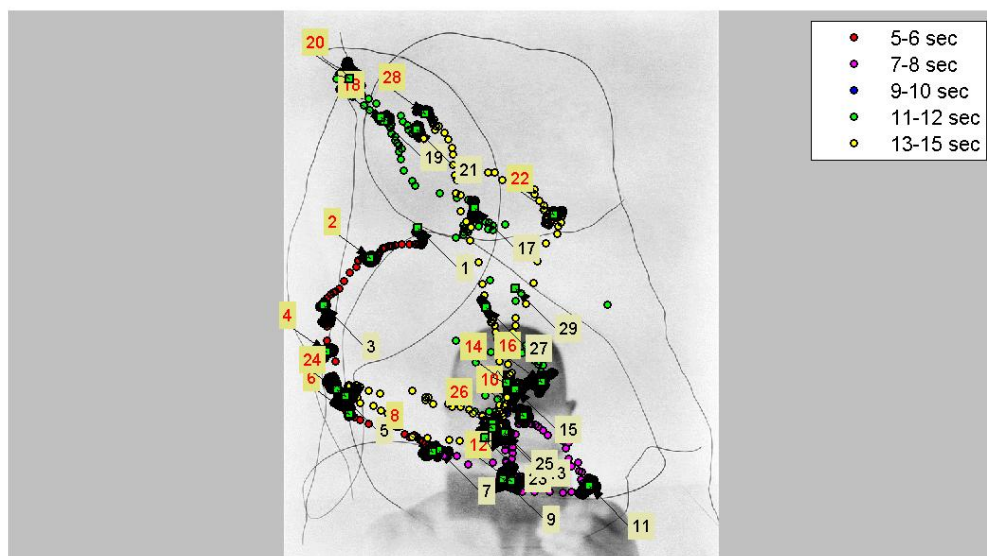
²⁷² Laurent Millet *Les enfantillages pittoresques*, *op. cit.*, entretien, p. 341.

ANNEXES

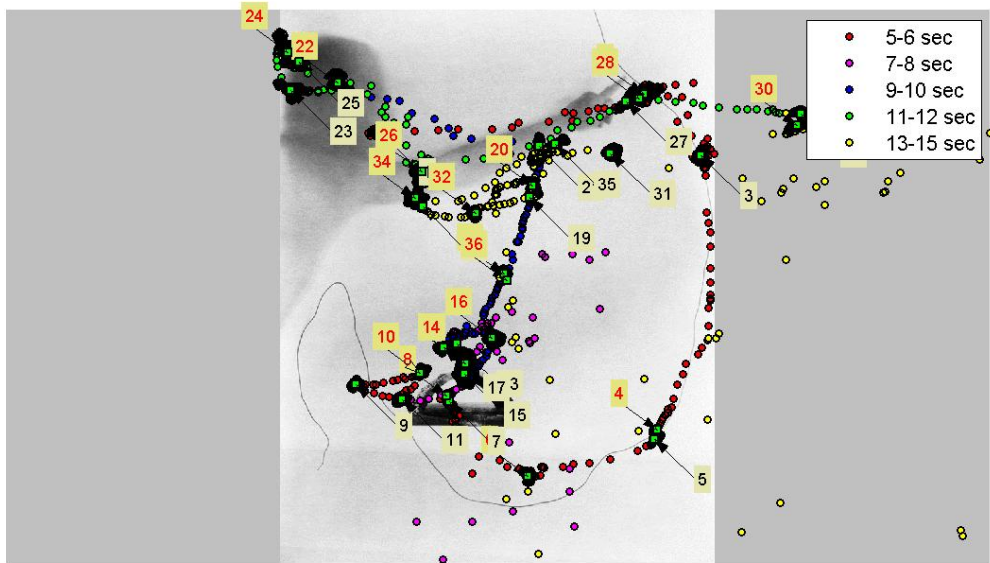
Les résultats oculométriques suivants ont été enregistrés à l'Imaginarium par Laurent Sparrow (SCALAB) dans le cadre du séminaire de Nathalie Delbard. Programme de recherche « Sciences et cultures du visuel », SCV, en partenariat avec le SCALAB, le CEAC et le laboratoire ESTCA.



Données oculométriques de l'image n° 4 de la série *Translucent Mould of Me* de Laurent Millet. Ces résultats correspondent à un regard posé pendant 5 secondes.

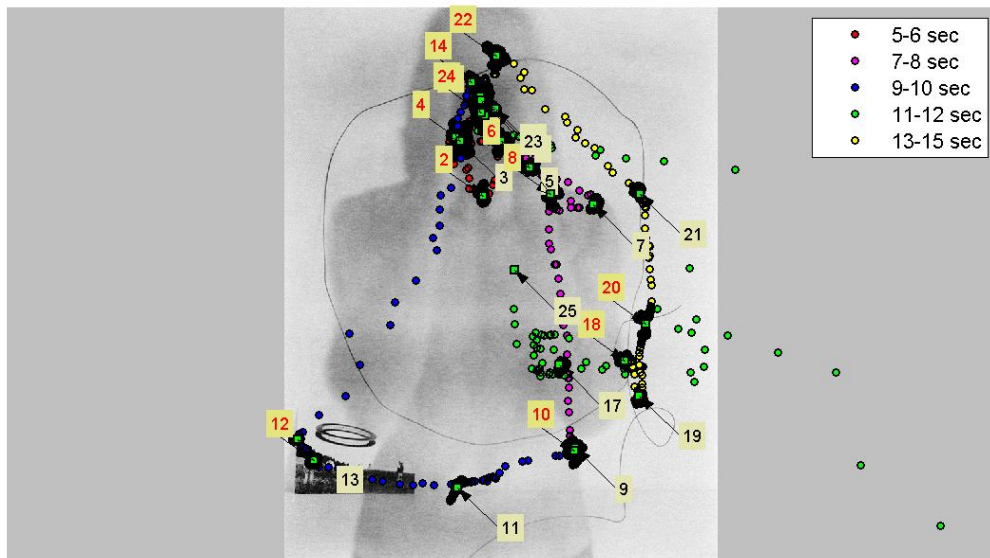


Résultats oculométriques de 5 à 15 secondes de l'image n° 3 de la série *Translucent Mould of Me* de Laurent Millet.



17

Résultats oculométriques de 5 à 15 secondes de l'image n° 9 de la série *Translucent Mould of Me* de Laurent Millet.



18

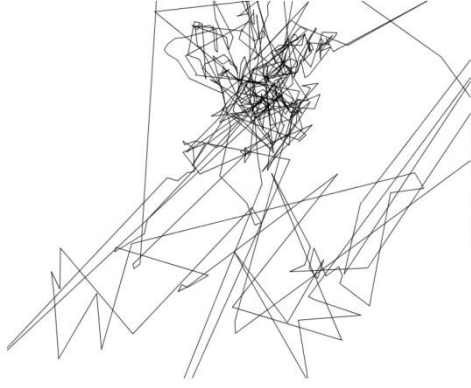
Résultats oculométriques de 5 à 15 secondes de l'image n° 12 de la série *Translucent Mould of Me* de Laurent Millet.



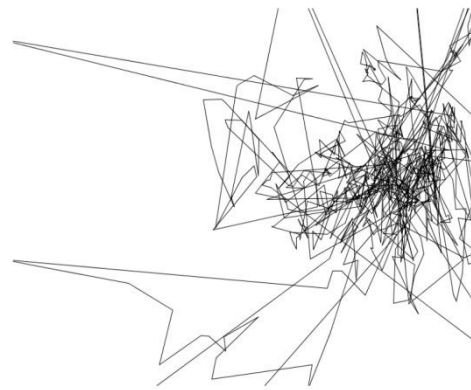
CONTRACTION



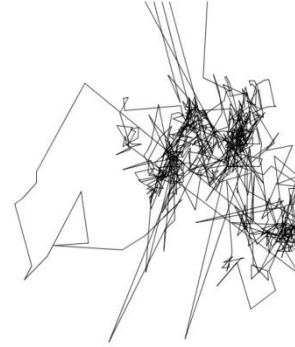
RESPIRATION



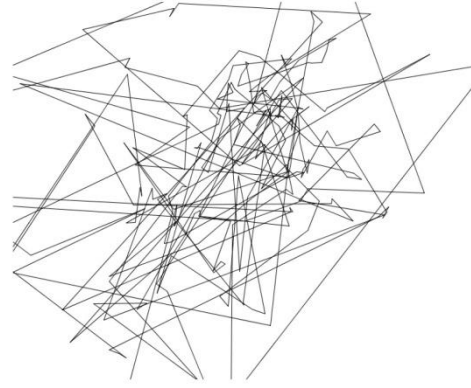
PRESENCE



TRANSPARENCE

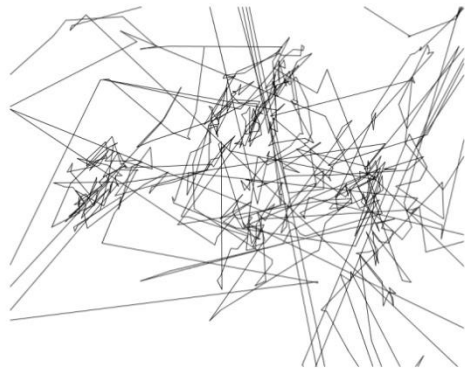


DISSOLUTION

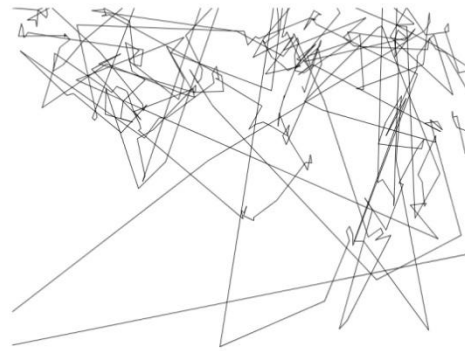


ENVELOPEMENT

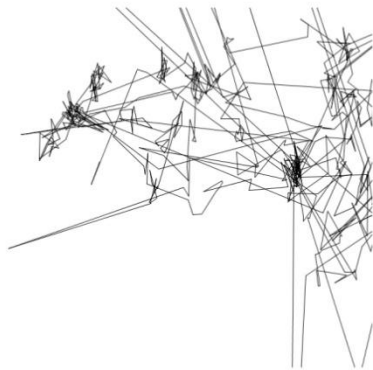
Protocoles de regards menés afin d'expérimenter pleinement l'image photographique. Enregistrements de 2 minutes à l'aide d'un capteur Tobii et du logiciel Processing. Douze enregistrements de l'image n° 14 de la série *Translucent Mould of Me* de Laurent Millet.



DESSIN



HALO



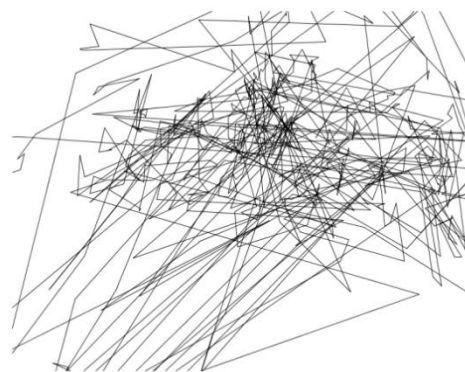
ALLER-RETOUR



TRACE



PLAN



MOUVEMENT

BIBLIOGRAPHIE

- BAQUE Dominique, *La photographie plasticienne, un art paradoxal*, Editions du regard, Paris, 1998.
- BARTHES Roland, *La chambre Claire*, note sur la photographie, Cahier du Cinéma, Gallimard Seuil, 1980, réédition 2013.
- BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Recherches CND, Paris, 2001.
- BERTHOZ Alain, *Le sens du mouvement*, Editions Odile Jacob, Paris, 1997.
- CHIK Caroline, *L'image paradoxale. Fixité et mouvement*, Presses Universitaires du Septentrion, Paris, 2011.
- DAMASIO Antonio, *Le Sentiment même de soi : corps, émotions, consciences*, Editions Odile Jacob, Paris, 1999.
- DAUDET Léon, *Mélancholia*, Bernard Grasset, Paris, 1928.
- DEBAT Michelle, *L'Improbable image, photographie-danse-chorégraphie*, La lettre volée, 2009.
- DELEUZE Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Editions de la Différence, 1981.
- DELPEUX Sophie, *Le corps caméra, le performer et son image*, Editions Textuel, Paris, 2010.
- DEWEY John, *L'Art comme expérience*, Gallimard, 2010.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *La peinture incarnée*, Editions de Minuit, Paris, 1985.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Mouvement de l'air, Etienne-Jules Marey, photographe des fluides, « La danse de toute chose »*, Gallimard, RMN, 2004.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image ouverte, Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Gallimard, 2007.
- DURAND Régis, *Le temps de l'image : essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, La Différence, Paris, 1995.
- DURAND Régis, *Le regard pensif, lieux et objets de la photographie*, éditions. De La Différence, 2002.
- DUVE Thierry de, *Essais Datés I. 1974-1986*, Editions De La Différence, Paris, 1987.
- EHRENZWEIG Anton, *L'ordre caché de l'art : essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, Gallimard, 1974.
- FLUSSER Vilém, *Pour une philosophie de la photographie*, [Essai], 1985, Editions Circé, 2004.
- FORMIS Barbara, *Penser en corps, Soma-esthétique, art et philosophie*, L'Harmattan, 2019.
- ONNIS Luigi, *Thérapies et neurosciences : une nouvelle alliance. De l'intersubjectivité aux neurones miroirs. Dialogue entre Daniel Stern et Vittorio Gallese*, Paris, Fabert, 2015.
- MALDINEY Henri, *Ouvrir le rien, l'art nu*, Edition Encre Marine, 2010.

- MALDINEY Henri, *Regard, Parole, Espace*, Edition du Cerf, Paris, 2012.
- MEYER Philippe, *L'œil et le cerveau*, Odile Jacob, 1997.
- PIGNOCCHI Alessandro, *L'œuvre d'art et ses intentions*, Odile Jacob, 2012.
- PILES Roger de, *Cours de Peinture par principes*, C.-A. Jombert, Paris, 1708.
- PIWNICA Jean, *La forme. De la sensation à la perception. Du particulier à l'universel*, L'Harmattan, Paris, 2012.
- MASSIN Marianne, *Expérience esthétique et art contemporain*, Presses universitaire de rennes, 2013.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945, réédition tel Gallimard, 2003.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, 1985, réédition 2002.
- ROUILLE André, *La photographie*, Gallimard, Paris, 2012.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *L'image Précaire : du dispositif photographique*, éditions du Seuil, Paris, 1987.
- TISSERON Serge, *Le Mystère de la chambre claire*, Flammarion, Paris, 1999.
- TISSERON Serge, *La main, l'œil, l'image*, INA Editions, Paris, 2014.
- Valéry Paul, *Philosophie de la danse*, éditions Gallimard, Paris, 1939, réédition, Allia, Paris, 2015.
- VAN LIER Henri, *Philosophie de la Photographie*, Les cahiers de la Photographie, Paris-Bruxelles, 1983.
- VERMERSCH Pierre, *L'Entretien d'explicitation*, Issy-les-Moulineaux, ESF, 2010.

Reuves et ouvrages collectifs

- BEURARD Patrick, JOPPOLO Giovanni, TRONCHE Anne, « Autoportrait du peintre-photographe », *Opus International* n° 106, janvier-février 1988.
- CHALLINE Eléonore, MEIZEL Laurine, POIVERT Michel, *L'expérience photographique*, Publication de la Sorbonne, Paris, 2014.
- COURTINE Jean-Jacques, *Histoire du Corps*, T. 3, *Les mutations du regard. Le XX^{ème} siècle*, Editions de Seuil, Paris, 2006.
- DOUMET Christian et ZIMMERMANN Laurent, *Eclats de temps*, musique, danse, peinture, poésie, Presses Universitaires de Vincennes, 2015.
- Danse et pensée, une autre scène pour la danse*, Colloque / Collège International de Philosophie, GERM, 1993.
- Photographie et Danse*, LIGEIA dossier sur l'Art n° 113-116, janvier/juin 2012.
- Revue CORPS-OBJET-IMAGE, revue annuelle, n°1, février 2015, Editions TJP, Strasbourg, 2015.

Catalogues

BELLOUR Raymond, FRIZOT Michel, LISTA Giovanni, ROUMETTE Sylvain, *le temps d'un mouvement : aventures et mésaventures de l'instant photographique*, Exposition, Palais de Tokyo, Centre National de la photographie, Paris, 1987.

Laurent Millet *Les enfantillages pittoresque*, Filigranes Editions, Musée D'Angers, 2014.

« Le photographe photographié, L'autoportrait en France 1850-1914 », Catalogue d'exposition, Maison de Victor Hugo, 5 novembre 2014 – 13 février 2005, Acte Sud, Paris, 2004.

L'œil moteur, Art optique et cinétique, 1950-1975, Musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg, 13 mai 2004/25 septembre 2005, Editions des Musées de Strasbourg, 2005.

Articles

BOUTAUD Jean-Jacques, « L'esthétique et l'esthétique. La figuration de la saveur comme artification du culinaire », *Sociétés & Représentations*, 2012/2 (n° 34), p. 85-97. DOI : 10.3917/sr.034.0085. URL : <http://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2012-2-page-85.htm>

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'espace danse : Etoile de mer Explosante -fixe*, Les Cahiers du MNAM, n° 94, hiver 2005-2006, Paris, p. 37-51.

FIMIANI Filippo, « Simulations incorporées et tropismes empathiques. Notes sur la neuro-esthétique », *Images Re-vues* [En ligne], 6 | 2009, mis en ligne le 01 juin 2009. URL : <http://imagesrevues.revues.org/426>

GODARD Hubert, « Le geste et sa perception », in Isabelle Ginot et Marcelle Michelle (dir), *La Danse au XXème siècle*, Paris, Bordas, 1995 (1^{ère} édition), p. 235-241.

GUERIN Michel, « D'un danser de l'art », in *Ce qui fait danse : de la plasticité à la performance*, La Part de l'Œil, n° 24, Bruxelles, 2009, p201-207.

GUISGAND Philippe, « Pollock ou les états de corps du peintre », *Revue DEMéter*, juin 2004, Université de Lille-3. www.univ-lille3.fr/revues/demeter/corps/guisgand.pdf

GUISGAND Philippe, « A propos de la notion d'état de corps », 2 février 2011, Centre d'Etude des Arts Contemporains, Université de Lille-3. http://perso.univ-lille3.fr/%7Epguisgand/downloads/Etat%20de%20corps_Tag%20Cloud.pdf

« A propos de l'expression « état de corps » » pour le site Numéridanse : Thema : « Une matière de la danse : les états de corps », élaboré entre octobre 2015 et avril 2016 dans le cadre d'un séminaire de Philippe Guisgand, Master *Danse/Pratiques performatives* (Université de Lille 3) en collaboration avec Justine Alberti, Sarah Baraka, Mahaut Clermont, Caroline Decloitre, Coline Gras, Tana Guimaraes, Marion Louis, Madeleine MGomba, Fanny Pentel, Pauline Prato et Ludovic Quille, étudiants en danse, théâtre et arts plastiques. http://www.numeridanse.tv/medias/docs/dossier_complet_etat_de_corps.pdf

HOUNTOU Julia, « Le corps au mur », *Etudes photographiques*, 8 Novembre 2000, [En ligne], mis en ligne le 20 septembre 2008. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/229>

KIHM Christophe, « Ce que permet le document », *Critique d'art* [En ligne], 37 | Printemps 2011, mis en ligne le 14 février 2012. URL : <http://critiquedart.revues.org/1252>

MARTIN Pauline, « Le flou du peintre ne peut être le flou du photographe », *Etudes photographiques*, 25 mai 2010, [En ligne], mis en ligne le 5 mai 2010. <http://etudesphotographiques.revues.org/3060>.

SHUSTERMAN Richard, « La Soma-esthétique de Merleau-Ponty », *Critique d'art* [En ligne], 37 | Printemps 2011, mis en ligne le 14 février 2012. URL : <http://critiquedart.revues.org/1296>
Traduction de Bénédicte Delay

TISSERON Serge, « Flou et modernités : Une rêverie du devenir », in. *Vive les modernités !*, Actes Sud, Publié à l'occasion des XXX^{èmes} Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles, 7 juillet-15 août 1999, p. 77-93.

Conférences

Quatre conférences de Raphael Rosenberg sont disponibles sur le site du Collège de France. <http://www.college-de-france.fr/site/audio-video/index.htm>

« A quoi sert l'oculométrie en histoire de l'art ? », conférence de Raphael Rosenberg donnée le 19 novembre 2015, dans le cadre du programme de recherche « sciences et cultures du visuel », Université de Lille 3, Pole arts plastiques de Tourcoing.

Entretiens

Entretien avec le photographe Laurent Millet réalisé par Arthur Kopel et Karen Lavot, le 22 mai 2008. <http://www.artkopel.com/Laurent-Millet.html>

Anne-Claire Meffre, Entretien avec Laurent Millet, le 23 mai 2014. <http://www.oeildelaphotographie.com/fr/2014/05/23/article/24974/laurent-millet-a-la-galerie-particuliere/>

Site internet et blog de Laurent Millet

<http://laurent-millet.com/>

<http://laurentmillet.tumblr.com/>