

« *L'Invisible* dans l'image : étude de la série *Typewriter* »

Christophe Dillinger

Introduction

Il est généralement admis que la photographie est le médium de choix pour dépeindre la réalité, particulièrement si on la compare à d'autres arts visuels tels que la peinture. Une espèce d'intégrité inhérente est accordée à l'image photographique, quoique l'histoire ait prouvé qu'elle n'ait pas toujours été méritée. Toujours, nous estimons que la photographie « appelle un chat un chat » - après tout, si une photographie existe, cela veut dire que quelqu'un, à un moment donné, l'a prise avec un appareil.

Malgré la confiance touchante que nous lui attribuons, la photographie est imparfaite. A cause de contraintes mécaniques, elle ne réussit pas à incorporer tous les composants d'une expérience humaine valide ; la corroboration visuelle de notre environnement n'étant un composant parmi beaucoup d'autres. Il semblerait donc que la photographie ne soit réduite qu'à ne montrer que la limite visible du spectre du réel.

Imaginons pour un moment que nous nous promenions en forêt, à discuter de tout et de rien, à profiter d'un après midi de printemps. Nous décidons de prendre en photo le paysage, afin d'immortaliser ce moment. Une fois de retour chez soi, dans un environnement tout à fait différent, nous avons la photo entre les mains. La brise a disparue, ainsi que la douceur de l'air et le parfum des pins. Disparus aussi les aboiements des chiens dans le lointain, l'envie d'une tasse de thé, les vagues plans pour le weekend. Tous ces éléments faisaient partie de l'expérience du moment et ils ont maintenant disparus. Seule la mémoire de la scène restera peut-être dans notre esprit, selon l'impact qu'elle aura eu sur l'ensemble de notre vie. Si nous montrons cette photo à d'autres personnes qui n'étaient pas présentes à l'origine de ce moment, elle aura encore moins de réalité à offrir et ne deviendra qu'un paysage inconnu. Le contexte, s'il n'est pas partagé, est voué à l'oubli.

C'est tout ce contexte, tout ce qui fait qu'une expérience humaine est validée dans sa totalité, et qui ne peut pas être photographié, que j'appellerai dans ce texte *l'invisible*. C'est cet invisible que les photographes s'essaient, avec plus ou moins de succès, à capturer. C'est cet *invisible* que l'audience recherche dans une image. Nous recherchons un *punctum* commun, ou tout du moins un moyen de relier noter *punctum* à celui des autres (Roland Barthes, qui disait d'ailleurs qu'une photo est toujours invisible). De par là même, j'appellerai *le rendu* la somme empirique de ce qu'une photographie peut saisir au travers d'une expérience visuelle.

La série *Typewriter* étudie les notions de contexte photographique, l'absence, la mémoire et l'histoire (petite et générale). Les images sont basées sur un désir de

recréer une expérience photographique plus vraie, qui tiendrait compte de l'existence humaine dans sa totalité, qu'elle soit physique, émotive ou intellectuelle (et bien entendu visuelle). Les images inventent une narration, annulent le passé et remplace la réalité par une version alternative d'elle-même. Ce sont des graffitis photographiques, des clichés capturant une certaine renaissance sémantique. Elles tentent de replacer l'*invisible* dans l'image, d'en construire une manifestation symbolique. Nous verrons qu'elle se base sur des notions de potentialité photographique, de grammaire, de résonance visuelle intellectuelle et émotionnelle et s'efforce de (re)découvrir l'essence du message photographique, en allant jusqu'à utiliser l'absence même d'image comme support.

Camera Visibilium

La raison probable de notre confiance en l'œuvre photographique en tant que dépositaire de réalité provient du fait qu'une photographie, dans un certain sens, ne peut pas mentir. Réduits à ses composants premiers, un appareil photo n'est rien de plus qu'une boîte étanche à la lumière, avec une ouverture d'un côté et un support sensible à la lumière de l'autre. L'ouverture peut être un simple trou d'aiguille recouvert d'un morceau de carton, ou être un objectif complexe et couteux. Le media peut être un capteur digital ou une pellicule, ou même une bande de papier photographique. Cela n'influencera que la précision du produit fini et non pas sur les principes physiques et optiques qui gouvernent une prise de vue.

Parmi ces principes, le plus important est peut être qu'une photographie est toujours une photographie de quelque chose. Une image totalement noire de l'intérieur d'un capot d'objectif pourra être interprétée soit comme une erreur de débutant, soit comme une déclaration d'intentions artistiques, suivant le photographe ou le spectateur, mais son référent intrinsèque demeurera l'intérieur d'un capot de protection d'objectif. Toute expérience ultérieure à la prise de vue, que ce soit par un spectateur inconnu ou le photographe lui-même, n'est qu'une interprétation. Avant d'arriver à la Camera Obscura ou à la Camera Lucida, il faut passer par la *Camera Visibilium* (la *chambre de ce qui est visible*) ou, comme le dirait China Mieville, par la *Possible Camera*.

Un peintre moderne, au contraire, ne verra aucun inconvénient (en fait, il n'aura aucune hésitation) à peindre ce qu'il ne voit pas, ce qui est derrière son dos, ou même d'inventer de nouvelles formes. C'est cette précision qui fait de la photographie un instrument de choix pour représenter le réel (du réel au vrai, il n'y a qu'un pas que la culture occidentale a vite franchit), mais c'est cette précision qui, paradoxalement, en fait aussi un medium qui peut se révéler pauvre et plat. Il serait intéressant de comparer le pourcentage d'*invisible* (s'il était possible de le quantifier) apparaissant dans un cliché photographique et dans un autre support artistique, tels un film ou une chanson.

L'*invisible*, résultat de contraintes humaines.

L'absence d'*invisible* dans une image est aussi due à aux contraintes politiques, sociales et culturelles qui régissent nos expériences en tant qu'entités sociales. Nous

ne sommes pas autorisés, ou nous ne nous autorisons pas à ressentir, tout ce que la réalité a à nous offrir (une simple lecture freudienne de nos expériences relationnelles avec le monde ou les autres, nous convaincra de ce fait). Notre vécu est tributaire de lois (il est interdit de prendre en photos des bases militaires par exemple), de tabous sociaux (il devient de plus en plus difficile de prendre des photos d'enfants), des contraintes culturelles, historiques ou économiques (problème de copyright) etc... A ceci viennent s'ajouter les filtres émotionnels et psychologiques propres à chacun de nous. De tout ce qui est réel, tout n'est pas visible. Tout ne peut être rendu et demeurera *invisible*. Si une photo est un enregistrement de ce qui se trouvait devant l'objectif, c'est aussi un miroir qui nous montre, littéralement, ce que nous pouvons prendre en photo. (Bourdieu, 1990 ; John Berger, 1972).

A ceci il faut ajouter les contraintes esthétiques qui gouvernent, encore maintenant, l'art photographique, héritage des canons des beaux Arts. Comme le souligne si bien l'Ilford Manual of Photography: « A partir d'une étude minutieuse des œuvres des grands artistes, il est possible de trouver des principes de composition qui, si nous y adhérons, nous fourniront des structures adéquates à la formation d'images plaisantes »¹. (MITCHELL, 1945, p. 99). John Berger nous parle également de conventions esthétiques basées sur la mythologie antique qui gouvernent la photographie publicitaire. De plus, en parlant du photographe, Strand déclare: « une conception formelle, venue des émotions ou de l'intellect, ou les deux, lui sont requis au moment de la prise de vue, autant qu'elle est requise du peintre au moment où il pose son pinceau sur la toile »². (STRAND, 1980, in FRIZOT, 1998, p. 737). Tout ceci nous montre bien que le photographe lui-même a son propre agenda *d'invisible* à montrer et, simultanément, à cacher et que le rendu photographique est régi par des contraintes auxquelles il est très difficile d'échapper.

Typewriter et la potentialité dans la photographie.

La photographie est l'art du moment. La réalité d'un moment, néanmoins, ne se confine pas au simple présent. Je ne reviendrais pas sur la notion de temporalité en photographie. Elle s'exprime dans le fait que toute image devient un témoin du passé dès qu'elle est prise. De surcroît, le sujet utilisé renvoie bien souvent directement au passé. Ce qui est crucial, c'est que le passé, lui aussi, soit une partie impondérable de l'existence humaine. Le passé fait lui aussi partie de l'*invisible*, d'une manière partielle, presque floue. L'art photographique est d'ailleurs apte à en donner un rendu assez précis (l'ethno photography et le photojournalisme en sont deux exemples évidents). Plus que le passé je crois, ce qui n'est pas advenu, ce qui aurait du advenir et ce qui n'aurait pas du advenir, ce qui aurait pu prendre place, tous ces moments potentiels qui forment la base de notre expérience, appartiennent à l'*invisible*. Etre humain, cela veut dire espérer, regretter, maudire, applaudir. Etre humain, cela signifie « si » autant que cela signifie « est ». C'est cette potentialité, cette infinité de possibles que la série

¹ Traduction par l'auteur.

² Traduction par l'auteur.

Typewriter essaie également de traduire. Son propos n'est pas de simplement montrer ce qui venait juste de se trouver devant l'objectif, mais ce qui aurait pu, ou aurait du s'y trouver.

Je prendrai comme exemple de ma pratique photographique axée sur la manifestation de l'*invisible* en tant que potentialité du réel, l'image « Photo of the kids ». Pour cette image, j'ai délibérément enlevé un des cactus sur l'appui de fenêtre dans ma salle à manger. Dans l'espace ainsi créé, j'ai tapé à la machine : « Photo of the kids » (photo des enfants) sur le négatif. Par association, l'espace signifie qu'il y avait, selon toute vraisemblance, un cadre sur l'appui de fenêtre, mais qu'il a disparu.

Sans ces mots, l'image aurait montré un espace vide, sans signification. C'aurait été une photo de quelques plantes pauvrement groupées. J'aurais aussi pu taper d'autres mots et créer d'autres messages. « Cadre », « Jouet » ou même « Cactus » auraient fait l'affaire. Néanmoins, je voulais jouer sur les notions de perte, d'absence et décidais de choisir un objet lié à cette idée. « Photo of the kids » donne une connotation sinistre, pressante, angoissante dans la narrative de l'image, car qu'y a-t-il de plus figé dans un foyer que les photos d'enfants ? Cette photo, dont j'affirme l'existence, qu'est elle devenue ? A-t-elle été enlevée, perdue, cassée ? Si le photographe en a prit note, c'est que cette image était importante et que sa présence, ou son absence, forme une des bases de la vie dans cette maison. Car évidemment cette photo renvoie à notre propre foyer et nos photos de nos propres enfants. Combien ais-je de ces photos chez moi ? Que pourrait-il bien arriver pour qu'un jour elles disparaissent ?

A un premier niveau, le processus typographique à l'œuvre dans la série Typewriter, capture la réalité physique de ce qui se trouve devant l'objectif (même si l'espace sur l'appui de fenêtre est une mise en scène). Au deuxième niveau, son but n'est pas de recréer une réalité perdue (la photo des enfants n'a jamais existé), mais plutôt de créer une réalité potentielle, alternative, un moment qui aurait pu advenir, celui où la photo des enfants fut enlevée, de quelque manière que ce soit, de l'appui de fenêtre. Le focus de l'image n'est donc plus la réalité, mais l'absence, ou même le moment où l'absence a commencé.

Grammaire et narration dans l'image.

Le mot, le signe et l'image ont été reliés l'un à l'autre dès la naissance de la photographie, si ce n'est dans la tradition d'intituler les clichés, de leur donner un titre comme on le ferait avec une peinture ou tout autre objet d'art. Le photojournalisme et bien entendu la discipline qui vient à l'esprit quand il s'agit de trouver une relation entre mots et images car : « [c'est] dans le champ du concept abstrait, des faits, idées et émotions inénarrables visuellement³, que l'écrivain contribue le plus au photojournalisme » (HICKS, 1952, p. 34). Il n'entre pas dans mon propos d'établir une liste d'œuvres ou d'exemples de complémentarité entre mot et image, néanmoins, si je devais formuler quelques exemples d'inspirations qui gouvernent la progression de la série Typewriter, je parlerais des exclamations présentes dans les tableaux de Lichtenstein, des calligrammes d'Apollinaire et des romans-photos sentimentaux du

³ Traduction du terme anglais *unpicturable*, littéralement « qui ne peut pas être mis en image ».

magazine « Nous Deux ». Il est à noter que l'analyse structuraliste de la photographie ne s'est pas développée uniquement en termes de techniques inhérentes au médium (mise au point, contraste et perspective par exemple), mais aussi en termes littéraires tels que litote et métaphore (COURTES, 2005, p. 54).

Néanmoins, je voudrais signaler que les signes présents dans les images de la série Typewriter ne servent pas à les *illustrer*, comme le ferait un titre, un commentaire ou une légende dans la tradition journalistique. Les mots n'expliquent pas l'image, ni la décrivent. Ils ne mettent pas en avant sentiments, valeurs ou autres réflexions de leur auteur. Il ne s'agit pas de profession de foi, mais sont plutôt de la cristallisation d'un besoin narratif présent simultanément chez l'artiste et l'image sur laquelle il travaille.

L'écrit est un médium de choix pour manifester l'*invisible*. J'aimerais ici proposer le concept que la force de l'écrit, comparée à la quasi impotence du travail photographique à décrire l'*invisible*, puisse provenir du manque d'outils de conjugaison de l'image photographique, puisque la photographie est concernée par le présent ou le passé presque exclusivement. L'art photographique se trouve impuissant vis-à-vis des notions de subjonctif et de conditionnel par exemple, comme indiqué plus haut. Les temps grammaticaux forment la base de l'histoire et s'ils manquent dans le médium, alors l'histoire, la narration, manquent également. Je propose aussi de voir dans cette proposition une des raisons de la force de la série Typewriter, puisque la narration, au travers du mot, invoque le subjonctif, le passé (re)composé, l'antériorité alternative.

Un exemple de ce concept peut être lu dans l'image « Il en manque un ». Elle montre un chemin forestier en automne. Le plus important dans cette image, ce n'est pas la lumière ni les couleurs des feuilles, ni même l'impression de quiétude qu'elle évoque. En ajoutant les mots « Il en manque un », je ne réinstalle pas le passé (quoiqu'il soit très probable, en effet, que des promeneurs se soient trouvés, à un moment donné, sur ce chemin). Le plus important, c'est que de ces promeneurs, il en manquât un. Le groupe, quelque soit ce groupe, est incomplet. Ce n'est pas le groupe, ni la promenade, qui définissent ce moment, mais l'absence, le fait qu'une autre personne *devrait* être présente, mais qu'elle ne l'est pas. L'utilisation du présent dans l'écrit fut un choix « éditorial » dans la conception de l'image. J'aurais très bien pu taper « Il devrait y en avoir un autre ».

Créateur de vérité.

La présence d'une narration indirecte, modifiée, polysémique dans les images de la série Typewriter implique une réflexion sur la notion non seulement de réalité en termes d'*invisible*, mais également en termes de vérité du rendu narratif de l'image. Cette réflexion peut être aperçue dans l'ensemble de la série, car elle est à la base même de mon approche artistique. A aucun moment n'affirmais-je que la situation que je représente soit vraie. Même dans la photographie « Il en manque un », l'assertion n'est que prétexte à une exploration émotionnelle de la part du spectateur. Une image contraire (« Ils sont tous là »), serait tout à fait acceptable selon ma méthode artistique.

Considérons l'image "J'étais assis là et toi là" (« I sat there »). Mon affirmation est axiomatique, et de ce fait vécue par le spectateur comme étant vraie (si j'ai reçu beaucoup de critique sur cette photo, personne ne m'a encore fait remarquer qu'en fait *non, je n'étais pas assis là*). Cette image est l'équivalent photographique de la phrase « Il était une fois » et en partage l'universalité. L'emploi du présent renvoie à une période inconnue, ouverte, disparue. Qu'elle fut cette période, combien de temps a-t-elle duré, qui étaient les protagonistes, que c'est-il passé entre les deux personnes ? Personne ne le sait, personne ne l'a jamais su, à l'évidence, et personne ne le saura jamais. Et néanmoins le fait que ces deux personnes étaient assises dans ces sièges de bureau est la chose la plus importante qui soit, puisque le photographe lui-même le dit. La vérité n'est plus ce que montre l'image première. La seule chose dont on soit certain, c'est que deux personnes étaient assises là. Deux personnes car il y a deux chaises, et « étaient » car ces chaises sont vides. De ce contexte désertique je choisis, en tant qu'artiste, une réalité arbitraire, dont j'affirme l'existence, une affirmation que mon statut de photographe (quelqu'un qui appelle un chat un chat), entérine. Paradoxalement, mon travail photographique ne se soucie pas que les images créées soient vraies : je pourrais parodier Boris Vian et dire qu'elles sont vraies, puisque je les ai inventées d'un bout à l'autre.

Un autre exemple serait celui de la photo intitulée « Andy and Sue » (Andy et Sue). Souvent les mots tapés à la machine prennent la place d'objets ou de personnes. Le cliché que j'utilise n'a pas de contexte ni de ligne narrative inhérente. C'est une photo dénudée, pale, vide. Dans le cas de Andy and Sue, je n'ai pas cherché à modifier l'environnement au moment de la prise de vue, comme je l'ai fait dans l'image « Photo of the kids ». L'histoire alternative apparaît crue et ne doit rien à une mise en scène. Dans le cas de cette image, la partie la plus fascinante de l'exercice est son absolue démocratie : personne n'a le monopole de la vérité, ni moi, ni le spectateur. Nous apportons tous une lecture différente de l'œuvre. Nous n'avons tout simplement pas assez d'information pour entériner ou au contraire renier la valeur historique de l'image manipulée.

Il est vrai que j'ai moi-même choisi les noms Andy et Sue et que j'ai décidé de les faire apparaître dans le siège de droite et celui de gauche. Je l'avoue. J'ai choisi ces noms car ils étaient courts et qu'ils tenaient dans l'espace vide sur le négatif. Qu'à cela ne tienne, *il est impossible de prouver qu'Andy n'était pas assis à côté de Sue*. Peut-être ai-je capturé une réalité que l'appareil photographique a raté. Peut-être le spectateur, avec sa lecture personnelle de cette image, a raison lui aussi. Aucun de nous ne peut être accusé d'avoir inventé une histoire ou de ne pas avoir dit la vérité car personne n'a accès à la vérité première. L'artiste et le spectateur créent la variété dans l'image tour à tour.

A la recherche de l'essence invisible de l'image : notion de résonance.

Si on considère une photo comme un produit fini qui est la réflexion d'un événement, d'une scène qui se déroule devant l'objectif, on pourrait argumenter que l'image n'a pas besoin de procédés extérieurs qui lui donneraient un sens et en ferait le dépôt de toute

la fourchette des émotions humaines. Il se pourrait alors que l'image contienne à la fois le visible *et l'invisible* au moment même où elle est prise. En fait, il reviendrait à l'individu, au spectateur de le démasquer. La photo, en tant qu'objet, n'est plus qu'un support sur lequel une sensibilité individuelle en quelque sorte coagule (« [...] si je perçois Pierre dans l'image, c'est parce que je l'y mets »⁴, (SARTRE, 1940, p. 32)).

Là où la valeur émotive d'une photographie est une fontaine jaillissante pour Barthes, elle devient une clef pour Sartre. D'une certaine manière, il importe peut qu'elle soit l'une ou l'autre, du moment où elle peut se communiquer. Si une image n'a pas de *punctum*, car elle est trop faible, trop commune (telle une photo de vacance oubliée dans une boîte en carton dans une armoire) ou si le *punctum* originel s'est essoufflé jusqu'à disparaître, il revient à la manipulation via une machine à écrire d'en réinsérer un et peu importe s'il est vrai. A la notion de *punctum*, je préférerais la notion de *résonnance*, une qualité présente dans toute image à l'état brut, qui fonctionnerait d'une façon quasi chimique, apportant une complémentarité émotive à l'acte de voir et qui, par un effet de boule de neige, attribuerait à l'expérience visuelle une qualité de partage. La série Typewriter se base sur le principe de cette résonnance, elle aussi *invisible*, sur un *punctum* qui nous toucherait tous et sur une clef qui ouvrirait plusieurs portes à la fois. *L'invisible* est un état que nous connaissons tous et Typewriter s'essaie à découvrir une méthode pour relier ces *invisibles* individuels non seulement vers le médium photographique et nous-mêmes (l'artiste photographe), mais également vers autant de spectateurs possible. Elle veut s'approcher d'une universalité sémantique et émotionnelle, sans pour autant perdre de son unicité dans la lecture. Elle veut interpeler sans pour autant confiner le choc à une seule interprétation. Cette notion de résonnance devra, à l'évidence, faire l'objet d'une recherche plus approfondie et je ne la livre ici qu'à l'état d'hypothèse.

Trouver, créer ou recréer son essence à la photographie est le travail intellectuel qui sous-tend la série Typewriter. Puisqu'il y a ajout, c'est qu'il y a manque dans l'original. C'est ce manque, cette essence, qui reste la plupart du temps physiquement invisible dans la réalité, mais qui mérite tout de même d'être étudiée et représentée. L'ajout prend la forme de signes placés stratégiquement, qui injecte dans l'image un nouveau focus visuel (syntaxique), rendant le contexte encore plus insignifiant qu'il ne l'était au départ.

Je veux pour exemple de cette notion d'essence l'image « Hungry and lonely » (solitaire et affamé). L'image représente le bord d'une route, un arrêt de bus dans la campagne. Les personnes qui y attendaient le bus sont représentées par les mots placés à la verticale, des mots qui définissent l'essence, le caractère caché, *l'invisible* des personnages en tant qu'état. Après tout, le moment le plus important de la promenade dont nous parlions au tout début de ce texte, n'était pas la promenade elle-même, mais le bruit des gravillons sous nos pas, ou même ce bruit précis de ce gravillon là, à ce moment là, qui a fait fuir ce lapin là dont nous n'avons enregistré de la fuite qu'une impression fugace de mouvement et qui nous a rappelé le temps où nous nous

⁴ Translation from the author.

promenions sur un chemin semblable, et que notre père montra du doigt un lapin s'enfuyant.. Ou tout autre chose, bien entendu.

Travail analogue

Les images de la série Typewriter sont créées « artisanalement », c'est à dire à l'aide de techniques analogues (machine à écrire manuelle et liquide correcteur sur négatif). Le fait que les marques soient faites directement sur le négatif est au cœur de ma pratique artistique. En effet, la photographie analogue me permet de travailler sur plusieurs niveaux, à la fois de façon conceptuelle et physique. La photographie analogue me donne également comme outils l'image latente et le négatif, auxquels ne n'aurais évidemment pas accès si je travaillais sur des supports numériques.

Le rôle du négatif est de « geler » la réalité. Le négatif est la preuve absolue qu'un fragment de réalité a été capturé à un moment donné (le parfait analogon). Modifier le négatif revient donc à modifier la réalité. Modifier le négatif revient aussi, dans mon cas, à trouver une continuité technique au processus photographique une fois sa fonction première terminée. Si l'image photographique est considérée comme un produit fini, au sens déterminé (au contexte sclérosé), alors taper sur le négatif avec une machine à écrire force un nouveau trajet sémantique et visuel.

On ne peut prendre qu'une seule photo à la fois. Une fois qu'une photo est prise, elle ne peut pas être prise une seconde fois : le moment est passé, le potentiel disparu. Taper un caractère typographique sur un négatif étend l'expérience du vécu de la prise d'image. Une fois que le caractère est présent sur le négatif, il n'y a pas de retour en arrière possible. On ne peut pas l'effacer, les mêmes forces temporelles sont à l'œuvre. Non seulement la photographie reste l'apanage d'un moment, l'écriture sur négatif lui aussi est un travail « instantané ». Même si plusieurs signes sont tapés, je préfère les considérer comme un acte fini et ponctuel, plutôt que d'une série de modifications, justement à cause du fait que chaque signe est définitif et ne peut être corrigé. Taper quatre fois pour inscrire le mot « Home » sur le négatif est plus l'équivalent mécanique d'une mise en scène de studio pour un portrait, qu'il ne serait l'équivalent d'une séance de retouche numérique. L'inscription sur négatif est un prolongement du travail photographique premier, plutôt que d'en être une activité parallèle.

Le cliché latent et la photographie sans image

Travailler en argentique me fournit la possibilité de travailler avec l'image latente. Le caractère potentiel de l'image latente cadre parfaitement avec la démarche conceptuelle liée à la série Typewriter. L'image latente est l'image qui est formée sur le film dès le déclenchement de l'obturateur. L'image latente est présente sur le négatif, mais demeure invisible jusqu'à ce que la pellicule soit développée.

J'ai décidé de me servir de l'image latente comme support artistique afin d'essayer de me défaire complètement de l'idée de contexte pictural. Le film fut exposé traditionnellement, au travers d'un appareil photo conventionnel, puis réexposé à la lumière crue, ce qui a eut pour effet de voiler la pellicule. Sur ces images parfaitement noires, j'ai tapé à la machine ce que les images représentaient au niveau latent, pré-

chimie. Les images produites correspondent à la réalité, puisque c'est bien moi qui aient pris les photos et que j'en décris le contenu. La photo « Andreas Sitting », par exemple, représente exactement ce que j'espérais réaliser avec cette méthode. L'image a disparu, l'analogon effacé, ne laissant que le message. Ces clichés paradoxaux, cette photographie sans images, est peut être l'apogée conceptuel de mon travail photographique. Elle me permet d'explorer les notions de valeur sémantique du *rendu* dans l'image et de dissocier le signifiant du signifié, puisque le signifié a disparu.

Néanmoins, si l'on en croit Maldonado, qui décrit la photographie comme une *hard icon* : « ... signes qui, en plus de ressembler à ce qu'ils décrivent, en sont reliés en tant que traces qu'eux même produisent ». (SONESSON, 1989, p.25), alors la photographie sans image n'est pas vraiment de la photographie, puisque la trace (l'image latente), n'a pas de manifestation, ou plutôt que sa manifestation a été remplacée, effacée par une exposition uniforme. A cette critique je répondrais que l'on peut considérer que la trace photographique fut supplantée par une trace mécanique (l'impact de la touche de la machine à écrire sur le négatif), plutôt qu'elle ai disparu. Le souvenir des clichés que j'ai est retranscrit via de nouvelles traces faite avec du liquide correcteur sur le négatif qui, d'une certaine façon, renait.

L'essence de la photographie est mise à nue, puis retravaillée afin de non seulement remettre la réalité à l'intérieur du support, mais bien pour y incorporer autant d'*invisible* que possible. Cet *invisible* n'est plus que faiblement dirigé et la valeur de l'image est recrée non pas par l'artiste, mais bien par le spectateur (Il semblerait qu'afin de partager un *punctum* commun, ou une résonance médiane, il faille se défaire de l'image).

Conclusion : le post-typewriter.

La série Typewriter est en cours de développement. Plusieurs méthodes ont été mises en place afin de dissocier contexte et image, contenu et contenant, mémoire et naissance. Par exemple, j'ai demandé à des amis et collègues de faire des photos pour moi, disons, des photos de portes. Je ne sais pas à quoi vont ressembler les images que je vais recevoir, je n'ai jamais visité les endroits où elles ont été prises. Parfois on m'envoie des films à développer, qui ont été pris sans que j'en fasse la demande. En retour, mes amis et collègues ne aucune notion de ce que je vais taper sur leur négatifs. Nous faisons de la photographie aveugle.

Afin de pousser l'expérience un peu plus loin, j'écris l'adresse de mon site internet sur des négatifs que je demande à des amis de cacher dans des livres. Je ne sais pas où les négatifs sont, s'ils sont trouvés, s'ils sont trouvés puis mis à la poubelle. De temps à autre je suis contacté par un inconnu qui me dit en avoir trouvé un et nous établissons un dialogue.

Cette série essaie de trouver une signification sous-jacente à l'image, pour la transformer, pour communiquer des impressions, des envies, des regards, des souvenirs. La méthodologie associée à ce travail fluctue avec le temps, les nouvelles

techniques que j'y apporte et les critique que l'on m'en fait. C'est un travail passionnant qui fera l'objet d'une étude plus approfondie dans l'avenir.

Bibliographie :

Barthes, R. (1982) *Camera Lucida. Reflections on photography*. London: Jonathan Cape.

Berger, J. (1972) *Ways of seeing*. London: British Broadcasting Corporation and Harmondsworth: Penguin Books Limited.

Cranston, M. (1962) *Sartre*. Edinburgh: Oliver and Boyd.

Grundberg, A. (1999) *Crisis of the real*. 2nd Ed., New York: Aperture.

Hicks, W. (1952) What is photojournalism? in Smith Schuneman, R. (1972) *Photographic communication. Principles, problems and challenges of photojournalism*. London: Focal Press.

Mitchell, J. (1949) *Ilford manual of photography*. 4th Ed., London: Ilford Limited and Henry Greenwood & Co.

Sartre, JP. (1940) *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris : Editions Gallimard.

Journals:

Callanan, M.J. (2006) *What can I ask?. Hotshoe*

Sonesson, G. (1989) *Semiotics of Photography –On tracing the Index. Report 4 from the Project "Pictorial meanings in the society of information"*. Lund: Lund University.

Recommended readings:

Eksteins, M. (2000) *Rites of spring*. New York: Mariner Books.

Mieville, C. (2002) *The scar*. London: Macmillan.