

Je regarde
donc je suis

Hermine Blanquart
ÉSAD Amiens DNSEP 2014

Je regarde
donc je suis

*

Hermine Blanquart
ÉSAD Amiens DNSEP 2014

Je regarde
donc je suis

INTRODUCTION	7
I	
PERCEPTION ORGANIQUE	17
Comment le regard se construit-il d'un point de vue ophtalmologique?	19
Compréhension des perspectives	21
Mouvements des yeux	23
Perception des couleurs	27
Appréhension des formes	31
II	
APPRENTISSAGE DU REGARD	35
Regarder c'est choisir	37
Des attitudes définies	51
Regarder c'est altérer	65
Apprentissage du regard chez l'enfant	71
Apprentissage par le domaine d'expertise	73
Apprentissage par le contexte	77
III	
TRADUCTION SUBJECTIVE	83
Comment nous approprions-nous ce que nous voyons?	85
La texture imaginaire	87
Regarder c'est regarder en relation	99
Retranscriptions	113
IV	
UNE PERCEPTION PRÉVISIBLE?	143
Expérience	145
Analyse	155
Nature de la photographie	157
Premier regard	161
Qui sont ces petites filles?	165
Condition familiale	169
Les degrés du regard	179
Des facteurs communs	187
CONCLUSION	197
BIBLIOGRAPHIE	205

- Alors, qu'est-ce que vous en avez pensé ?
- C'était pas mal mais je l'ai trouvé un peu long parfois.
- Mais au final, ça ne parle pas du tout d'histoire d'amour.
- Attends, si, on est au cœur du sujet.
- Non, justement, il ne se passe rien ! Le sujet c'est la vie de trois amis mais il n'y a rien d'amoureux.
- C'est l'attente d'une éventuelle histoire mais l'attente ça fait déjà partie de l'amour.
- Sinon c'est vrai, les images sont belles. Il joue pas mal sur le net et le flou, les différences de mise au point...
- ... Et puis sur les jeux de lumière aussi !
- Oui j'ai bien aimé les parties avec la lumière verte. Ça adoucissait la scène.
- C'était pas mal l'idée d'avoir ces scènes avec des couleurs dominantes. Ça découpe bien. Ça crée des chapitres sans qu'on s'en rende vraiment compte. Par contre, ça manquait un peu de dialogues, je trouve. On aurait mieux compris s'ils parlaient plus.
- C'est justement ça la force du film !
- Tu aurais voulu des sous-titres ?
- Il n'y a pas besoin d'ajouter des mots sur les images, enfin ! Elles parlent d'elles-mêmes quand on sait les regarder. Un trop plein de dialogues aurait tout gâché.
- Il y a des temps morts aussi dans la réalité, des moments où on ne dit rien mais où on regarde.
- Oui, c'est sûr, mais du coup, je n'ai pas toujours compris les intrigues. Par exemple, quand ils se donnent rendez-vous dans le café, au début, le ralenti là, c'était trop long. On les voit tous se faire la bise pendant un quart d'heure.
- Il n'y a rien de long. Au contraire, le ralenti permettait de mieux comprendre les réactions des personnages. On voyait dans le détail leurs petits rictus gênés quand ils se disent bonjour !
- Ah oui c'est vrai ! Je me souviens de cette scène. C'était bien vu le coup du ralenti ! Rien qu'en les regardant on comprenait tout de suite avec leurs mimiques ce qu'ils pensaient. En plus t'as regardé ? On pouvait même voir qu'il avait un cil sur la joue. C'était un signe.
- Non moi j'ai pas remarqué, ni le rictus ni le cil, mais par contre après j'étais focalisé sur les lunettes du type.
- Lequel, le blond ou le brun ?
- Oui c'était peut-être un blond, il a des lunettes rouges. On ne peut pas les louper !
- Non j'ai pas vu, mais j'ai bien remarqué les ongles rongés du brun.
- Ah oui ?
- C'est normal que tu n'aies rien vu ! Toi aussi tu te ronges les ongles, ça ne t'a pas choqué. Pourtant, ce n'était pas beau à voir.

Ma réflexion pour ce mémoire s'est mise en place un soir, en rentrant du cinéma. C'est toujours étonnant d'écouter les gens raconter l'intrigue d'un film. Ils accentuent certains passages et éluent des moments qui m'ont semblé parfois décisifs. Les plans qu'ils remarquent, influencent directement leur compréhension du scénario ou parfois du sujet même du film. En fonction de détails perçus ou non à des instants précis, la trame entière peut s'en trouver modifiée. Je suis à chaque fois surprise de constater que d'un même support visuel, nous ne voyons pas la même chose. J'ai longtemps cru que cette différence ne se basait que sur la capacité à raconter des histoires. Je pensais que ces variations ne pouvaient pas résulter d'un problème de perception mais plutôt de retranscription. Dans le contexte d'un film, les prises de vues, les mises au point, le montage, tout est prévu pour que l'on perçoive la même chose. Aucune ambiguïté dans l'image n'est permise, pour une compréhension totale de l'histoire. Pourtant, en écoutant attentivement les commentaires, on remarque qu'il existe de réelles différences, et ce, déjà au niveau de la perception. Incontestablement, il y aura toujours des gens plus ou moins doués pour retranscrire leurs émotions, pour exagérer,

extrapoler ou même réinventer les situations. Cependant, il est évident que certains sont plus sensibles à des détails tandis que d'autres préfèrent regarder l'image dans sa globalité. Il est alors impossible de nier qu'il existe plusieurs degrés d'altération et que le premier se situe directement au niveau du matériel perceptif. Finalement, dans la suite d'images ultra-cadrées que propose le cinéma, les points-clefs attirant notre regard ne sont pas les mêmes pour chacun. L'appréhension et le développement de la construction de notre regard diffèrent. Même si dans le cas du film, nous sommes contraints de regarder un nombre considérable d'images qui se succèdent, nous ne pouvons pas remarquer à la fois le vase posé sur la commode dans le fond de la chambre, les imprimés de la jupe de l'actrice et la subtilité de son jeu. Il faut choisir. Nous devons intercepter et analyser beaucoup trop d'informations. Nous sommes donc forcés de mettre au point une stratégie personnelle et efficace.

C'est sans doute inévitable de passer à côté de détails lorsque notre regard n'est pas libre mais dirigé par des plans construits de toutes pièces. Dans ces conditions, nous ne contrôlons pleinement ni le temps ni le champ de notre vision. Je me suis alors attachée à vérifier si ces variations de perception visuelle apparaissaient également dans les situations plus anodines du quotidien. Alors que le regard n'est plus contraint à un temps donné et à un cadre réduit, des différences s'opèrent toujours. Ma sœur verra la voiture du voisin bordeaux alors qu'avec les mêmes reflets du soleil, je la perçois marron. D'ailleurs, l'idée que l'on se fait de la couleur bordeaux diffère également d'une personne à l'autre. Pour moi le bordeaux est un rouge très sombre presque noir en lien direct

avec le célèbre vin. Pour elle, c'est un rouge poussiéreux tirant légèrement vers le fuchsia. Qui peut prétendre avoir les meilleures définitions et représentations du bordeaux? Qui perçoit le mieux cette couleur et qui la retranscrit le plus fidèlement? Il est impossible de voir par les yeux de quelqu'un d'autre. Ce qui est sûr pourtant c'est que nous avons tous une façon particulière d'aborder visuellement ce qui nous entoure, bien que nous ayons tous a priori les mêmes yeux. Nous possédons la même capacité de perception avec un mécanisme organique de base identique. Cependant, nous n'avons pas tous le même regard. Ce regard est-il réellement propre à chacun ou en existe-t-il de grandes catégories regroupant plusieurs types définis?

Si nous voyons ce qui nous entoure de manière à pouvoir évoluer dans le monde, nous ne le regardons pas forcément. Il faut clairement faire la différence entre percevoir et regarder, entre la perception et le regard. La perception est la généralité. Lorsque nous percevons, nous pouvons voir ou alors regarder. Voir est un acte global résultant du simple fonctionnement des organes perceptifs. Cette action est donc plus mécanique que cognitive. Elle demeure davantage de l'ordre de l'habitude presque inconsciente que de l'action pure. Lorsque nous voyons quelque chose, nous ne l'analysons pas, nous n'y accordons parfois même pas d'attention particulière. Les images que nous voyons ne restent alors pas gravées dans notre mémoire puisque nos yeux ne cessent jamais de voir. En effet, le mouvement des yeux est continu et ne peut s'arrêter même lorsque nous fixons un point précis. Ce qui diffère d'un individu à l'autre, c'est le regard.

Un regard ne se contente pas seulement de capter l'information; il la comprend, l'analyse et la mémorise. Regarder est un acte intelligent mêlant les organes perceptifs à la pensée consciente et active. C'est une action créant des allers-retours constants entre les organes de la vue et la pensée. C'est un phénomène qui nécessite un apprentissage de longue haleine. Des habitudes innées mais principalement acquises se mettent alors en place.

Toutefois, même si la dextérité du regard s'acquiert et se perfectionne tout au long de la vie, cet apprentissage n'est pas un exercice fastidieux. Regarder est un acte qui suscite le désir depuis toujours. Qu'importent les époques, les hommes ont toujours aimé regarder. Cependant, regarder de front la réalité demande plus d'habileté. La mise à distance de la réalité par l'image suscite encore davantage ce désir. La peinture et par la suite, la photographie proposent des images toujours plus séduisantes qui interpellent les observateurs que nous sommes. La peinture, de par sa traduction plus subjective et idéalisée de la réalité, possède cette faculté de transcender son spectateur. De son côté, la photographie apporte un plaisir du regard supplémentaire puisqu'elle met à distance aussi bien qu'elle retranscrit le plus fidèlement possible la réalité.

Chaque point déterminant de la construction du regard peut parfaitement s'illustrer par la photographie. Le mécanisme général de l'appareil photo, son objectif, sa mise au point, son champ de vision sont autant de principes qui sont calqués sur la construction du regard. En effet, la pellicule, ou plus récemment la carte mémoire contenant les images photographiées, peuvent tout à fait

s'apparenter à notre véritable mémoire personnelle sur laquelle viennent aussi s'ancrer les images que nous regardons. De la même manière, la lentille de l'objectif peut s'apparenter à notre rétine. Cette succession d'effets à la fois chimiques et physiques est semblable à la fois dans la physiologie de nos yeux et dans la structure de l'appareil photographique. Les analogies sont nombreuses. Toutefois, il n'existe pas dans notre regard cette capacité d'appuyer sur le déclencheur. Aussi, les images de notre pensée restent latentes, associables au prototype de la Belle au Bois dormant, assoupies mais qui ne demandent qu'à se réveiller. Elles évoluent au cours de notre vie contrairement aux images stockées par l'appareil qui elles, restent irrémédiablement fixées dans leur finalité. Si nous sommes obligés de maîtriser le dispositif de l'appareil photo, nous ne sommes pas toujours dans le contrôle du fonctionnement de notre regard. La mécanique de la photographie permet de mettre l'accent sur des phénomènes identiques à ceux produits par notre œil au quotidien mais auxquels nous ne prêtons pas forcément attention. Elle est une mise à distance de la réalité, une appropriation partielle du réel et demeure encore à l'heure actuelle et même plus qu'elle ne l'a jamais été, l'exercice le plus attractif pour l'œil.

Mon but, à travers ce mémoire, est de décortiquer le processus d'élaboration de ce regard, savoir comment il se met en place et dans quelles conditions. Je cherche avant tout à comprendre où apparaissent les points de divergence qui créeront ces différences personnelles propres à chacun. De ces différences, je vais tenter de découvrir

s'il existe tout de même des facteurs communs, dans le but d'en déduire si l'on peut prévoir un regard. Afin de comprendre au mieux ce phénomène complexe, nous étudierons donc le regard en détail, de sa perception primaire aux bases de son conditionnement.

Dans un premier temps, nous aborderons l'aspect organique de l'œil et ses principaux mécanismes. Nous cernerons leurs aptitudes essentielles à la perception ainsi que leurs limites. Cette première partie un peu technique reste nécessaire pour comprendre les procédés mis à la disposition du corps humain pour percevoir, même si elle ne rentre cependant pas entièrement dans le cadre de cette étude à visée plus artistique. Nous ne nous attarderons donc pas sur cet aspect un peu trop scientifique pour nous concentrer davantage sur la sensibilité perceptive. Chacune de ces étapes, plus sensibles, seront alors appuyées par des exemples photographiques.

La deuxième partie traitera des constructions primaires du regard et principalement de son apprentissage. Cet apprentissage détermine l'acuité de notre regard. Il se met en place dès notre plus jeune âge, se développe tout au long de notre vie et se spécialise grâce à nos domaines d'expertise.

Le troisième chapitre présentera le rapport intime entre le regard et la pensée. Nous aborderons alors ici la notion de traduction subjective du regard. Nous chercherons à comprendre comment se forment et s'organisent nos images mentales dans notre pensée. Nous saisirons l'existence de liens entre elles et leur influence sur le regard. Afin d'appréhender au mieux ces images mentales, nous aborderons également leurs retranscriptions. Nous les étudierons

en nous basant sur l'exemple de portraits artistiques et plus précisément sur le changement qu'a provoqué l'arrivée de la photographie dans le monde de l'art, mais aussi dans le quotidien.

Dans la quatrième et dernière partie, nous chercherons à savoir s'il existe des facteurs extérieurs à la perception, permettant de prévoir notre regard. Par le biais d'une expérience d'observation, nous analyserons en détail les réponses et nous tenterons d'interpréter quelques différents types de conditionnement en 2014.

I

Perception
organique

COMMENT LE REGARD SE CONSTRUIT-IL D'UN POINT DE VUE OPHTALMOLOGIQUE ?

Cette première partie pose les règles de la construction du regard d'un point de vue ophtalmologique. Avant d'étudier la perception visuelle de façon plus sensible, il me semble essentiel de connaître les bases du mécanisme de l'œil. Chaque être vivant doté de la vue, possède un système perceptif plus ou moins développé. Dans le cadre de ce mémoire, je ne traiterai que de l'œil humain.

Il est souvent admis que les yeux sont les organes perceptifs les plus utilisés. Sans entrer dans des détails scientifiques sur la composition de l'œil humain, nous pouvons cependant affirmer que cet organe photosensible permet de capter la lumière, de détecter sa direction, d'analyser ces données et d'établir des relations hiérarchiques entre elles pour ensuite interagir dans un environnement donné.

Les organes de la vue permettent la mise en place de la vision. Il faut ici faire la distinction entre les termes « voir » et « regarder ». De la même façon, nous pouvons différencier la vue du regard. L'œil voit en permanence sans en être forcément conscient. En revanche, le regard, c'est l'action de diriger les yeux vers un objet et d'en tirer une information spécifique. Le regard est un support de communi-

cation extrêmement important. Il est l'acteur principal de la vision. Celle-ci se construit en trois temps : le temps du regard, son parcours et son rythme afin de produire une construction mentale en constante évolution. Pour percevoir visuellement, il faut une information d'origine physique sous forme d'ondes, passant par les mécanismes sensoriels organiques (rétine, nerf optique, cerveau...) qui permettent une interprétation de ces données en traduisant un « signifiant » en « signifié ». Ce signifié donne le sens de ce que nous avons vu. Cependant, il n'existe que dans notre conscience.

Plus concrètement, lorsque nous sommes en train de regarder un arbre, l'intensité de lumière ainsi que les variations de longueurs d'onde sont captées sur la rétine et déclenchent des signaux électriques complexes. Ces signaux sont ensuite traités, analysés, décortiqués et hiérarchisés au niveau du cortex visuel. De ces données, résulte une image fictive, interprétée grâce à la comparaison avec d'autres images mentales prémémorisées. À ces images intimes, sont liées des significations plus ou moins abstraites. Elles créent des connexions entre elles et parfois des analogies venant alors illustrer des concepts normés et déterminés dès notre naissance. Le concept de l'arbre, par exemple, est identique pour tous mais les images mentales que nous en avons restent individuelles.

COMPRÉHENSION DES PERSPECTIVES

Bien que limité, le mécanisme perceptif de l'œil humain demeure très complexe et perfectionné. Le couple œil-cerveau reste un système de prise de vue encore jamais égalé en matière de sensibilité, d'adaptabilité et de relief. La perspective permettant d'appréhender les distances et la profondeur est générée grâce au principe de la vision combinée. Nous possédons deux yeux et c'est cette particularité qui nous permet de voir en trois dimensions. C'est le même principe qui est utilisé par la stéréoscopie. Deux images planes, légèrement décalées en fonction de la position de chaque œil, donnent, lorsqu'on les observe simultanément, un effet de relief.

De même, lorsque nous regardons, des réflexes visuels sont immédiatement mis en place afin de permettre à l'œil de réussir à percevoir les distances. Gardons l'exemple de l'arbre : si celui-ci est perçu du fond d'une rue, il passe à l'arrière plan et le premier plan, une boîte aux lettres, paraîtra bien plus grand pour l'observateur. Lors de la captation de cette image sur la rétine, elle est instantanément corrigée par un jugement inconscient basé sur les expériences acquises antérieurement par l'observateur. Ce procédé complexe

permet de voir les différents plans et de se positionner dans un environnement tridimensionnel. Ainsi, l'observateur est capable de rétablir les liens hiérarchiques et logiques entre les objets qui l'entourent et cela sans même y prêter attention.

MOUVEMENTS DES YEUX

Une perception visuelle dynamique dépend essentiellement du mouvement des yeux. Nombre de penseurs se sont attelés à l'étude des mouvements oculaires. Ibn al-Haytham¹, médecin perse du XI^e siècle et Léonard de Vinci² au XV^e siècle, étudiaient déjà ces mouvements. Ils ont notamment découvert qu'il existe une vision périphérique, plus floue qu'au niveau le plus net du centre de l'œil, la fovéa. Au XVIII^e siècle, la fluidité du mouvement est associée à la beauté de ce qui est regardé. En 1767, lors des *Salons*³ de Diderot⁴, retranscriptions littéraires d'expositions, le philosophe déduit que l'œil, face à une œuvre d'art, passe d'un détail à un autre au lieu de regarder l'œuvre dans son ensemble. Il pense que les yeux possèdent une qualité esthétique et sont instinctivement déplacés d'un endroit à un autre du tableau, uniquement guidés par la beauté.

Ce n'est qu'en 1878 qu'Émile Javal⁵ utilise dans ses articles scientifiques le terme de saccade oculaire. Cette notion de saccade

1. **Ibn al-Haytham** (965 - 1039), de son vrai nom Alhazen, élabore lorsqu'il était en résidence au Caire, en Égypte, entre 1015 et 1021, le *Traité d'optique*. Cette étude en sept volumes aborde le sujet de l'optique de façon physique, mathématique, biologique... Il demeure une figure importante dans le monde scientifique et reste considéré comme le père fondateur de l'optique moderne.

2. **Léonard de Vinci** (1452 - 1519), peintre florentin, est reconnu comme étant un homme d'esprit universel. Il s'intéresse à tous les domaines, aussi bien aux arts qu'aux sciences mais aussi à l'anatomie ou encore à la philosophie. Il attache une grande importance au nombre d'or.

3. Denis Diderot, *Salon de 1767*, édition Bukdahl, 1995, p. 269, cité par Clémence Antier, *L'œuvre d'art et son spectateur, de la perception physique à l'expérience esthétique*, Ésad Amiens, DNSEP 2013, p. 9.

4. **Denis Diderot** (1713 - 1784), écrivain et philosophe français, il rédige la célèbre *Encyclopédie des Lumières*. Il est l'inventeur de la critique d'art à travers ses *Salons*.

5. **Émile Javal** (1839 - 1907), véritablement Louis Émile Javal, est un médecin-ophtalmologue et un homme politique français. Il est le fondateur de l'orthoptie.

est approuvée par le chercheur Ewald Hering⁶ qui a mis au point un dispositif auditif miniature qu'il place sur la paupière. Cette machine lui permet « d'entendre » l'activité des muscles extra-oculaires. C'est à partir de ces expériences que sont mises au point les conclusions que nous utilisons aujourd'hui. Les mouvements des yeux sont continus et s'effectuent par saccades. De ce fait, la vision n'est pas instantanée et fluide comme on pourrait le penser mais s'effectue de manière rapide et ponctuelle.

Il est maintenant possible de distinguer cinq types de mouvements. Les saccades sont les plus présentes lors d'une vision active. Elles permettent d'explorer et d'avoir une vision globale dans un champ étendu. Les micro-saccades sont apparentées à la fixation. L'œil tente de rester immobile afin de capter un maximum de détails. Le micro-tremblement est un mouvement oscillatoire très rapide et resserré. La dérive est un mouvement plus passif, lent et progressif. La micro-dérive, d'amplitude plus faible que la dérive, se déploie dans un champ de vision plus restreint.

La poursuite lisse souvent associée à la dérive, est le phénomène qui survient lorsque l'on regarde à travers la fenêtre d'un train. L'œil suit le paysage puis est corrigé par la saccade qui le ramène au centre de la fenêtre, créant ainsi une alternance de séries de dérives rétablies par des saccades oculaires. Ce phénomène s'appelle le nystagmus et peut constituer une pathologie très handicapante lorsqu'elle s'effectue en continu et au repos.

6. **Ewald Hering** (1834 - 1918), Karl Ewald Konstantin Hering, est un physiologiste prussien. Il axe ses recherches sur les thèmes de la vision des couleurs et de la perception spatiale.

Depuis quelques années, des artistes ont étudié la question du mouvement de l'œil. Teresa Colombi⁷ met en avant ces mouvements dans son étude de *La chute d'Icare* de Bruegel⁸ grâce au « eye-tracking ». Au tableau, elle ajoute des points représentant le parcours moyen des yeux des spectateurs dans l'espace et le temps. De même, Michel Paysant⁹ met au point un procédé qui permet de dessiner avec le mouvement des yeux, le « eye-drawing ».

Ces techniques d'enregistrement du mouvement de l'œil montrent que la physiologie de l'œil n'est pas identique pour tous mais varie d'un individu à l'autre. Des points de fixation ainsi que des concentrations de saccades sont observés à certains endroits laissant d'autres quasiment ignorés. Même s'il existe de fortes différences individuelles, nous pouvons définir des règles générales sur les préférences des saccades. L'œil préfère se déplacer du haut vers le bas et privilégie les mouvements horizontaux et verticaux. L'œil effectue instinctivement des allers-retours du détail à l'ensemble et de l'ensemble au détail. On arrive à estimer à plusieurs centaines de milliers le nombre de mouvements effectués par les yeux en une journée. La vitesse des mouvements de l'œil est néanmoins limitée par la persistance rétinienne. En effet, à chaque saccade, une image rémanente se fixe sur la rétine pendant près d' $1/25^e$ de seconde. Elle permet de superposer l'image qui vient d'être vue à celle en cours de vision. La durée de cette persistance peut atteindre $1/50^e$ de seconde si l'image observée se trouve sur un support lumineux. C'est d'ailleurs ce procédé qui est à l'origine du cinéma. Il donne l'impression d'un mouvement continu à une séquence d'images saccadées.

7. **Teresa Colombi**, est ergonome, artiste et docteur de recherche en psychologie cognitive. Experte dans le domaine du eye-tracking, elle optimise les interfaces Homme-Machine.

8. **Pieter Brueghel** (1525 - 1569), dit Bruegel, peintre flamand, il est considéré comme une grande figure de la peinture flamande.

9. **Michel Paysant** (né en 1955), artiste français, est remarqué pour ses projets expérimentaux qu'il nomme « OnLAB ».

Ces particularités de la vision ont du reste amené le philosophe Maurice Merleau-Ponty¹⁰ à se demander si nous serions capables de voir sans aucun mouvement et au contraire si ces mouvements ne brouillent finalement pas la vue.¹¹

PERCEPTION DES COULEURS

L'œil humain est capable de distinguer près de huit millions de nuances colorées. Cette faculté résulte d'un traitement des informations perçues par deux types de photorecepteurs au niveau de la rétine : les cônes et les bâtonnets.

D'une part, les cônes permettent la perception des couleurs ainsi que la vision diurne. Il existe trois types de cônes : rouge, vert ou bleu. Chaque type est composé de pigments sensibles aux longueurs d'onde leur correspondant. Nous pouvons donc déduire que seules les couleurs rouge, vert et bleu, sont perçues de manière directe ; les autres sont les résultats de multiples combinaisons. D'autre part, les bâtonnets captent l'intensité lumineuse et sont à l'origine de la vision nocturne.

Les longueurs d'onde perçues par l'œil humain se situent entre 400 et 800 nanomètres. La sensibilité maximale se trouve à 555 nm ce qui représente une couleur située entre le jaune et le vert.

De nombreuses études ont également démontré que les mélanges de nuances effectués par l'œil allaient même encore plus loin. Par gain de temps, lors de la perception d'une image, l'œil humain définit quelques teintes de base pour ensuite créer un

10. **Maurice Merleau-Ponty** (1908 - 1961), philosophe français, ses ouvrages sur les perceptions constituent de véritables références encore aujourd'hui.

11. Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Folio essais, Gallimard, 1964, p. 17.

camaïeu et donner l'illusion d'une multitude de couleurs. De ce fait, si l'on place une couleur définie dans un environnement particulier, cette même couleur est capable d'interagir différemment avec ce qui l'entoure. Une couleur donne à celle qui la jouxte une tout autre nuance. C'est ce qu'affirme Goethe¹² dans sa *Théorie des couleurs*.

Les couleurs ont une étrange duplicité et, si l'on me permet de m'exprimer ainsi, une sorte de double hermaphrodisme, une singulière manière de s'attirer, de s'associer, de se mélanger, de se neutraliser, de s'annuler, etc.; elles entraînent, de surcroît, des effets physiologiques, pathologiques et esthétiques qui demeurent effrayants, bien qu'ils nous soient connus de longue date. Et pourtant, elles sont toujours si substantielles, si matérielles qu'on ne sait trop qu'en penser.¹³

C'est notamment sur ce « double hermaphrodisme » que les peintres Josef Albers¹⁴ et Johannes Ittens¹⁵ se sont penchés durant leur carrière. Par le biais d'observations expérimentales, ils cherchent alors à révéler ou à amoindrir, en les isolant, les trois paramètres inhérents à la couleur, à savoir, la teinte, la saturation et la luminosité. La teinte représente le champ chromatique associé à une forme pure de couleur sans tenir compte de ses nuances. Seule la couleur pure compte, sans ajout de blanc ou de noir. La saturation désigne la vivacité d'une couleur. Moins elle est saturée, plus elle devient grise. La luminosité réunit les paramètres sombres ou clairs de la teinte.

Bien que le principe du mécanisme de perception demeure similaire pour chacun, l'interprétation que nous faisons de la couleur n'est pas une science exacte et reste subjective.

Démocrite¹⁶ avait constaté que le miel avait pour certains un goût amer alors que pour d'autres, le même miel semblait sucré. L'amertume et la douceur n'existent pas réellement. Tout comme également la sensation de chaud et de froid, la perception des couleurs n'est que pure convention!¹⁷ Des couleurs, il n'existe en réalité que les atomes et le vide. Elles sont simplement le résultat de la diffraction de la lumière blanche sur un support qui reflète une certaine longueur d'onde. Celle-ci est ensuite perçue et interprétée.

Prenons l'exemple de la couleur rouge. Le rouge n'est en fait constitué que de rayons lumineux de longueur d'onde de 650 nm captés par les cônes de la rétine. Ils provoquent alors un influx nerveux et permettent de percevoir le rouge. Le rouge n'a cependant aucune existence physique. C'est une sensation, quelque chose d'abstrait qui n'existe que dans notre esprit. Cette couleur correspond à une idée déjà définie par la société et en constante évolution grâce aux expériences de l'observateur. Souvent la couleur rouge est associée à des concepts très forts tels que le charnel, le féminin ou la séduction. On parle même de « red effect ». Les longueurs d'onde du rouge provoquent les vibrations les moins élevées de toute la gamme colorée. Elles auraient la propriété de stimuler la circulation sanguine en augmentant le taux des globules rouges du sang. Toutefois, cette couleur est perçue différemment selon les cultures. Chez les catholiques, le rouge représente le sanctifié. En Asie, les processions funéraires se célèbrent traditionnellement en rouge. Cette couleur est alors symbole de mort mais aussi de renaissance. Au Liban, les jeunes mariées ne sont pas vêtues de blanc mais de rouge. Cette couleur représente alors la pureté et la fidélité.

12. **Johann Wolfgang von Goethe** (1749 - 1832), théoricien et poète allemand passionné par les sciences, son intérêt se porte principalement sur l'optique. Il publie la *Théorie des couleurs* en 1810 après vingt années de recherches.

13. Rudolf Arnheim, *La pensée visuelle*, Champs Flammarion, Paris, (1976) 2006, p. 69 / 156.

14. **Josef Albers** (1888 - 1976), peintre et enseignant, il donnera des cours au Bauhaus d'octobre 1923 à avril 1933. Il est reconnu comme étant l'un des initiateurs de l'art optique, ou Op art.

15. **Johannes Ittens** (1888 - 1967) est un peintre suisse. Il a aussi été professeur au Bauhaus (de 1919 à 1923). Il a élaboré une méthode d'enseignement basée sur le cercle chromatique.

16. **Démocrite d'Abdère** (460 - 370 av J.-C.) est un philosophe grec passionné de théologie et d'astronomie.

17. Rudolf Arnheim, *La pensée visuelle*, Champs Flammarion, Paris, (1976) 2006, p. 13.

Bien que subjectives, les couleurs sont le fondement de nos sociétés. Aussi abstraites soient-elles, elles ont le pouvoir d'influencer nos émotions et nos sens. Ainsi, le goût est un sens particulièrement touché par la vue et plus précisément par la perception des couleurs. De nombreuses études prouvent qu'un même hors-d'œuvre n'aura pas le même goût s'il est servi dans une assiette rouge ou bleue. De même, la couleur de la lumière aurait un effet indéniable lors de la dégustation d'un vin. Un vin goûté dans une lumière rouge sera toujours plus sucré qu'un vin dégusté dans une lumière bleue.

Il existe néanmoins certaines pathologies qui privent de la perception des couleurs. C'est le cas de l'achromatopsie. Les personnes atteintes de cette maladie ne peuvent voir qu'en nuances de gris. Les cônes sont alors défailants. Le daltonisme est aussi une pathologie qui dérègle la perception des couleurs. L'anomalie provient de la déficience d'un ou des trois types de cônes. Les anomalies varient d'un individu à l'autre en fonction des cônes affectés.

Encore une fois, la distinction d'une nuance varie selon les individus même lorsque la perception est dite normale. Certaines personnes possèdent plus de cônes d'un type alors que les autres sont en quantité plus réduite. De plus, les taux des différents types de cônes porteurs de pigments définis varient au cours de la vie de l'observateur. Durant la croissance de l'enfant, il arrive fréquemment qu'un type de cônes se développe plus au détriment des autres influençant, de ce fait, la perception des couleurs. L'observateur n'est souvent pas en mesure de se rendre compte de l'augmentation d'un certain type de ses cônes puisque ces changements se font sur le long terme.

APPRÉHENSION DES FORMES

La perception des formes est un processus encore plus spécifique que celle des couleurs. En effet, on sait aujourd'hui que l'œil ne perçoit pas la forme de l'objet mais l'équivalent de cette forme. Lors de l'enregistrement optique et mécanique de l'image d'un objet sur la rétine, la transcription visuelle qu'en fait l'observateur n'est pas la véritable forme mais une abstraction de celle-ci. La perception de la forme reste avant tout, l'appréhension de caractéristiques structurales génériques.

Nous avons noté un phénomène marquant chez de nombreux animaux mais également présent chez l'être humain. Il semblerait que l'œil réagisse bien avant que les impulsions soient envoyées et analysées par le cerveau. Dans un souci de rapidité, l'œil réagit donc à des stimuli. Certaines couleurs sont détectées plus rapidement que d'autres. Certains mouvements, à peine détectés, font directement appel aux réflexes dépendant du cerveau reptilien. Pour les formes, il existe le même type de stimuli. On retrouve ce principe chez la grenouille.¹⁸ Son œil est constitué de quatre types différents de récepteurs, chacun sensible à une catégorie de stimuli bien déterminés.

18. Rudolf Arnheim, *La pensée visuelle*, Champs Flammarion, Paris, (1976) 2006, p. 30.

Il existe notamment un détecteur spécialisé pour les insectes, base de l'alimentation de la grenouille. Ce capteur réagit instantanément et uniquement aux éléments s'apparentant à un insecte mangeable.

De la même manière, l'œil humain tente d'adapter ce « matériau-stimulus » à des éléments aux formes plus simples que l'on appelle concepts visuels. Les formes alors perçues sont un assemblage plus ou moins complexe de formes mémorisées très simples. Ces formes simples feraient partie intégrante de l'inconscient collectif évoqué dans l'archétype de Jung.¹⁹ Là encore les formes primaires, même si tout le monde possède les mêmes bases, varient d'un individu à l'autre. C'est sans doute pour cela que certaines personnes se sentent plus à l'aise que d'autres avec les représentations en deux dimensions des exercices de géométrie. Plus l'œil est habitué à assembler les formes de façon complexe, plus l'analyse et la compréhension de la forme sont rapides.

Il existe une pathologie très particulière qui atteint la reconnaissance des formes que l'on appelle l'agnosie visuelle aperceptive. Le malade est incapable de reconnaître une forme même très simple. Cette maladie n'atteint ni la perception des couleurs, ni même le mouvement des yeux. Le problème se situe au niveau du percept de l'objet. Le patient est incapable de réagir au stimulus et donc de synthétiser et d'analyser l'information qu'il reçoit. On distingue trois variations de cette maladie qui touche des points particuliers. L'agnosie de la forme, définit l'incapacité à capter les formes géométriques élémentaires. Les défaillances se situent alors au niveau de la perception et du lien direct qui existe avec la pensée. L'agnosie intégrative repré-

sente l'absence d'intégration globale cohérente des informations. Le malade perçoit et analyse mais n'assemble pas, ne mémorise pas. L'agnosie de transformation empêche le patient de décrire un objet avec son angle de vision réel. Elle est la variation la moins handicapante mais la plus perturbante. La prosopagnosie est une autre forme dérivée de l'agnosie qui n'affecte que la capacité à reconnaître les visages.

Il semble maintenant évident, par la brève étude des différents points que nous venons d'aborder que la perception, bien que sa physiologie mécanique soit identique pour tous, résulte également d'une interprétation personnelle et subjective très affirmée.

Si tous les yeux permettent de percevoir et d'analyser la lumière, ils n'en retirent pas tous les mêmes informations. Déjà sur le plan physiologique, des différences importantes apparaissent car le nombre de composants et leur nature varient en fonction des individus et évoluent au cours de la vie. De plus, nous avons également remarqué que pour ressentir la perspective, diriger nos yeux, détecter les couleurs et les formes, nous ne sommes pas tous égaux.

Alors, dans ce contexte, un individu serait-il capable de percevoir distinctement des nuances différentes dans des couleurs que tout le monde croit identiques? Pourquoi, certains yeux semblent-ils plus dynamiques et réceptifs? Nous allons maintenant tenter de savoir si nous sommes capables d'apprendre à regarder.

19. **Carl Gustav Jung** (1875 - 1961) est un médecin, psychiatre, psychologue et essayiste suisse. Ses réflexions marquent les sciences humaines. On lui doit les concepts d'« archétype », d'« inconscient collectif » ou encore de « synchronicité ».

II

Apprentissage
du regard

REGARDER C'EST CHOISIR

Dans le chapitre précédent, nous avons démontré qu'il existe des variations de la perception visuelle. Ces variations interviennent à deux niveaux, à la fois sur la composition même de l'œil mais également par l'usage que l'on en fait. Il faut néanmoins tenir compte d'un troisième facteur dans cette modification de la perception visuelle : l'apprentissage. Apprendre à regarder est une faculté que nous développons tous et que nous faisons évoluer au cours de notre vie.

John Berger²⁰ affirmait que la vue marque notre place dans le monde²¹ mais moi je dirais que c'est notre regard qui la marque. La vue est constante alors que notre regard n'est jamais neutre. La vue est infinie alors que le regard est finaliste et sélectif. Voir, c'est être vivant mais regarder, c'est choisir et le choix²² se fait par la sélection. Nous pouvons alors parler de vue sélective. Les centres d'intérêt mais aussi les contraintes techniques comme la rapidité du traitement des informations par la sélection des couleurs et la limitation du champ de vision conditionnent cette sélection.

20. **John Berger** (né en 1926 à Londres), écrivain engagé britannique vivant en France, poète mais également peintre, ses critiques d'art sont toujours reconnues.

21. John Berger, *Voir le voir*, Alain Moreau, Palais Royal, 1976, p. 7.

22. *Ibid.*, p. 8.

Il faut avant tout savoir que l'on ne voit que ce que l'on regarde et que l'on ne regarde que ce que l'on connaît. Finalement, on ne regarde pas, on reconnaît et on identifie. Notre regard dépend de ce que nous savons et de ce qui nous regarde. Si nous sommes capables de regarder les choses avec une attention particulière, c'est uniquement parce qu'on s'attend à les voir comme telles. En définitive, le regard ne se porte pas sur un objet en particulier mais sur le rapport entre nous et les choses qui nous entourent créant ainsi une sorte de microcosme visuel. Ce microcosme est propre à chacun. Il regroupe l'ensemble de nos centres d'intérêt et évolue en fonction d'eux. L'intérêt peut également apparaître de manière très ponctuelle. Il peut évoluer en fonction de l'activité ou de l'heure de la journée. Si, aux alentours de midi, je me balade en ville le ventre vide, mon regard, consciemment ou non, préférera s'appesantir sur l'appétissante vitrine d'une boulangerie laissant hors de mon champ de vision le cycliste qui vient de me croiser. Après un repas copieux, la même balade en ville aurait sans doute pris une tout autre tournure. Je serais passée devant la boulangerie sans y prendre garde alors que j'aurais reconnu et salué mon voisin sur son vélo.

Techniquement, l'œil cherche aussi à sélectionner certains éléments afin de gagner en rapidité. C'est le cas pour la perception de la couleur. En effet, nous avons vu précédemment que les innombrables couleurs perçues par l'œil humain ne sont pas toutes retranscrites aussi fidèlement que nous pourrions en réalité le penser. La photochimie que l'œil exécute est une abstraction qui nous permet de voir les couleurs comme une véritable combinaison d'un nombre réduit

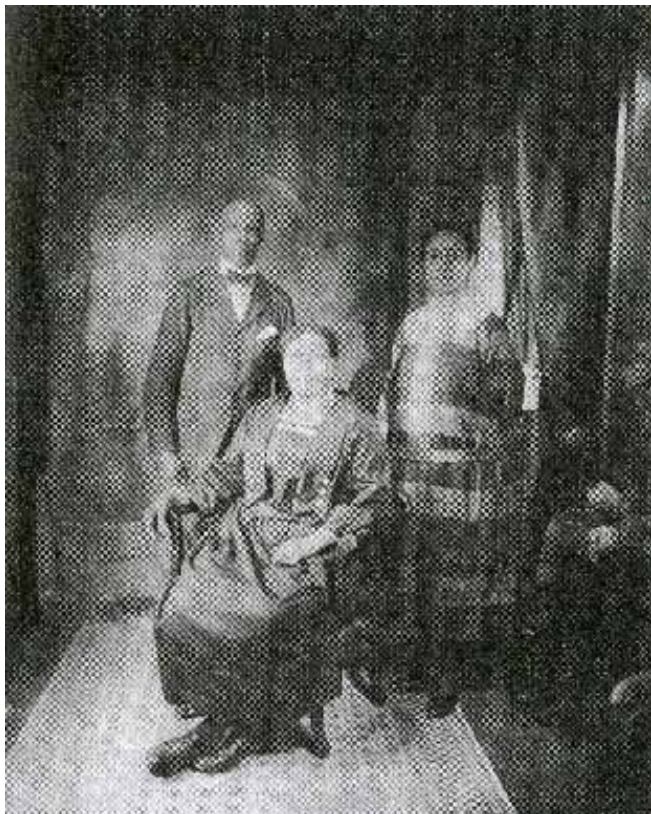
de couleurs primaires. La rétine ne prend pas la peine d'enregistrer chaque nuance perçue. Le cerveau serait alors submergé et fortement ralenti par cette infinité de messages dont on peut se passer.

Notre organisme refuse l'ennui. Nos yeux sont continuellement en action. Même les yeux fermés, ils continuent à voir à l'intérieur de nos paupières. Cependant, même si les yeux restent parfaitement mobiles dans leurs orbites et même si des mouvements du corps accentuent et accompagnent le regard, notre champ de vision est limité. Lorsque l'on regarde quelque chose, cette chose s'inscrit dans un cadre. Et c'est continuellement dans ce cadre que nous regardons. La fixation de l'œil permet de déplacer le centre de la vision vers le centre d'intérêt. En effet, la zone permettant une vision nette, la fovéa, est limitée à une aire centrale et étroite. Lors d'un regard, l'œil doit alors sélectionner et fixer les éléments qu'il veut percevoir avec plus de détails. Cette sélection n'est pas un handicap mais, au contraire, elle évite d'être à nouveau submergé par une masse d'informations impossible à traiter. Regarder est un acte intelligent, bien qu'un peu frustrant, qui consiste à se concentrer sur un thème déterminé et à négliger tout le reste.

Cette sélection visuelle est parfaitement illustrée par Walter Benjamin²³ dans *Le mur*.²⁴ Il raconte un souvenir anodin de prime abord. Plus jeune, il a vécu dans un petit village espagnol. Un jour, il remarque, en se promenant en ville, une carte postale disposée dans la vitrine d'une mercerie, reproduisant la photographie d'un mur d'enceinte. Il est alors frappé par l'image et décide de rechercher ce mur dans la région alentour. Il n'achète pas cette carte mais remarque au verso

23. **Walter Benjamin** (1892 - 1940), de son vrai nom Walter Bendix Schönflies Benjamin, est un philosophe allemand, historien de l'art, critique littéraire et d'art ainsi que traducteur.

24. Walter Benjamin, *Rastelli raconte et autres récits*, Collection Points, Seuil, 1^{er} janvier 1998, p. 83.



Portrait de famille de James Van der Zee, 1926

la légende «S. Vinez», sans doute le nom de la ville où se trouve le mur. Cette image l'obsède et il entreprend de multiples recherches à la fois terrestres et maritimes, en vain. Ce n'est que durant une balade avec un de ses amis qu'il découvre avec surprise que ce fameux mur entoure la ville dans laquelle il habite. Ce mur qu'il voyait tous les jours était également celui qu'il cherchait depuis plusieurs semaines. À aucun moment, il ne s'est imaginé que le mur qui encerclait sa ville pouvait être celui qui le fascinait tant sur la carte postale. Sa perception est alors sélective. Son regard n'avait perçu qu'une frontière délimitant son espace de vie. Il ne voyait qu'un amoncellement de pierres. Il n'a cependant jamais imaginé que ces pierres, vues sous un autre angle, pouvaient former un mur et plus précisément, le fameux mur. Toutefois, il décrit dans son récit un deuxième degré de sélectivité. En retournant devant la mercerie, il découvre sur la même devanture l'inscription «Sebastian Vinez». Il avait d'abord cru que la légende atrophiée localisait la situation géographique de ce mur alors qu'elle donnait en réalité le nom de l'auteur de la photographie. En n'ayant pas remarqué cette information pourtant a posteriori évidente, il démontre à quel point le centre d'intérêt est un élément déterminant pour l'évolution de notre regard.

Lors de ses études sur la photographie, Roland Barthes²⁵ fait valoir sa capacité à faire preuve d'une grande sélection visuelle. Il utilise pour décrire les émotions qu'il ressent face aux images fixes, les termes de «studium» et de «punctum»²⁶. Il qualifie le studium comme étant une sorte de savoir poli qui guide le regard vers une

25. Roland Barthes (1915 - 1980), critique littéraire et sémiologue français, il est l'un des principaux animateurs du structuralisme. Passionné par la photographie, il écrit *La chambre claire*, un essai sur son approche de cette discipline si particulière.

26. Roland Barthes, *La chambre claire*, Collection des cahiers du cinéma, Gallimard Seuil, Mayenne, 1980, p. 48 / 49.



Savorgan de Brazza de Nadar, 1882

photographie, quelque chose de codé et presque attendu. « C'est le champ très vaste du désir nonchalant, de l'intérêt divers, du goût inconséquent : j'aime / je n'aime pas »²⁷ C'est connaître et approuver l'intention du photographe sans pour autant développer une vive passion envers son travail. C'est le spectateur qui fait l'effort d'aller chercher le studium alors que le punctum part de la photographie et vient percer « comme une flèche » le regard du spectateur. C'est le point ultra-sensible d'une image, un petit détail comme une ponctuation. Il est le plus souvent la conséquence du hasard et n'est, lui, jamais calculé.

Lorsque Barthes décrit²⁸ son ressenti face au *Portrait de famille* de James Van der Zee²⁹ (1926), son regard cherche d'abord le studium. Il s'intéresse avec sympathie à l'aspect social et historique de cette famille noire respectable et endimanchée. La photo est réussie, une belle lumière, de beaux contrastes jusqu'au moment où il aperçoit les souliers à brides de la sœur. Voilà le punctum, l'élément exacerbé par cette sélection pointilleuse de la vue. Ce détail le touche, le marque sans réussir clairement à définir pourquoi.

Il en est de même pour le portrait de *Savorgan de Brazza*³⁰ de Nadar³¹ (1882). Brazza prend la pose assis au milieu de deux jeunes matelots. Celui de droite pose sa main sur la cuisse de Brazza. Cet élément aurait pu être le punctum mais, l'œil avisé de Barthes juge à juste titre cette situation trop préméditée ; l'effet escompté n'a

27. Roland Barthes, *La chambre claire*, Collection des cahiers du cinéma, Gallimard Seuil, Mayenne, 1980, p. 50.

28. *Ibid.*, p. 73.

29. **James Van der Zee** (1886 - 1983), photographe afro-américain, il est connu pour ses portraits de New-Yorkais noirs. Il a réalisé les portraits des plus grands intellectuels et artistes noirs de son époque, tels que Marcus Garvey ou encore Countee Cullen.

30. **Pierre Savorgan de Brazza** (1852 - 1905), explorateur et officier de marine français d'origine italienne, il est l'un des initiateurs de la colonisation française principalement en Afrique centrale. Il donne son nom à Brazzaville. Il existe de nombreux portraits de lui réalisés par Nadar.

31. **Gaspard-Félix Tournachon** (1820 - 1910), dit Nadar, est un caricaturiste, aéronaute et photographe français. Dès 1850, il publie une série de portraits d'artistes comme Charles Baudelaire, George Sand, Gustave Doré ou encore Guy de Maupassant.



Arbre de Eugène Atget, 1899

pas lieu. Au contraire, les bras croisés du matelot de gauche fixent son regard avec attention; voilà le punctum³² Pourtant, dans cette photographie, ce qui constitue le punctum à mes yeux c'est le petit épi au sommet du crâne de Brazza, sans doute causé par le vent. Si le punctum est le point le plus sensible d'une image, mécaniquement, il peut aussi se définir comme le degré le plus élevé dans le phénomène de la sélection visuelle. Il varie en fonction de la sensibilité de chacun. Il est l'élément qui retient notre regard, celui qui incite au souvenir de l'image regardée.

La photographie est l'illustration parfaite de cette sélection visuelle que nous effectuons sur ce qui nous entoure. Notre microcosme intime est rendu perceptible par l'image fixe d'une photographie. Alors, quoi de plus évident que de parler de photographie ici lorsque l'on qualifie communément la pratique photographique comme l'acte du regard tout puissant. En effet, même encore aujourd'hui, l'appareil photo est considéré comme une véritable extension de l'œil.

Nous venons de voir qu'il existe dans l'œil humain une vue sélective; on retrouve les mêmes principes de sélection dans la photographie. Une photo naît avant tout d'un intérêt. Nous photographions ce qui nous regarde. Les photographies ne constituent pas seulement un simple enregistrement mécanique. Au contraire, elles offrent la possibilité de regarder ce que l'autre a regardé, ce sur quoi il s'est penché. Comprendre cette démarche, c'est prendre conscience de l'individualité de chacun et de l'empreinte historique de l'image.

Si l'on reprend ici l'exemple de l'arbre, il constitue un élément de

32. Roland Barthes, *La chambre claire*, Collection des cahiers du cinéma, Gallimard Seuil, Mayenne, 1980, p. 84.



De haut en bas : *Arbre d'Eucalyptus* de Cédric Pollet, 2009
Sylvan de Bridget Riley, 2000

la nature couramment peint, dessiné et photographié. Pourtant chaque photographe a un intérêt différent et donc un regard différent sur les arbres. Lorsqu'il fuit son Paris gris et archaïque le temps d'un week-end pour arpenter le parc de Saint-Cloud, Eugène Atget³³ photographie la nature avec un nouveau regard. Ses photos sont tout à fait révolutionnaires pour l'époque. Au XX^e siècle, l'esthétique photographique se calquait énormément sur les règles pictorialistes et les premiers manuels photographiques imposaient d'éviter de mettre en avant les formes étranges. Atget se détache de toutes ces règles. Au contraire, il représente les arbres en noir et blanc, en vision frontale, plutôt rapprochée, parfois même en plongée afin d'accentuer la matière de la terre et des racines noueuses des plus vieux arbres. Il n'hésite pas à les couper en excluant leur cime du cadre. Il intensifie les espaces vides et les traces de pas humains, renvoyant l'image d'une nature apprivoisée, étrange, sinistre et régulièrement visitée par les citadins. Il isole chaque élément végétal et donne alors, grâce aux détails, une nouvelle représentation du paysage, moins vaporeuse qu'autrefois et plus partielle.

En 2010, Cedric Pollet³⁴ de son côté, propose également son regard sur les arbres avec sa série *Écorces*. Alors qu'Atget voulait se libérer des règles de la peinture par le biais des bizarreries observées dans la nature, Pollet, lui, met en valeur cette étrangeté pour faire de ses photographies de véritables toiles abstraites. Des arbres, il ne s'intéresse qu'à la surface de leur écorce qu'il photographie en très gros-plan et en couleur. On regarde à travers ses photos les détails du détail en oubliant qu'il s'agit d'arbres. On se laisse guider

33. **Jean Eugène Auguste Atget** (1857 - 1927), est un photographe français, principalement reconnu pour ses photographies très grises sur le Paris de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle.

34. **Cédric Pollet** (né en 1976 à Nice), botaniste et ingénieur paysagiste, se passionne pour les écorces d'arbres qu'il photographie aux quatre coins du Monde. Il est l'auteur de deux ouvrages de la série *Écorces* : *Voyage dans l'intimité des arbres du monde* et *Galerie d'art à ciel ouvert*.

par les formes et les jeux de couleurs de chaque espèce.

Certains tableaux de Bridget Riley³⁵ proposent des séries de formes géométriques colorées se succédant, comme des gros-plans de matières textiles. On peut facilement y apparenter ces photographies de Pollet, semblables dans leurs constructions répétitives et macroscopiques. Lorsque l'on compare la photographie de l'écorce de l'eucalyptus et le tableau *Sylvan* (2000), la ressemblance est frappante. Elle est d'autant plus nette en effectuant un agrandissement du tableau afin de percevoir les deux œuvres dans un même rapport d'échelle. Les gammes colorées comprises entre le vert franc et l'orange soutenu se correspondent. Les mêmes formes courbes et pointues des différentes épaisseurs du tronc coïncident, à une échelle légèrement plus grande, avec ceux peints sur la toile de Riley. Le travail de la peintre reste toutefois excessivement contrôlé alors que les photos de Pollet font ressortir les défauts organiques de la nature. Ce paysagiste et scientifique de formation mentionne dans son travail l'aspect géographique et la classification de chaque type d'arbres. Si Atget en son temps avait perturbé la représentation que l'on se faisait de l'arbre en le rendant partiel, un siècle plus tard Pollet va encore plus loin dans cette démarche. Le cadrage se fait de plus en plus étroit donnant ainsi une nouvelle échelle à notre regard.

Le cadre fait partie intégrante de la photographie. C'est sans doute même la définition la plus sommaire d'une photographie : une image fixe, délimitée par un cadre. On parle couramment de règles de cadrage pour qu'une photo soit réussie sans pour autant se rendre vraiment compte qu'au quotidien nous vivons déjà dans

un cadre. Notre perception est constamment limitée par notre champ de vision qui délimite notre regard dans un espace donné. Bien évidemment, nous sommes acteurs de notre vision. Nous pouvons nous déplacer, tourner la tête aisément mais le champ de vision reste quoi qu'il arrive sélectif. De ce fait, chaque photographe cadre ses images en fonction de son intérêt, de la distance qu'il veut laisser entre lui et ce qu'il regarde.

La comparaison entre la vue sélective de l'œil humain et la photographie peut même aller encore plus loin. Du point de vue de la révélation ou de l'impression, les couleurs fixées sur le papier ne sont pas une multitude d'assemblages de tons directs. Elles résultent aussi d'une combinaison de couleurs primaires.

Toutes les images, photographiques ou non, sont l'expression d'une vision. Cependant, la perception que nous avons d'elles diffère et dépend de notre propre façon de regarder.

35. **Bridget Riley** (née en 1931 à Londres) est une artiste peintre britannique. Son travail s'inscrit dans le mouvement Op Art. Elle travaille les formes géométriques et leurs répétitions de manière à créer des illusions d'optique.

DES ATTITUDES DÉFINIES

Même s'il existe autant de regards que de regardeurs nous pouvons tout de même définir de grandes catégories de perceptions visuelles. Le théoricien Rudolf Arnheim³⁶ définit trois façons différentes d'apprendre à regarder le monde,³⁷ que je nommerai : la réduction, l'extraction et la fusion.

La réduction est une attitude visuelle qui consiste à considérer que l'apport du contexte est un attribut de l'objet lui-même. Cette attitude rabat tous les éléments sur une même surface. Il n'y a plus d'arrière ni de premier plan mais un plan unique sur lequel chaque élément évolue. La réduction, c'est comme voir à travers un œilleton; chaque objet ne se dissocie d'un autre que par des valeurs colorées. L'objet n'est jamais identifié en tant que tel et au contraire, il se fond dans le décor.

C'est une attitude que l'on peut facilement rattacher à celle de l'étudiant en art qui tente, par le dessin ou la peinture, de restituer une mise en scène le plus fidèlement possible. Lorsqu'il capte les rapports d'échelle, il place un crayon devant lui en fermant un œil. Le fait de fermer un œil aide à supprimer ces effets de perspective.

36. **Rudolf Arnheim** (1904 - 2007), théoricien de l'art allemand vivant aux Etats-Unis, s'intéresse tout particulièrement au phénomène de la pensée visuelle et au cinéma.

37. Rudolf Arnheim, *La pensée visuelle*, Champs Flammarion, Paris, (1976) 2006, p. 51 / 58.

De cette manière, il ne cherche pas à percevoir les différents plans mais évalue plutôt le rapport d'échelles et de teintes entre les éléments qu'il regarde. Pour lui, plus aucune forme n'existe, seules les frontières et les masses colorées constituent la scène.

L'extraction est l'exact opposé de la réduction. Elle consiste à éliminer l'influence du contexte afin d'obtenir un objet local à l'état pur. L'objet est constamment exclu de son environnement. Cet objet, quoi qu'il arrive, aura toujours la même apparence.

Plus précisément, lorsque nous regardons la carrosserie de certaines voitures, celles-ci sont parfois composées de pigments métallisés qui se reflètent en fonction de la lumière. Chez les personnes adoptant la vue par extraction, la même couleur métallisée présentera toujours pour elles un aspect différent puisque ces personnes ne tiennent pas compte du facteur lumineux, ici déterminant, pour en percevoir les nuances. Certaines voitures paraîtront plus vertes, d'autres plus grises en fonction de la variabilité météorologique mais, ici, cette même couleur de base ne sera jamais identifiée comme telle mais plutôt comme des couleurs uniques sans lien entre elles. L'objet est alors complètement isolé de ce qui l'entoure, toujours perçu comme une entité unique et invariable.

La fusion est une attitude qui consiste à révéler progressivement la nature de l'objet sous une multitude d'apparences. Cette attitude de perception diffère des deux précédentes puisqu'elle prend en compte à la fois l'objet en tant qu'identité à part entière mais également ce qui l'entoure. La nature de l'objet ne peut ici se créer

qu'à partir de son environnement. Cette identité est constamment remise en cause. Elle se dévoile progressivement. C'est l'attitude de perception la plus classique et la plus répandue.

La série des *Cathédrales de Rouen* de Monet³⁸ résulte de la fusion. Les impressionnistes voulaient avant tout représenter au mieux ce qu'ils percevaient en tenant davantage compte de leurs impressions plutôt que de la réalité. Dans cet exercice, le peintre s'attache à représenter la cathédrale, toujours sous le même angle mais dans un temps limité et défini. En effet, il change de toile toutes les heures afin de reproduire au mieux les variations entre la pierre et la lumière à chaque instant de la journée. L'architecture de la cathédrale ne peut ainsi être représentée sans l'influence de son environnement. Elle se dévoile à notre regard grâce à ce qui l'entoure.

Néanmoins, les frontières entre ces différents modes de perception ne sont pas aussi rigides. Au quotidien, il arrive fréquemment que l'on adopte une démarche précise à un moment donné. De même, personne ne peut revendiquer son attitude fusionnelle comme étant sa pratique perceptive unique. Ces conduites diverses se mélangent et chaque individu constitue son propre pourcentage grâce à sa physiologie personnelle et à son apprentissage.

Il semblerait cependant, qu'il existe un quatrième type de regard, la dissociation, que l'on appelle aussi le « regard photographique »³⁹ Cette attitude résulte de la mise en place d'une habitude subjective permettant d'accommoder et d'évaluer la perspective, renforcée par le décalage entre l'objectif de l'appareil et l'œil humain.

38. **Oscar-Claude Monet** (1840 - 1926) est un artiste peintre français, fondateur du mouvement impressionniste. Avec l'âge, Monet souffrait d'une cataracte lui altérant la vue. On remarque la détérioration de sa perception visuelle dans ses retranscriptions picturales.

39. Susan Sontag, *Sur la photographie*, Christian Bourgois éditeur, Titres, Villeneuve-d'Ascq, octobre 2008, p. 128 / 139.



Cathédrales de Rouen de Monet, 1892-1894

La dissociation n'est donc pas une véritable attitude perceptive mais juste une adaptation des yeux à une contrainte mécanique. Nous pouvons donc définir que le regard photographique se compose d'une perception réductrice, extractive ou fusionnelle à laquelle s'ajoute la dissociation.

La photographie célèbre le sens de la vue puisque pour prendre une photo, réussie ou non, il faut d'abord voir. La pratique photographique professionnelle est perçue comme étant une activité lucide et précise qui fait appel à la connaissance, à l'intelligence consciente mais également à l'instinct. Le photographe se met ainsi dans la position d'un observateur idéal. Robert Frank⁴⁰ le décrit comme un chercheur désinvolte qui regarde « avec simplicité, comme par les yeux de l'homme de la rue. » Ce regard est aussi parfois nommé « style photographique » à mauvais escient. Les fonds blancs si caractéristiques des portraits d'Avedon⁴¹ tout comme les camaïeux de gris présents dans les rues parisiennes d'Atget ne constituent en aucun cas le regard photographique mais une préférence technique. Il est alors tout à fait louable de penser que le style, c'est le regard photographique mêlé au choix des contraintes de l'appareil mécanique.

Dans un essai publié en 1936, László Moholy-Nagy⁴² déclare que la photographie repose sur l'apprentissage de huit types de regards distincts : abstrait, exact, rapide, lent, intense, pénétrant, simultané et déformé. Il affirme que pour réussir une bonne photographie,

40. **Robert Frank** (né en 1924 à Zurich), photographe américain d'origine suisse, reste un photographe majeur des années 1950 et 1960. Il adopte un regard ironique envers la société américaine qu'il découvre. Son œuvre la plus connue *The Americans* (*Les Américains*, 1958) est un livre regroupant une série de photographies.

41. **Richard Avedon** (1923 - 2004) est un photographe de mode américain. Il est cependant reconnu pour ses portraits en noir et blanc sur fond blanc. Il réussit à photographier aussi bien des orphelins de Danang pendant la guerre du Viêt Nam que des célébrités comme Brigitte Bardot ou Sophia Loren.

42. **László Moholy-Nagy** (1895 - 1946), né László Weisz, est peintre, photographe et théoricien de l'art hongrois puis naturalisé américain. Il enseigna au Bauhaus. L'ensemble de son œuvre se base sur la lumière.

il faut, avant d'appuyer sur le déclencheur, conditionner son regard d'une de ces huit façons. Même si ces adjectifs sont tout à fait aptes à décrire certains regards associés à la pratique photographique, on ne peut néanmoins pas dire d'une photo qu'elle est lente. Une photographie peut sembler déformée, bien qu'elles le soient toutes puisque que l'objectif déforme les perspectives, mais en aucun cas simultanée. L'efficacité d'un regard lent pour parvenir à une photographie réussie n'est pas approuvée puisque cette définition ne fait pas partie intégrante de l'image obtenue. De même, un regard intense, ne produit pas une photographie intense. Si, dans l'image finale, nous ne ressentons pas le type de regard dont le photographe s'est servi, il peut alors y avoir une multitude de regards. Il n'y en aurait donc plus huit mais presque autant que d'adjectifs pouvant qualifier un regard. Pourquoi ne pourrions-nous pas avoir un regard emphatique ou même immoral pour prendre une photographie ?

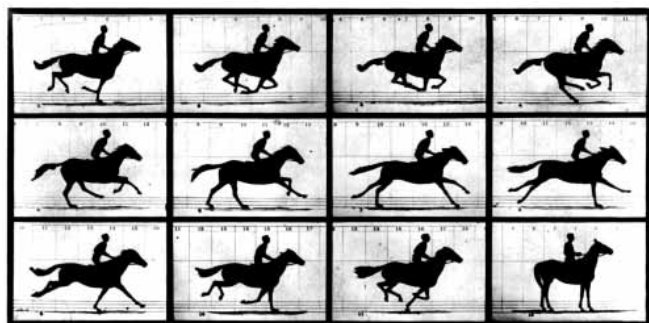
Bien que ses théories soient un peu datées à une époque où la photographie s'inscrit entièrement dans notre mode de vie, Moholy-Nagy est un des précurseurs à instaurer cet apprentissage d'une nouvelle forme de regard par le biais de l'acte photographique. Tout au long de sa vie, il se préoccupe de ce nouveau médium jusqu'alors principalement utilisé pour la recherche et la reproduction d'images. Il perçoit dans cette pratique le moyen d'accéder à une nouvelle forme d'art, plus immédiate. Il pense que l'appareil photo a la capacité d'imposer une «hygiène de l'optique».⁴³ Selon lui, il a changé la vision même en initiant l'idée d'une vision pour la vision. L'œil est alors lavé de tout ce qu'il connaissait jusqu'alors, remis à neuf par le regard nouveau qu'impose ce type d'images.

43. Susan Sontag, *Sur la photographie*, Christian Bourgois éditeur, Titres, Villeneuve-d'Ascq, octobre 2008, p. 129.

Avec l'arrivée de la photographie, on se complait dans l'acte d'observer. Si regarder était avant considéré tout au mieux comme un moyen de passer le temps, le regard devient alors une activité à part entière demandant réflexions et connaissances. Zola⁴⁴ va même jusqu'à affirmer qu'on «ne peut pas prétendre avoir réellement vu une chose tant que [l'on] ne l'a pas photographiée».⁴⁵ Le photographe peut voir l'avant et l'après de sa future photographie mais l'instant où l'image se fixe sur la pellicule reste aveugle à ses yeux puisque l'objectif s'obstrue pour laisser entrer la lumière. Ce procédé se reproduit encore aujourd'hui avec nos appareils numériques. Le photographe crée alors une image fictive de ce que pourrait être ce moment qu'il n'a pas vu. Il ne peut finalement observer sa photo que lorsqu'elle est révélée. Ce n'est que devant l'image, et en tant que spectateur, qu'il peut regarder véritablement. Le regard peut se laisser plus facilement guider sur une image fixe que dans la réalité. Il peut s'appesantir plus longuement afin d'en détacher des détails qu'il n'avait même pas remarqués au moment de la prise. En effet, on peut tout à fait regarder la réalité mais c'est devant une photographie de celle-ci que l'on en capte le moindre détail, minutieusement reproduit mais superficiel. La photographie permettrait d'accéder au réel. Le véritable regard photographique, celui qui se produit au moment même de la prise est aveugle. Le photographe ne peut jamais juger et apprécier son travail, s'il ne se met pas dans la peau du spectateur de ses images. Il confronte alors son image fictive à celle qui existe vraiment.

44. **Émile Édouard Charles Antoine Zola** (1840 - 1902), écrivain et journaliste français, il est considéré comme le fondateur et chef de file du naturalisme. Ses romans sont les ouvrages français les plus publiés et traduits dans le monde.

45. Susan Sontag, *Sur la photographie*, Christian Bourgois éditeur, Titres, Villeneuve-d'Ascq, octobre 2008, p. 126.



The horse in motion de Muybridge, 1878

La photographie a bousculé la perception visuelle du réel mais également celle du temps. En 1878, le photographe Muybridge⁴⁶ élabore la chronophotographie. Il sera ensuite soutenu par Marey.⁴⁷ Tous les deux mettent au point des dispositifs toujours plus perfectionnés afin de décomposer un mouvement bref dans la réalité en une succession d'images fixes. Grâce à leurs différents procédés mis en place, il est alors tout à fait accessible d'observer dans le détail la course d'un cheval au galop. La chronophotographie est à mi-chemin entre la science et l'art puisqu'elle propose une série d'images inédites aidant à comprendre les mécanismes vivants du monde qui nous entoure. Ces images captées seront par la suite assemblées de manière à reproduire l'action en mouvement. Une action rapide peut ainsi être perçue au ralenti ou au contraire en accéléré. La notion du temps est alors altérée. La photographie est capable d'un réel paradoxe : fixer à jamais un instant bref.

Auparavant, la réalité était appréhendée de façon directe alors que la photo permet de constituer une réalité en deux dimensions, dans un format standardisé. Les photographies imposent dorénavant une norme selon laquelle les choses nous apparaissent. Il n'existe plus une seule réalité mais plusieurs réalités illustrées par ces images qui ne font que fixer la lumière et ne peuvent a priori pas mentir.

La photographie fait alors « tomber les écailles du regard ordinaire ».⁴⁸ Elle arrive à créer de nouvelles habitudes visuelles. Elle incite à un regard plus appuyé, intense et flegmatique à la fois,

46. **Edward James Muybridge** (1830 - 1904) est le photographe britannique ayant utilisé la technique de la chronophotographie. Il décompose les mouvements en séries photographiques grâce à une suite d'appareils photographiques qu'il déclenche à distance. Il est l'inventeur du zoopraxiscopie, un dispositif permettant la visualisation de courtes séquences animées. Il est ainsi considéré comme le précurseur du cinéma.

47. **Étienne-Jules Marey** (1830 - 1904), médecin français qui se passionne cependant pour la photographie et principalement la chronophotographie. En 1882, il met au point le fusil photographique lui permettant de photographier un mouvement en 12 poses par le biais d'un obturateur rotatif. Contrairement à Muybridge, ce dispositif lui permet de n'utiliser qu'un seul appareil et donc un seul objectif.

48. Susan Sontag, *Sur la photographie*, Christian Bourgois éditeur, Titres, Villeneuve-d'Ascq, octobre 2008, p. 142.



Les Pavés de Brassai, 1931

sensible aux contrastes et aux détails insignifiants. Elle transgresse les normes de la vision ordinaire. L'appareil photo possède ainsi la particularité de révéler une beauté provenant d'un quotidien glorifié. En effet, n'oublions pas que l'œil est sélectif. Il est entraîné dans le flux constant de nouvelles informations et ne prête pas toujours attention à ces détails, devenus anodins, alors que la photo, temps de pause dans ce chaos, les isole et les révèle. Brassai,⁴⁹ considéré comme « l'œil de Paris », prend en photo en 1931, des pavés humides, la nuit, uniquement éclairés par un lampadaire voisin. Chaque citoyen de cette époque pouvait admirer le même spectacle presque quotidiennement. Pourtant, cette scène tout à fait banale prend sur le papier sensible une tout autre dimension. Ce ne sont plus les pavés sur lesquels on marche chaque jour mais des écailles argentées se répétant à l'infini dans une lueur rassurante. Les photos nous enseignent de nouveaux codes visuels et élargissent notre idée de ce qui mérite d'être regardé. Lorsque, comme Brassai, on isole un objet de son environnement en le rendant abstrait, de nouvelles conventions esthétiques s'imposent. Le beau en photographie devient alors tout ce que l'œil ne voit pas ou ne peut pas voir sans appareil ou arrêt sur image. Le regard apprend alors à apprécier les fractions, les petites parties d'un tout qui nous semblent si insignifiantes dans l'immédiat.

Finalement, tout, pour l'œil du photographe peut devenir la matière première de son travail. Susan Sontag⁵⁰ propose deux attitudes à adopter face à cette hypothèse qu'elle développe.⁵¹ L'une est de considérer que tout peut devenir beau ou du moins intéressant

49. **Brassai** (1899 - 1984), pseudonyme de Gyula Halász, est un dessinateur, peintre, sculpteur et écrivain. Il reste cependant plus connu pour ses photographies de Paris.

50. **Susan Sontag** (1933 - 2004) est une essayiste et romancière américaine. Son essai *Sur la photographie* en six chapitres est encore aujourd'hui considéré comme une véritable référence en matière de réflexion. Elle affirme : « Écrire sur la photographie, c'est écrire sur le monde ».

51. Susan Sontag, *Sur la photographie*, Christian Bourgois éditeur, Titres, Villeneuve-d'Ascq, octobre 2008, p. 239.

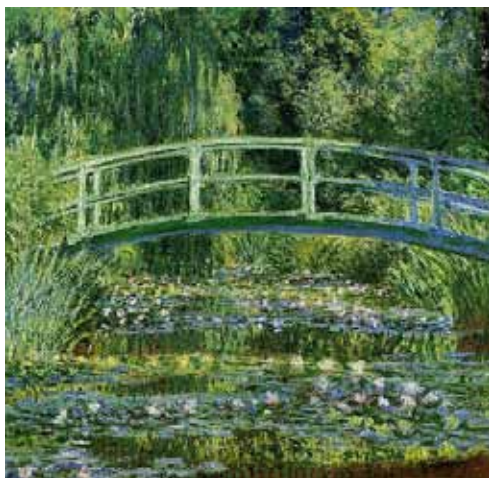
à partir du moment où le regard est suffisamment exercé. Il n'y aurait donc rien qui mériterait d'être regardé plus qu'autre chose. La beauté se résumerait à un simple apprentissage ou même à une habitude. L'autre façon d'aborder le sujet photographique est de traiter chaque information comme matériau de décision et de prévision dans un contexte présent ou futur. Le regard ne serait ici qu'un vaste médium permettant l'enregistrement de données sans doute utiles dans l'avenir.

Je pense effectivement que tout peut devenir matière photographique mais tout le monde ne s'intéresse pas à tout. Si l'on décide de prendre une photo c'est parce qu'on éprouve le désir de regarder. On désire détacher, voler, garder à jamais cet instant que nous jugeons précieux. La photographie naît d'un désir que nous possédons tous en nous mais qui se traduit différemment. En photographiant, nous donnons notre regard, un regard personnel que nous avons construit depuis notre enfance. Nous photographions ce qui nous regarde et finalement, nous nous photographions nous-mêmes. Ce nous est la sélection que nous faisons du « tout matière première ». Notre vue est donc sans arrêt influencée par notre passé et finalement altérée.

REGARDER C'EST ALTÉRER

Apprendre à regarder demande du temps. Une part de la perception visuelle semble être innée alors que l'autre part, plus importante, résulte du fruit d'un apprentissage de chaque instant. Cet apprentissage est l'élément primordial qui s'ajoute à l'acte de voir. Il faut cependant remarquer que même si la perception est une action qui se produit dans le présent de la conscience, ce présent est le résultat d'une interaction entre les impressions et les sensations venant directement de notre passé auxquelles s'ajoute ce que l'on projette pour le futur.

Néanmoins, il faut savoir qu'en matière de perception la notion de présent est en permanence faussée. En effet, nous ne percevons jamais le véritable moment présent mais plutôt le passé de ce présent. Il existe un décalage son-lumière comparable à celui que l'on peut observer lors d'un violent orage. La lumière, trop rapide bien que provenant d'une source très éloignée provoque ce décalage que notre cerveau réajuste en permanence. Nous pouvons alors constater que notre regard est déformé et que cette déformation intervient à différents degrés.



De haut en bas: *Nénuphars et pont japonais* de Monet, 1899
Le pont japonais n°6, 1924

Il est évident que les personnes atteintes de certaines pathologies courantes de l'œil comme la myopie, ont une vue que l'on peut qualifier de déformée. L'œil tente d'accommoder en vain et saisit ce qu'il peut de la réalité en altérant l'image qu'il renvoie. Titien⁵² et Monet, étaient tous les deux atteints de cataracte à la fin de leur vie. Cette maladie déformant leur vision a modifié leur façon de peindre. Ils ne voyaient plus aussi distinctement; leur touche picturale est devenue plus floue et grossière.

Des corrections optiques peuvent rectifier ces déformations mais là encore, la propreté des verres de lunettes influence directement notre perception. Un verre complètement saturé de traces de doigts et de projections provoquera forcément une vision moins nette qu'elle ne l'est en réalité. De même des déformations interviennent au cours de plusieurs techniques particulières de perception. Lorsque nous fixons sans cesse une couleur, celle-ci, pâlit et s'estompe peu à peu. À force de trop regarder, on finit par ne plus rien voir. Ou encore, certaines illusions d'optique ont pour mission de falsifier notre perception. *Le portrait de Voltaire*,⁵³ peint par Dali⁵⁴ nous présente dans un premier temps deux nonnes dans un décor étrange. Ce n'est qu'en regardant le fond du tableau en tant que sujet principal que l'on découvre un visage. L'image de l'écrivain n'est alors figurée que par l'analogie d'images mentales. Les traits du visage de Voltaire ne sont pas clairement définis mais nous le reconnaissons par les différentes représentations de lui que nous avons regardées et dont nous nous sommes souvenus.

52. **Titien** (1488 - 1576), de son vrai nom Tiziano Vecellio ou Tiziano Vecelli ou encore Tiziano da Cadore, peintre italien de l'école vénitienne, il est reconnu pour ses portraits habiles et novateurs.

53. **Voltaire** (1694 - 1778), de son vrai nom François-Marie Arouet, est un écrivain et philosophe français. Il a profondément marqué le XVIII^e siècle. Il est une figure emblématique des Lumières.

54. **Salvador Dali Domènech** (1904 - 1989), artiste peintre espagnol, sculpteur mais aussi scénariste et écrivain, il s'inscrit dans le mouvement surréaliste. Il aborde dans son travail les thèmes du rêve, de la sexualité, de sa femme Gala et de la religion.

Dans ce chapitre, nous laisserons de côté les pathologies et les illusions d'optique afin de nous intéresser aux déformations plus subtiles et directement liées à un apprentissage que nous exerçons tous à chaque instant de notre quotidien.



Le portrait de Voltaire ou autrement appelé *Le marché aux esclaves*
de Dalí, 1940

APPRENTISSAGE DU REGARD CHEZ L'ENFANT

Cet apprentissage permanent de la vue commence dès notre naissance. Les enfants en bas âge savent regarder avant même de parler. Ils apprennent par le regard. On pense souvent que le langage est le moyen de communication le plus élémentaire alors que c'est la communication visuelle qui se développe en premier. Piaget⁵⁵ affirme que «la vision chez l'enfant est une mise à jour visuelle permanente de la représentation mentale du monde réel de l'individu»⁵⁶ En effet, l'enfant est en constante position d'apprentissage. Chaque mouvement, chaque regard lui permet de se situer dans le monde et d'interagir avec lui. Dès son plus jeune âge, l'enfant construit son microcosme visuel en calquant son comportement sur celui de ses parents et le nourrit ainsi au quotidien afin d'acquérir connaissances et habitudes.

Cependant, à cet âge, la vue n'est pas un sens encore très développé. Le scrupuleux observateur de la petite enfance, Arnold Gesell⁵⁷ suggère que «le nouveau-né appréhende tout d'abord le monde sous forme de taches fugitives se détachant sur un fond neutre»⁵⁸

55. **Jean William Fritz Piaget** (1896 - 1980) est un psychologue et biologiste suisse connu pour ses travaux en psychologie du développement. Il pense que l'intelligence est une forme d'adaptation du vivant au milieu. Il met alors en place une théorie de l'apprentissage chez l'enfant qui exerce une réelle influence sur la pédagogie et les méthodes éducatives actuelles.

56. Rudolf Arnheim, *La pensée visuelle*, Champs Flammarion, Paris, (1976) 2006, p. 69 / 177.

57. **Arnold Lucius Gesell** (1880 - 1961) est un psychologue et pédiatre américain. Lorsqu'il étudie le domaine du développement de l'enfant, il s'attarde notamment sur les conditions innées.

58. *Ibid.*, p. 176.

De plus, l'enfant semblerait plus réceptif aux couleurs vives qu'aux couleurs pastel qu'il ne réussirait pas à clairement définir. Sa théorie est appuyée par William James⁵⁹ qui affirme que le petit enfant perçoit davantage « un magma confus, foisonnant et bourdonnant ».⁶⁰ Il fait une nette distinction entre la perception et l'aperception. L'aperception est un état intermédiaire qui se situe entre l'incapacité à reconnaître et cette même capacité qu'il arrivera progressivement à développer.

Il existe cependant des facultés visuelles qui sont, pour les enfants, évidentes et qui disparaissent à l'âge adulte. Un enfant entre 3 et 5 ans n'aura pas besoin de retourner une image positionnée à l'envers.⁶¹ Il est tout à fait capable de reconnaître les objets en positions dites anormales beaucoup plus facilement qu'un adulte. Ce phénomène résulte peut-être de la simplification des images pour les enfants. Les images illustrant leurs livres sont souvent très minimales, composées de couleurs vives qui délimitent les espaces.

Il est d'ailleurs important d'aider au mieux, chez l'enfant, le développement de la perception visuelle et de l'aspect cognitif qu'elle entraîne. Il faut pour cela que les images qui l'entourent, principalement des illustrations de livres d'enfants ou de manuels scolaires, soient construites avec le plus grand soin. Ces images doivent interpeller l'enfant et l'aider à comprendre la leçon ou l'histoire. Elle développe chez lui le sens de l'analyse et de la déduction. Apprendre à regarder lui permet alors d'accéder à de nouvelles connaissances importantes pour son bon développement.

APPRENTISSAGE PAR LE DOMAINE D'EXPERTISE

Même encore à l'âge adulte, on ne cesse d'apprendre. S'il existe un regard photographique, il existe pareillement un regard pharmaceutique, boulanger ou même encore mathématicien. Chaque domaine d'expertise demande un intérêt particulier et donc un développement de la perception visuelle. Lorsque le regard est éduqué, il est normal d'opposer ce regard de spécialiste au regard de l'amateur pour en apprécier le savoir. L'expert peut acquérir deux degrés différents d'apprentissage.

Le premier permet de concevoir l'objet par le détail pour rendre visible le tout. C'est une pratique particulièrement remarquable dans le cadre artistique. Un débutant perçoit les œuvres d'art de façon fragmentaire. Il appréhende déjà les différentes parties sans parvenir à regarder la globalité. À force d'exercices et d'expériences, ces limites sont dépassées et l'œuvre apparaît alors comme une unité, unique et globale. L'expertise permet d'assembler les fragments initialement perçus et de créer des liens afin d'appréhender le tout. Ce procédé semble flagrant dans le domaine de l'art mais il se répercute également, à moindre échelle, dans tous les autres domaines.

59. William James (1842 - 1910), psychologue et philosophe américain, est généralement présenté comme le fondateur de la psychologie américaine.

60. Rudolf Arnheim, *La pensée visuelle*, Champs Flammarion, Paris, (1976) 2006, p. 69 / 175.

61. *Ibid.*, p. 78.



De haut en bas: *La vue de Delft* de Vermeer, 1660
agrandissement du petit pan de mur jaune

Le pharmacien, par exemple, développe un sens particulier de l'analyse et du déchiffrement des ordonnances. Même les lettres les plus rapidement tracées sont immédiatement lues par ses yeux habitués alors que pour un amateur ces mêmes lettres, qui produisent du sens, ne seraient que des formes abstraites, presque symboles d'une autre langue. S'il réussit à déchiffrer, c'est parce qu'il regarde la totalité du mot, les dosages, la prescription dans son ensemble pour ensuite en déduire le diagnostic médical et ainsi délivrer les produits sans se tromper. Grâce à son expérience, son œil développe des facultés personnelles liées à son travail quotidien.

Le deuxième degré de ce professionnalisme de la vision consiste à prendre comme point de départ cette globalité apprise pour trouver le détail expert. Nous avons appris à écrire et à reconnaître les lettres depuis la maternelle. Nous avons donc tous une expertise de premier degré vis-à-vis de la reconnaissance de l'alphabet. Le typographe ainsi que l'amateur sauront tous deux sans difficulté remarquer la lettre « A » dans son identité générale. La supériorité de l'œil exercé est que cet œil saura également repérer les courbes qui composent cette lettre. Il pourra alors, aiguiller son regard vers les points-clefs pour ainsi les comparer et définir la famille typographique à laquelle elle appartient.

L'illustration littéraire la plus représentative de ce phénomène visuel semble bien évidemment être *Le petit pan de mur jaune* de Proust.⁶² C'est cette partie infime d'architecture de *La vue de Delft* peinte par Vermeer⁶³ que Bergotte, personnage du livre de Proust, fixe juste avant sa mort. Suite à une critique réalisée sur ce tableau

62. **Valentin Louis Georges Eugène Marcel Proust** (1871 - 1922), écrivain français, son œuvre principale reste la suite romanesque intitulée *À la recherche du temps perdu*.

63. **Jan Van der Meer** (1632 - 1675), dit Vermeer ou Vermeer Delft, baptisé à Delft est un peintre baroque néerlandais. Il est l'auteur de célèbres tableaux comme *La Jeune Fille à la perle* ou encore *La Laitière*.

dont il pensait déjà tout connaître, Bergotte remarque lui aussi ce fameux petit pan de mur jaune semblable à un palais vénitien.⁶⁴ Il est alors frappé par le fait que cet infime détail fait l'œuvre à lui tout seul. On peut alors affirmer que Bergotte n'est arrivé qu'au second degré d'expertise qu'à partir du moment où il a pris conscience de ce fragment si important.

Jean Pavans⁶⁵ dans la préface du *Petit Pan de mur jaune*, raconte lui aussi son expérience visuelle face à *La vue de Delft*. Il se souvient qu'il a d'abord dû coller son nez au tableau qui était recouvert d'une vitre ternie accaparant tous les reflets de lumière. Il a été ensuite perturbé par sa lecture de Proust; sa vision était alors trop aiguillée. Il voyait le tableau à travers le filtre opaque du texte. Il dut alors attendre un long moment pour que son regard remis à neuf trouve «une réalité picturale objective».⁶⁶ Ce n'est que suite à l'explication d'une guide du musée qu'il se rend compte que le pan de mur était finalement un toit sur lequel se reflètent les rayons d'un soleil doré. Il a alors compris que depuis tout ce temps il était dans l'erreur, tout comme Bergotte. Finalement, son regard a fait le chemin trop rapidement. Il est passé directement du premier stade de détail à l'observation d'un fragment particulier sans passer par la compréhension de la globalité. L'architecture n'a donc pas été clairement visualisée et les fragments perçus ont été dissociés. De ce fait, on peut aisément confondre un mur et un toit. Son œil de connaisseur a dû prendre du recul, faire le chemin inverse afin de réajuster son regard d'expert.

64. Marcel Proust, *Petit pan de mur jaune*, Minos La Différence, Paris (1986) 2008, p. 54.

65. **Jean Pavans** (né en 1949 à Tunis) est un écrivain et traducteur français.

66. *Ibid.*, p. 34.

APPRENTISSAGE PAR LE CONTEXTE

Nous venons de voir que l'apprentissage du regard se met en place dès notre plus jeune âge. Il est ensuite consolidé par la profession ou l'expertise que nous développons. Nous allons maintenant comprendre qu'il est constamment complété par le contexte. Ce contexte est également un élément-clef, à la base de l'évolution du regard.

Tout ce que nous avons vu dans notre vie, consciemment ou non, influence notre perception actuelle. C'est ce que l'on peut nommer l'expérience visuelle, qui détermine le contexte personnel dans lequel nous regardons. C'est ce phénomène que Proust pointe du doigt en décrivant la photographie. Il la définit comme étant «une mémoire involontaire»,⁶⁷ synonyme d'une «relation superficielle, trop exclusivement visuelle, purement volontaire avec le passé». En effet, les photos que nous avons regardées par le passé sont encore en partie présentes en nous, enfouies dans notre mémoire. Elles transforment sans que nous le décidions ce que nous voyons actuellement. Elles influent en permanence sur notre regard puisqu'en plus d'enregistrer le monde, les photos le jugent. Ce jugement, nous en gardons une trace individuelle. Lorsque nous sommes en train de regarder, cet instant présent dépend toujours de l'histoire

67. Susan Sontag, *Sur la photographie*, Christian Bourgois éditeur, Titres, Villeneuve-d'Ascq, octobre 2008, p. 223.



Marilyn Monroe par Avedon, 1957

du passé et de la projection que l'on veut en faire dans le futur. Néanmoins, nous ne pouvons regarder sans un contexte défini. Nous regardons obligatoirement dans un lieu, une époque, une société précise. De ce fait, à cette expérience visuelle personnelle s'ajoute le contexte dans lequel nous regardons. Ce contexte est forcément historique, culturel, social mais également narratif, géographique, formel etc... Lui aussi influence notre regard.

Je me souviens particulièrement de cette image de Marilyn Monroe,⁶⁸ prise par Richard Avedon en 1957. Je suis tombée par hasard sur ce portrait dans un ouvrage regroupant le travail de plusieurs photographes au début de mes études. Je me souviens avoir été touchée par le fait que l'actrice ne souriait pas. J'aimais qu'elle soit légèrement décentrée. Je trouvais ce cadrage séduisant. Même si l'expression du visage de Marilyn était différente de toutes les images d'elle que j'avais pu voir auparavant, c'est surtout de sa robe dont je me souvenais en repensant à l'image. Le décolleté plongeant et pulpeux, le tissu à paillettes tape-à-l'œil; c'était bien la représentation que je me faisais de l'actrice avant de voir la photographie. L'image-souvenir que j'en ai alors créée n'était que la justification des images du passé. Mon expérience visuelle a influencé mon regard et de la même manière le souvenir que je garde de cette photographie.

On m'a ensuite appris qu'Avedon avait appuyé sur le déclencheur au moment même où on annonçait à l'actrice le décès de son chien. Le contexte de prise photographique était alors complètement bouleversé et demandait un nouveau regard sur l'image. Après quelques recherches, je me suis par la suite rendue compte

68. **Norma Jeane Mortenson** (1926 - 1962), plus connue sous le nom de Marilyn Monroe, est une actrice et chanteuse américaine. Ses films ayant rencontré le plus de succès sont *Les hommes préfèrent les blondes*, *Sept ans de réflexion* ou encore *Certains l'aiment chaud*.

que cette histoire était fausse et que le shooting paraissait en réalité beaucoup moins romanesque. Après avoir dansé, chanté et flirté pendant la majeure partie de la séance, l'actrice reprit son souffle. Avedon a choisi cet instant précis pour fixer son portrait. Pas d'annonce de mauvaise nouvelle, juste un peu de fatigue. Le contexte de prise de photo était alors bien différent des habitudes très posées du photographe. Il est resté éloigné de l'actrice pour ne pas manquer cette expression éphémère. C'est pour cela que la photo est recadrée, afin de ne pas perturber le regard inutilement et pour mettre en évidence cette expression si méconnue de Marylin. L'histoire autour de cette photographie m'a poussée à regarder autrement. Je comprenais maintenant cette expression triste et esseulée. Grâce à l'éclairage de ce nouveau contexte, j'ai aussi regardé les contours de la photographie. J'ai ainsi constaté que les marques de la pellicule indiquant le cadrage d'origine de la photo n'étaient pas présentes sur celle-ci. De par le contexte, mon regard a trouvé un nouvel intérêt. Maintenant, quand je pense à cette photo je me souviens avant tout du visage de l'actrice, le regard perdu vers sa gauche, le sourcil un peu relevé et la bouche entrouverte. Il m'est cependant encore impossible de ne pas visualiser par la même occasion l'image fictive de son chien.

Le contexte dans lequel on regarde une photographie a donc une importance capitale. Connaître le contexte, à savoir ici, le pourquoi et le comment de cette image, déforme et influence véritablement notre regard. Notre expérience ainsi que ce contexte peuvent atténuer l'évident et faire ressortir l'insaisissable.

Le réalisateur Carl Dreyer⁶⁹ a bien compris l'influence du contexte pour diriger ses acteurs. Il joue sur le fait que l'on partage tous une expérience visuelle qui s'entrechoque et qu'à partir de celle-ci on peut ajouter un contexte narratif pour changer l'ambiance d'une scène. Pour son film *Vampyr*, il voulait que les acteurs s'imprègnent d'une atmosphère particulière. Il leur disait avec beaucoup de justesse :

Imaginez que vous soyez assis dans une pièce très ordinaire. On vous annonce brusquement qu'il y a un cadavre derrière la porte. Instantanément, la pièce où vous vous trouvez prend une tout autre physionomie. Chaque chose a un aspect différent : la lumière, l'atmosphère ont changé même si matériellement, elles sont les mêmes.⁷⁰

Là encore, le simple fait d'avoir un contexte particulier pour accompagner le regard, est capable de directement l'influencer. Les acteurs, connaissant cette narration, n'auront sans doute plus la même attitude, leur regard se fera sûrement plus inquiet, soupçonneux. La construction d'un dispositif particulier est donc essentielle pour le regard.

Regarder, c'est choisir. Chaque choix fait écho à un intérêt particulier qui nous anime, résultat d'un apprentissage constant. Si cet intérêt se développe chez tout un chacun depuis l'enfance, les informations que nous en retenons sont individuelles. Nous choisissons ce que nous regardons dans un champ de vision limité, ce choix venant alors compléter notre expérience individuelle, fruit d'un apprentissage constant. Ce qui s'est passé et ce qui va se passer conditionnent ce que nous sommes en train de regarder à l'instant T et ce que nous en retenons. Ce que l'on mémorise d'une image joue également un rôle dans l'évolution de notre perception.

69. Carl Theodor Dreyer (1889 - 1968), réalisateur danois, finalise seulement quatorze films durant sa carrière. Il prépare ses films pendant de nombreuses années avant de se lancer dans le tournage. Toutefois, *Gertrud*, terminé en 1964 demeure une réelle source d'inspiration pour les cinéastes modernes.

70. Rudolf Arnheim, *La pensée visuelle*, Champs Flammarion, Paris, (1976) 2006, p. 96.

III

Traduction
subjective

COMMENT NOUS APPROPRIONS-NOUS CE QUE NOUS VOYONS ?

Le cerveau interprète les informations perçues à l'état brut grâce à des capacités innées et d'autres acquises. Ces informations de base ne sont déjà plus objectives puisque, d'une part, la physiologie de nos yeux n'est pas identique pour tous et que, d'autre part, les choix que nous faisons en regardant résultent d'un apprentissage personnel. De ce fait, l'information à l'origine est déjà transformée dans l'acte de la perception pure. Au moment où l'on s'approprie ces informations, leur traduction subjective entraîne à nouveau une distorsion variable, d'autant que les connaissances et les capacités d'interprétation diffèrent d'un individu à l'autre. L'appropriation des informations que nous détachons par le regard est alors tout à fait intime.

LA TEXTURE IMAGINAIRE

Depuis toujours, la véritable place intellectuelle de la perception a été remise en cause. Longtemps, nous avons eu l'image d'une perception visuelle uniquement motivée par les réflexes liés à la simple survie. Une rupture nette était créée entre le temps du regard et son analyse mettant à distance l'aspect cognitif de la perception. Cependant, quelques philosophes comme Descartes⁷¹ affirment qu'il existe dans la perception visuelle bien plus qu'une réponse instinctive. Il écrit que si l'homme peut acquérir quelque certitude, celle-ci résidera dans l'instantanéité de l'intuition, dans la simultanéité nécessaire de notre pensée et de notre existence. C'est le fameux « Je pense donc je suis ». Selon lui, c'est une propriété de l'âme que de percevoir en un seul instant plus d'une seule chose. Il revendique le fait que la perception visuelle propose un miroir relativement objectif de la réalité, lié dans l'instant à une image purement subjective. On perçoit donc la réalité à laquelle s'ajoute notre appropriation de l'image. Il soutient également qu'« il n'y a pas de vision sans pensées »⁷² Je pense donc je suis. Si la perception est attachée aux pensées, je regarde donc je pense. Or, si je pense aussi en regardant, c'est dans cet acte que j'existe. Je regarde donc je suis.

71. **René Descartes** (1596 - 1650) est un mathématicien, physicien et philosophe français. À l'époque des Lumières, ses théories sont vivement critiquées par ses contemporains Voltaire, Rousseau ou encore Diderot. Il est cependant considéré comme l'un des fondateurs de la philosophie moderne.

72. Rudolf Arnheim, *La pensée visuelle*, Champs Flammarion, Paris, (1976) 2006, p. 105.

Plus récemment, les études de Rudolf Arnheim,⁷³ sur les bases du philosophe René Descartes, s'attachent elles aussi à démontrer que la perception visuelle n'existe pas sans pensée. Il s'appuie sur ses propres expériences mais il regroupe également les études scientifiques mises en place par des chercheurs passionnés. Ces études une fois établies prouvent que lorsque nous regardons, nous associons à la perception des éléments affectifs et cognitifs, collectifs et individuels.

La subjectivité intervient pour une grande part dans l'analyse que nous faisons d'une image regardée et bien sûr aussi, dans l'appréhension de la construction même de cette image. Merleau-Ponty illustre ce phénomène, à juste titre, comme étant un regard du dedans, un troisième œil qui voit les images mentales déformées par notre interprétation personnelle. De façon très poétique, il les nommait les «équivalences internes» ou encore des «formulations charnelles»⁷⁴

Aristote⁷⁵ remarque que «sans représentation, l'activité intellectuelle est impossible»⁷⁶ La mémoire et ses images mentales sont donc indispensables aux êtres humains. C'est cette faculté qui fait que nous demeurons des êtres pensants, capables de regarder, d'analyser et d'en tirer des conclusions de manière immédiate. En effet, nous créons tous constamment ces images mentales. Alors qu'est-ce que cette équivalence interne de l'image perçue? Comment se construit-elle ?

Robert R. Holt⁷⁷ donne une définition des images mentales qu'il nomme, lui, «images-pensée»⁷⁸ Selon lui, cette traduction illustrée est «une faible représentation subjective d'une sensation ou d'une perception sans apport sensoriel adéquat, présente dans la conscience en éveil en tant que partie d'un acte de pensée». Il entend sans doute par «faible représentation subjective» le fait que les images mentales soient le plus souvent confuses, floues, fugitives. Elles tendent même vers une certaine abstraction. Ce manque de netteté dépend de nombreux facteurs.

En effet, ces images n'ont «pas d'apport sensoriel» puisqu'elles sont emprisonnées dans notre conscience active. Elles ne font intervenir ni nos sens ni nos membres. Elles ne possèdent donc pas de support réel, d'où l'inadéquation avec celui-ci. Du reste, elles ne représentent qu'un fragment d'un acte pensé puisque, si le regard est sélectif, la mémoire l'est aussi. Ces images ne sont finalement que l'infime de la particularité préalablement perçue.

De plus, nous tentons toujours de généraliser ce que nous pensons par rapport à ce que nous regardons. Une étude effectuée au début du XX^e siècle par plusieurs chercheurs certifiés comme Alfred Binet⁷⁹ ou encore Kurt Koffka,⁸⁰ travaillant chacun de leur côté, démontre que la généralisation semble être la qualité la plus attribuée aux images que voient leurs observateurs-test. Néanmoins, ce n'est pas parce qu'elles sont abstraites et générales que ces images ne peuvent pas être détaillées. La généralisation tient du fait que, lors de cette traduction personnelle, nous avons toujours tendance

73. Rudolf Arnheim, *La pensée visuelle*, Champs Flammarion, Paris, (1976) 2006, p. 21.

74. Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Folio essais, éditions Gallimard, 1964, p. 24.

75. **Aristote** (384 - 322 av J.- C), philosophe grec, il a commencé sa carrière en tant que disciple de Platon. Par la suite, il est devenu le précepteur d'Alexandre le Grand.

76. Rudolf Arnheim, *La pensée visuelle*, Champs Flammarion, Paris, (1976) 2006, p. 105.

77. **Robert R. Holt** est un psychologue et auteur de l'article *Imagery : The Return of the Ostracized (Images: le retour des bannis)*.

78. *Ibid.*, p. 107.

79. **Alfred Binet** (1857 - 1911), de son vrai nom Alfredo Binetti, est un pédagogue et psychologue français. Il est connu pour sa contribution essentielle à la psychométrie.

80. **Kurt Koffka** (1886 - 1941), psychologue allemand, il est considéré comme l'un des fondateurs de la psychologie de la forme.



Napoléon franchissant le Grand Saint-Bernard
de Jacques-Louis David, 1846

à réduire ou exacerber la structure la plus simple de manière à n'en garder que l'essence pure. D'une part, les détails, les ornements seront évincés au profit de courbes plus schématiques faisant référence à la régularité symétrique. De manière inverse, le regard se fera insistant sur ces détails et ceux-ci seront alors accentués de façon, cette fois-ci, à définir la structure par ses singularités. Ces deux actions, nous les réalisons tous constamment et simultanément. Elles influencent directement l'image-pensée que nous garderons dans notre mémoire ainsi que la retranscription que nous en ferons.

Dans le regroupement de ces images mentales, sont incluses les images mémorielles et celles de l'imagination. Ici, nous laisserons de côté les images imaginaires et nous parlerons uniquement des images mémorielles créées à la suite d'une perception visuelle. Ces images, bien que pour la plupart constituées de formes et de couleurs assemblées de manière picturale, peuvent aussi être plus synthétiques chez certaines personnes. On peut alors parler « d'images génériques indistinctes ».⁸¹ Les images mentales restent très paradoxales, à la fois particulières et génériques. Aux images se mêlent parfois des sensations plutôt que des détails pointus, qui viennent compléter les imprécisions. S'il existe un apprentissage du regard, il existe également un apprentissage de la pensée. Quand, à l'évocation du nom de Napoléon,⁸² beaucoup verront une représentation partielle du portrait de Jacques-Louis David⁸³ le montrant franchissant fièrement le Grand Saint-Bernard, d'autres ne verront, par, exemple, que l'image des lettres composant le nom de l'empereur.

81. Rudolf Arnheim, *La pensée visuelle*, Champs Flammarion, Paris, (1976) 2006, p. 103.

82. **Napoléon I^{er}**, (1769 - 1821) est le premier empereur français. Il a régné de 1804 à 1815.

83. **Jacques-Louis David** (1748 - 1825), peintre français, membre de l'Académie des beaux-arts, appartient à l'École néoclassique aussi bien par son style pictural que son option intellectuelle. Il est l'un des seuls peintres à mêler art et politique.

Ce dernier cas présente alors le degré de généralisation le plus élevé. Les images mentales composées uniquement de lettres ne font pas référence à une image peinte, dessinée ou photographique. Aucun véritable attribut ou symbole n'est alors associé à cette représentation subjective. Si ces images restent fixes, uniques ou parfois multiples pour certains, pour d'autres, elles se succèdent et créent du mouvement, des actions. La majorité visualise le tableau dans son ensemble : Napoléon sur un cheval. D'autres s'attachent aux détails (le chapeau), ou à des sensations (les bleu-blanc-rouge omniprésents, la diagonale vers la gauche...). Au nom de Napoléon, certains peuvent encore voir un attribut symbolique comme l'aigle, représentant la puissance et le pouvoir. Ce nom peut aussi faire référence à un souvenir plus personnel.

De ces images mentales découle la proximité que nous ressentons face à ce personnage historique. Elles nous livrent la place émotionnelle que nous lui donnons. Par la sélection que nous avons effectuée en regardant les images de Napoléon, en les traduisant subjectivement puis en ne classant, dans notre mémoire, que des parties faisant référence à ce que nous connaissons déjà, leurs retranscriptions ne peuvent être que directement liées à notre individualité.

Ces images, bien qu'explicites sont également éphémères et soudaines. En 1932, l'ingénieur Ch. Andry-Bourgeois⁸⁴ observait que la vitesse de la pensée dépasse de loin celle de la lumière dans le vide. En effet, il arrive d'avoir une image en tête et que celle-ci soit, dans une fraction de seconde, recouverte par une autre, tout aussi fugace, qui fera également appel à de nouvelles images, ainsi de suite... On les qualifie alors d'images-éclair.⁸⁵

Une image mentale peut émerger dans notre conscience à tout instant et pas forcément par le regard seul. Un discours, un parfum, une matière, un goût particulier font naître en nous un écho imagé. Chaque utilisation d'un sens crée une image-pensée. La vue reste néanmoins, le sens le plus productif en matière d'images mentales. Chaque expérience nécessitant un regard développe en nous des images différentes. À la lecture d'un roman, il est tout à fait normal de se représenter la scène et les personnages à la manière d'un film, plus ou moins continue. De même, un texte théorique incite également à la création d'images mentales, moins illustratives que pour un roman mais plus attachées aux sensations. On peut alors parler d'expérience prolongée. Quand nous lisons, nous regardons les lettres pour en former des mots. Ces mots, nous les ingérons et les analysons de manière à créer des paragraphes faisant sens. La perception visuelle ne s'arrête pas à cette simple analyse mais notre pensée ajoute, à ce que nous lisons, des images mentales provenant de ce que nous avons déjà vu par le passé. Cette pensée les associe à d'autres images mentales, par le biais de connexions, de manière à illustrer ce texte de la meilleure façon qu'il soit pour nous. À l'évocation de ce que nous avons lu, ce sont d'ailleurs davantage ces images-pensée qui marqueront notre mémoire que la suite de lettres que nous avons initialement perçues. La perception fournit les informations visibles, liées à la réalité, et leur intégration élabore une expérience réalisée à des niveaux « supérieurs ».

84. Ch. Andry Bourgeois, « Les Grands Problèmes de la physique moderne. L'Astrophysique. », *Revue métaphysique*, 1932, n°5, p. 357.

85. Rudolf Arnheim, *La pensée visuelle*, Champs Flammarion, Paris, (1976) 2006, p. 114.

Rien d'étonnant alors, comme Roland Barthes l'affirme, à « faire parler l'image dans le silence ».⁸⁶ Lorsque celui-ci est amené à regarder une photographie, il s'aperçoit qu'elle ne se révèle réellement qu'après l'avoir regardée, lorsqu'elle est loin de ses yeux. C'est en y repensant qu'il perçoit directement le fameux *punctum*. C'est ce détail s'inscrivant dans la continuité de l'image-pensée qui lui saute maintenant aux yeux. L'image-pensée, puisque résultant d'une traduction subjective, développe davantage la relation qui nous lie intimement à ce que nous regardons. En observant l'image, nous n'avons sans doute pas tout de suite remarqué ce qui, pourtant nous semble flagrant. En repensant à cette image, nous ne la voyons plus dans son ensemble, comme la première fois, mais fragmentée, par notre traduction subjective et par la sélection mémorielle que nous en avons réalisée. C'est alors nettoyée de tous ces superflus qui ne faisaient pas directement écho en nous, qu'en repensant à l'image, nous pouvons l'apprécier totalement et personnellement. « Comme si la vision directe orientait à faux le langage ».⁸⁷ La véritable réalité n'est pas cette vision directe, purement mécanique, mais ce que nous en faisons, la façon dont nous nous approprions cette image et la sélection mémorielle que nous opérons.

En repensant aux images, nous n'avons retenu que les points-clefs qui nous avaient marqués. Maintenant, lorsque nous sommes directement en train de regarder, nous traduisons dans le même temps, les informations de manière à les articuler intimement avec notre pensée. « Je sens que [la] seule présence [de ma pensée] change ma lecture, que c'est une nouvelle photo que je regarde, marquée

86. Roland Barthes, *La chambre claire*, Collection des cahiers du cinéma, Gallimard Seuil, Mayenne, 1980, p. 89.

87. *Ibid.*, p. 87.

à mes yeux d'une valeur supérieure ».⁸⁸ Nous sommes déjà capables de sélectionner dans l'instant ce qui nous interpelle dans l'image. La pensée permet d'ajouter de l'intime au regard. Cependant, il existe évidemment le processus inverse. Si nos connaissances, notre expertise ainsi que le contexte dans lequel nous regardons influencent notre regard, c'est avant tout la pensée dont découlent nos intérêts qui est à la base de ce regard. Avant de traduire les informations perçues nous les avons sélectionnées. De ce fait, ce rapport regard/pensée et pensée/regard effectue sans cesse des allers-retours enrichissant constamment notre vision.

Bien qu'extrêmement variable, la traduction intime des images que nous regardons possède tout de même une structure universelle. C'est ce que l'on appelle l'archétype de Jung. Tiré de la psychologie analytique, ce concept démontre qu'il existe un processus psychique et commun, fondateur des cultures humaines. Il existerait un modèle élémentaire de base, aussi bien au niveau comportemental que cérébral. Celui-ci serait commun à tous les êtres humains. Ce processus se transmettrait de génération en génération en accumulant les expériences humaines au cours de l'histoire. On parle alors de conscience collective. Celle-ci impose une même forme de représentation des données en structurant la psyché par thèmes universels. Ces thèmes sont communs à toutes les cultures mais figurés sous des formes symboliques variables. On peut alors parler de concept universel. Ainsi, nous avons tous le même concept de l'arbre: un tronc central, des racines enfouies sous terre, des branches, parfois des feuilles et des fruits. Si cet arbre sera pour

88. Roland Barthes, *La chambre claire*, Collection des cahiers du cinéma, Gallimard Seuil, Mayenne, 1980, p. 71.

certain protecteur et nourricier, pour d'autres il sera anecdotique. La part affective que nous lui attachons reste personnelle et directement influencée par la relation que nous entretenons avec la nature. Cependant la structure originelle reste identique aussi bien pour le chef de tribu amazonienne que pour le chef d'entreprise citadin. Cette représentation diffère formellement d'une personne à l'autre mais le concept collectif reste inchangé.

En réalité, l'esprit humain s'efforce de définir les choses par leur degré d'importance. Ainsi, des images-normes⁸⁹ découlant de la structure universelle sont associées à la perception d'objets familiers. Si l'on prend l'exemple du visage humain, il existe une image-norme rassemblant symétrie, verticalité et frontalité permettant de définir ses constantes de base. On en retrouve directement les traces, de par leurs aspects les plus bruts, dans les dessins d'enfants et dans d'autres stades primitifs de conception picturale. Reconnaître un visage humain sous-entend que ces constantes ont été compatibles avec ce concept. Ces images normes sont ensuite mises en relation de manière à créer des liens et des connexions, en constante évolution.

89. Rudolf Arnheim, *La pensée visuelle*, Champs Flammarion, Paris, (1976) 2006, p. 101.

REGARDER C'EST REGARDER EN RELATION

Nous créons tous des images mentales. En plus d'être la retranscription subjective de ce que nous percevons, elles peuvent aussi se relier, se compléter de manière à créer un véritable réseau constitué d'images et de sensations. Au cours de notre vie, nous mettons en place dans notre environnement un microcosme perceptif construit par nos centres d'intérêt. Ce microcosme se développe à l'identique à l'intérieur de notre corps.

Le célèbre psychanalyste Jacques Lacan⁹⁰ propose également sa propre théorie du regard qui a la particularité de ne plus rendre le regardeur actif, comme nous l'avons toujours conçu jusqu'à présent. Pour lui ce serait l'objet qui viendrait happer le regard et non l'inverse. Il pense que ce regard se construit par une « structure retournée »⁹¹ Pour lui « le regard est au-dehors, je suis regardé, c'est-à-dire, je suis tableau »⁹² On peut associer cette idée, aux réflexions que Barthes propose dans *La chambre claire*. Lui aussi devient son propre tableau. Lorsqu'il se sent photographié, « il se métamorphose à l'avance en image »⁹³ On peut être regardé sans

90. Jacques Lacan (1901 - 1981), psychiatre et psychanalyste français, il prend et réinterprète les concepts freudiens et donne alors naissance au courant lacaniste. Il anime de nombreux séminaires jusque 1979 qui, pour la plupart, seront publiés.

91. Jacques Lacan, *Le Séminaire XI: Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Collection Points Essais, édition Seuil, Mayenne, 1964, p. 95.

92. *Ibid.*, p. 121.

93. Roland Barthes, *La chambre claire*, Collection des cahiers du cinéma, Gallimard Seuil, Mayenne, 1980, p. 25.

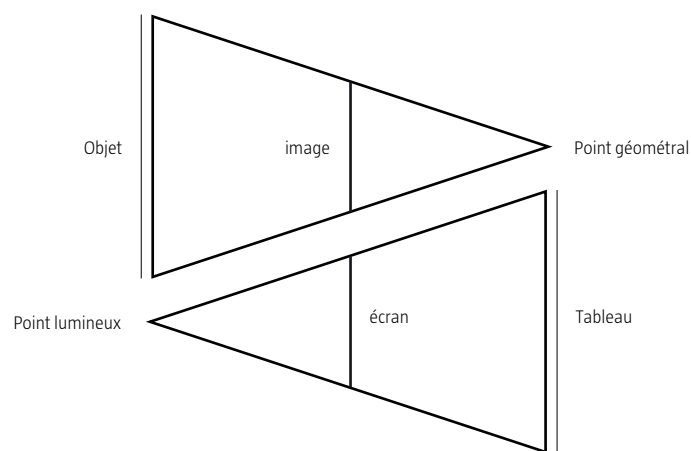


Schéma de la structure retournée de Lacan, 1964

le savoir; on est pourtant, le plus souvent photographié en le sachant. De ce fait, nous essayons de modifier notre apparence à notre avantage, en posant, en créant des mimiques qui nous rendront, pensons-nous, plus intelligents, plus sympathiques. Lorsque que nous nous trouvons dans la situation précise où nous ne sommes plus le sujet regardant mais au contraire, le regardé, un changement s'opère immédiatement dans notre perception.

Dans sa théorie de la structure retournée, Lacan affirme que l'objet, situé à l'extérieur, capterait le regard vers l'intérieur du spectateur. Pour mettre en avant cette théorie, il présente un schéma⁹⁴ proposant une construction du regard en deux temps.

Il dessine deux triangles l'un au-dessus de l'autre: le premier en direction de la droite, le second vers la gauche. L'intérieur du premier triangle représente l'image. Sa face principale détermine l'objet et sa pointe, le point géométral. Pour le second triangle symbolisant l'écran, sa pointe est le point lumineux et sa face principale, le tableau. Par ces deux représentations, il oppose la dimension géométrale du premier triangle et le champ scopique du second, base de sa structure retournée du regard. Le sujet regardant se situe, dans un premier temps, à la pointe du premier triangle, au niveau du point géométral. Au début de ce processus du regard, il ne possède pas encore de point de vue. Il se place juste à une distance géométriquement mesurable de l'objet regardé. Puis, le processus se met en place, l'œil est alors happé par le tableau au niveau du deuxième triangle. Lorsque Lacan écrit le mot «tableau» il n'entend pas la toile peinte mais plutôt l'objet-tableau qui a pour fonction

⁹⁴ Jacques Lacan, *Le Séminaire XI: Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Collection Points Essais, édition Seuil, Mayenne, 1964, p. 105.

de prendre au piège l'œil. Dans le second triangle, on ne parle plus du sujet mais particulièrement de son œil. Au centre de ce second triangle se situe maintenant l'écran qui désigne la rétine où l'image vient s'imprimer depuis l'objet. Cette image est alors interceptée par le sujet composé de ses failles et faiblesses personnelles. Le schéma est perturbant puisqu'il inverse la représentation traditionnelle de la perception. Nous avons pour habitude de lire de gauche à droite alors que dans ce cas, nous lisons maintenant de la droite vers la gauche. Par cette inversion Lacan veut mettre en avant le fait que ce n'est pas le regardeur qui est actif mais bien l'objet qui reste le point de départ de son processus. Il ne prend donc pas en compte l'aspect cognitif de la vision en la rendant passive. Il minimise l'importance de l'intérêt et de l'apprentissage dans le phénomène de la vision alors que ce sont ses fondements mêmes. Si l'objet était le seul détracteur du regard, nous serions submergés d'informations intempestives. En effet, nous sommes constamment entourés d'objets. Au quotidien, nous choisissons de les regarder ou non. Néanmoins, ce type de regard ne peut être valable que dans le seul cas où l'observateur n'est plus le regardeur mais le regardé. En effet, dans le cadre du punctum décrit par Barthes, c'est également le détail qui vient frapper le spectateur. Ce phénomène ne peut cependant pas être généralisable à chaque observation. Le terme objet est donc trop globalisant et devrait s'en tenir au détail, celui qui crée de lui-même l'œuvre entière. La théorie déterminée par Lacan ne peut donc s'appliquer qu'à certaines particularités extrêmes comme le punctum mais ne demeure en aucun cas un processus de regard valable dans la généralité.

Pour comprendre au mieux les relations créées entre les images-pensées dans notre conscience, il suffit d'imaginer que notre pensée, liée aux perceptions visuelles, peut s'apparenter à un meuble massif composé d'une multitude de tiroirs. Dans ce meuble-pensée, chaque tiroir détermine une image-norme. Les images-normes sont le fruit de notre conscience collective établies selon l'archétype de Jung. Nous possédons en nous une structure universelle composée d'une accumulation de thèmes se transmettant au fil des générations grâce à l'expérience commune. De ces thèmes découlent des concepts généraux, illustrés par des images-normes. Dans ces tiroirs-normes viennent s'empiler nos images-pensées, informations perçues dépendantes de notre expérience personnelle. Il est pertinent de penser que si ce « meuble » est construit dans des dimensions définies, ses tiroirs ne sont pas pour autant tous étiquetés dès notre naissance. Des cases vacantes trouveront leur définition tout au long de notre vie, en fonction de nos centres d'intérêt. Si chaque image-norme s'illustre par des images-pensées, toutes les images-pensées ne sont pas forcément rattachées à une image-norme. Elles se retrouvent ainsi dans les tiroirs non-étiquetés de manière collective mais identifiés de façon personnelle. L'articulation que nous formerons entre les images-pensées et la place que nous leur affecterons dans le meuble définira notre individualité.

Une chose devient intéressante lorsqu'on lui trouve des ressemblances. On élabore des analogies avec ce que nous connaissons déjà. D'une manière générale, regarder signifie regarder en relation. Si l'objet regardé est intéressant pour nous, c'est que ces choses ordinaires sont « étiquetées »⁹⁵ au préalable à notre usage

95. Rudolf Arnheim, *La pensée visuelle*, Champs Flammarion, Paris, (1976) 2006, p. 100.



et gravées dans notre esprit. Ces étiquettes ou images-normes, sont présentes à l'origine par la conscience collective mais constamment enrichies d'expériences personnelles et de ressentis individuels. Ce stock d'étiquettes est défini, bien que conséquent pour l'échelle humaine. Cependant, s'il venait à disparaître nous serions totalement perdus. Nous n'arriverions plus à regarder et à analyser ce que nous percevons. Or notre regard nous situe au sein du monde. Son analyse est donc également primordiale pour notre équilibre.

Il existe un nouveau courant, présenté depuis peu sur Internet, que l'on appelle le « Middle Off ». Cette pratique consiste à appréhender les images en diptyque. Une image de base se retrouve associée à une autre par ses couleurs, ses formes ou sa composition. Ces images sont liées l'une à l'autre par une relation perceptive logique. De ce fait, en plus d'être en constante opposition, elles se complètent grâce à leurs ressemblances et leurs différences. Lorsque l'on confronte les photos de l'iceberg et du bateau échoué, on remarque immédiatement leurs symétries formelles et structurales. Les images du Middle Off jouent principalement sur la temporalité ou la causalité. Quand l'une illustre l'instant présent, l'autre montre l'instant d'après provoquant ainsi une nouvelle lecture de la première image. Elles peuvent également créer des contre-sens, des quiproquos en mettant en avant leur dualité. Le groupe d'oiseaux volant dans le ciel s'oppose à la nuée d'hélicoptères. Quand l'une montre la beauté de la nature, l'autre montre la violence humaine. L'ensemble des deux images devient alors presque provocant. Cette technique retranscrit virtuellement la méthode utilisée par notre conscience pour créer



des analogies entre nos images mentales. Ces opérations cognitives inhérentes à la perception révèlent cependant l'association d'ordre bien supérieur à celui de simple ressemblance. Les images associées par le Middle-Off demeurent très limitées par leur nombre et leur sens. De plus, elles jouent sur des symétries basiques que l'œil réalise instinctivement. Au contraire, dans le cadre de la pensée, les liens mis en place entre les images mentales sont bien plus subtils. Ils dépendent de facteurs extrêmement nombreux comme par exemple, le contexte d'observation, les sensations ressenties au moment de la captation ou encore une expérience personnelle antérieure.

Les images-pensée que nous emmagasinons dans notre mémoire nous servent à identifier, interpréter et compléter notre perception. Nous créons en permanence des images mentales, influencées par un regard sélectif et une interprétation subjective, venant enrichir les informations que nous connaissons déjà. Bien que subtils, ces développements structuraux ne sont pas pour autant spectaculaires mais plutôt progressifs.

Dans la pensée humaine, toute représentation formelle d'un concept est provisoire et donc soumise à de constantes remises en cause. Ce phénomène s'illustre parfaitement lors de nos rencontres. L'idée que nous nous faisons d'un individu est également en constante évolution. Sans entrer dans des détails psychologiques pour tenter d'analyser précisément un type de personnalité, nous pouvons tout de même constater que l'image que nous nous faisons des personnes que nous rencontrons évolue au fil de faits nouveaux.⁹⁶

96. Rudolf Arnheim, *La pensée visuelle*, Champs Flammarion, Paris, (1976) 2006, p. 196 / 197.

Lorsque l'on croise une personne pour la première fois, nous la percevons avec un regard neuf qui fait cependant référence à notre expérience passée. Ce regard reste principalement superficiel. Il s'attache, en fonction de l'intérêt individuel, aux traits du visage, aux mouvements du corps, aux expressions en essayant de trouver des ressemblances avec ce que nous connaissons. Nous enregistrons ces informations tout en analysant les divers contextes : géographique, temporel, anecdotique... Dès la deuxième rencontre, le regard change. Il n'est plus analytique et enregistreur. Il s'occupe désormais de mettre à jour ces informations collectées lors de la première entrevue. Notre expérience visuelle personnelle est alors continuellement renouvelée et donc évolutive. À force de rencontres, le regard devient plus profond. L'intérêt d'abord suscité par l'enveloppe corporelle se déplace vers les réactions, le fonctionnement et les états d'âme de la personne rencontrée. Certaines caractéristiques peuvent venir affecter le concept originel, le préjugé que nous avons ressenti à la première vision. Ces faits nouveaux modifient la structure globale en déplaçant les accents, en faisant apparaître certains traits comme essentiels alors que nous les pensions de prime abord accidentels. Cette évolution modifie les rapports de force et réajuste les certitudes.

Les personnes que nous connaissons le mieux, nous ne les regardons finalement plus vraiment mais nous complétons sans cesse l'image plus large que l'on se fait d'elles. C'est alors le contexte dans lequel on les retrouve qui devient important et l'on finit par ne plus faire attention à une particularité qui nous avait tant intrigués à la première rencontre. Il est très difficile de réussir

à regarder une personne que l'on connaît bien comme si nous ne l'avions jamais vue. Néanmoins, lorsque que l'on prend une photographie de cette connaissance proche, il arrive parfois que l'on retrouve ce regard que nous avons éprouvé la première fois, que cette particularité nous saute à nouveau aux yeux.

Nadar affirmait : « Le portrait que je fais le mieux est celui de la personne que je connais le mieux »⁹⁷. Au contraire, Richard Avedon a remarqué que les portraits qu'il juge supérieurs sont ceux qui représentent des personnes qu'il n'avait jamais rencontrées avant la séance photo. Il annonce même « les photographies ont pour moi une réalité que les gens n'ont pas. C'est à travers elle que je les connais »⁹⁸. Nadar pense alors que la réalité se situe au niveau du regard-bienveillant qui a minutieusement appris à connaître les personnes qu'il côtoie. Il met à l'écart ce premier regard posé sur ces personnes et préfère retrouver dans ses photographies, sa vision très personnelle, tissée de liens affectifs. Cependant, cet affect altère la vision. C'est ce regard trop sentimentaliste qu'Avedon refuse. Il préfère associer à la réalité son regard-inconnu, rempli encore d'idées préconçues mais pourtant plus neuf. Ce ne sont pas seulement les états d'âme qui l'intéressent pour ses portraits mais également la mise en valeur des particularités physiques que l'on perçoit uniquement sans liens affectifs.

Le rapport entre ce que nous savons et ce que nous regardons n'est pas fixé à jamais. Si une part des connexions que nous exerçons est tout à fait consciente, l'autre part est inconsciente. En effet, dans *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Jacques Lacan détermine que le regard et le réseau d'images-pensée

97. Susan Sontag, *Sur la photographie*, Christian Bourgois éditeur, Titres, Villeneuve-d'Ascq, octobre 2008, p. 162.

98. *Ibid.*, p. 170.

qui en découle, puiserait ses fondements dans le langage de l'inconscient. Celui-ci constitue pour lui le vrai langage, celui qui ne peut pas mentir. Contrairement au beau discours raisonnable qui n'est que leurre superficiel, celui de l'inconscient se situe entre la cause et ce qu'elle affecte. Il est donc pour lui, plus réel et relève de notre côté humain le plus sombre, puisqu'incontrôlable. Il affirme que nos images-pensée constituent une part de vérité. En les traduisant de façon subjective, nous avons partiellement fait intervenir cet inconscient. Si le meuble représentant nos pensées visuelles est présent dans notre conscience, il en existe un miroir dans notre inconscient. Les informations que nous regardons sont donc enregistrées, analysées, classées et retranscrites de multiples manières.

RETRANSCRIPTIONS

Il existe des millions de façons de retranscrire nos images-pensée. Les retranscriptions les plus fréquentes et spectaculaires de notre inconscient sont celles réalisées au cours des rêves. Ce que nous avons alors regardé dans la journée s'ajoute à nos expériences passées afin de traduire symboliquement nos tracas actuels.

Dans le cadre des retranscriptions mêlant conscient et inconscient, celles-ci demeurent pour la plupart d'entre-nous restreintes par la limitation technique de nos membres et subissent encore une nouvelle altération. La reproduction de nos images mentales par nos mains n'est généralement pas aussi réaliste que nous le souhaiterions. Qui ne s'est jamais senti un jour incompris lors d'une partie de « Pictionary » ? Nous nous démenons en vain afin de gribouiller des images correspondant à des expressions comme celle de « l'ours mal léché » sans parvenir à les représenter aussi fidèlement que nous le voudrions. Nous décryptons l'incompréhension dans les yeux de nos amis sans pour autant atteindre de meilleurs résultats. En effet, il n'existe pas d'image-norme pour « un ours mal léché ». Si nous avons tous en tête un concept approximatif de l'ours, celui-ci nécessite automatiquement une association

d'autres images, foncièrement plus subjectives puisque venant directement de notre pensée-regard. Elles doivent néanmoins, pour être reconnues sembler les plus générales possible. Cette association, forcément personnelle et extrêmement subjective, mêlée à une retranscription limitée par le temps et l'adresse du joueur, sera indiscutablement malhabile.

Ici, nous mettrons de côté l'amateur pour ne tenir compte que des retranscriptions artistiques visuelles. Chaque conception artistique nécessite une attention particulière du regard. De cette attention naît des images-pensée expertes qui seront ensuite retranscrites avec cet ajout de subjectivité.

L'œuvre d'art résulte avant tout du produit de la réciprocité du regard et de la pensée. Avant le XIX^e siècle, l'acte de peindre définit son appartenance aux beaux-arts par le fait que chaque œuvre constitue un original, unique et fait-main. Ce caractère unique construit la singularité du tableau. En effet, s'il n'existe qu'un seul et même exemplaire d'une œuvre d'art, il ne peut se trouver qu'en un seul lieu. Ce lieu, souvent pris en compte avant même la réalisation du tableau, prend une place importante dans la construction et le sens que l'on peut lui accorder. Peindre demande du temps, de la patience et de la dextérité. Les peintres possèdent et développent un savoir technique leur permettant de reproduire au mieux la réalité. À cette époque, les sujets traités en peinture sont donc restreints, à savoir, des scènes religieuses, des portraits de personnalités remarquables, des nus féminins, quelques faits d'actualité... Les tableaux sont alors calculés, mesurés et leur exécution, particulièrement léchée.

Le peintre et le spectateur de l'œuvre se complaisent dans la réalisation puis dans l'observation minutieuse de la retranscription, souhaitée la plus avantageuse mais fidèle possible. Tout doit être volontaire, anticipé, afin de rendre au mieux, non pas la réalité, mais l'image la plus idéalisée. Le peintre est en constante recherche de la beauté, au sens le plus classique du terme. Par la simplification des formes, la réduction des tensions de composition, le peintre ajuste les courbes à son bon vouloir de manière à les rendre plus harmonieuses à ses yeux.

Avec l'arrivée de la photographie dès 1826, la peinture est alors totalement bouleversée. À l'origine de sa création, ce nouveau médium a été très mal perçu. On l'a longtemps accusé de démythifier l'art par la réalité.⁹⁹ Les tableaux ne trouvaient plus leurs sens puisque, jusqu'ici leurs buts étaient de rendre le plus fidèlement compte de la réalité alors que la photo le faisait beaucoup mieux et plus rapidement. Si la peinture tentait une approche la plus réaliste soit-elle, elle ne restait quoi qu'il arrive et malgré l'habileté du peintre, qu'une simple retranscription subjective. Au contraire, la photo fixe à jamais un instant qui a existé, comme la retranscription la plus parfaite de cette même réalité. Les photos ont cette grande qualité esthétique liée au réalisme extrême que les tableaux ne pourront jamais acquérir. De plus, un tableau naît d'une commande et s'achète. De son côté, la photographie propose un mode de diffusion tout à fait différent. Elle peut être prise par soi-même et non plus obligatoirement par un professionnel. Elle peut ensuite s'accrocher, se multiplier, se découper. Les photos prolifèrent

99. Susan Sontag, *Sur la photographie*, Christian Bourgois éditeur, Titres, Villeneuve-d'Ascq, octobre 2008, p. 48.

tandis que les tableaux en sont incapables. Pour respecter leur réalisation laborieuse, les tableaux doivent être soigneusement accrochés dans un cadre. La photo, quant à elle, par son immédiateté, sa reproductibilité et son format, peut se plier, se glisser facilement dans la poche. Le but d'un portrait en peinture était de garder l'image d'une personne importante, la plus flatteuse possible, de manière à laisser une trace dans le temps. Depuis toujours les êtres humains éprouvent un certain désir envers l'image et la qualité d'observation qu'elle propose. Avec l'arrivée de la photographie, nous pouvons garder et regarder à tout instant le portrait de n'importe qui. « Ce n'est point par hasard que le portrait se trouve être l'objet principal de la première photographie. Le culte du souvenir des êtres aimés, absents ou défunts, offre au sens rituel de l'œuvre d'art un dernier refuge. Dans l'expression fugitive d'un visage humain, sur d'anciennes photographies, l'aura semble jeter un dernier éclat ».¹⁰⁰ Quel nouveau plaisir alors, pour les jeunes filles amoureuses de pouvoir porter en médaillon l'image de leur fiancé !

De ce fait, l'appareil photographique a complètement modifié la façon de voir. Le visible et, par conséquent, la réalité ont pris un sens tout à fait différent. Dans ces conditions, il était normal que la photographie fasse peur. Elle était alors accusée de réduire à néant la totalité de l'Histoire de l'art. Pourtant, nous verrons que la méthode de travail de Degas¹⁰¹ prouve l'inverse.

Après quelques années, peintres et photographes ont compris que les tableaux et les photographies pouvaient tout à fait coexister. Ils ont admis que les photos sont d'autres représentations du monde,

avec leurs qualités et leurs limites, qui ne viennent pas pour autant détruire la symbolique des tableaux et des dessins. Finalement, au lieu de condamner et de supprimer l'acte de peindre, la photographie a libéré la peinture de sa qualité première de retranscription fidèle et laborieuse de la réalité. Cependant, elle n'efface pas pour autant les qualités inhérentes à la peinture. Par sa nature trop calquée sur le réel, la photographie ne peut jamais transcender totalement son observateur alors que pour la peinture moderne, l'ambition ultime est bien évidemment de mettre l'accent sur cette subjectivité qui nous est propre afin de provoquer des émotions chez l'observateur.¹⁰²

Avec l'acceptation de la photographie, de nouveaux mouvements artistiques ont alors vu le jour. La photo, à laquelle s'ajoute son nouveau mode de perception, affranchit les peintres des nouvelles générations.

Degas est l'un des premiers peintres à utiliser la photographie comme une base de travail pour parfaire ses toiles. Il se sert de cette technique afin de trouver le meilleur cadrage et le point de vue idéal face à ses modèles. Pour *Le Tub* (1886), son cadre est très serré et son objectif placé en plongé, focalisant alors l'attention sur le nu et une partie du meuble au premier plan. Il travaille avec minutie chaque ombre et chaque relief du corps féminin en se basant sur ses photographies préalables. Il se sert de la photo pour accéder à un niveau de réalisme encore supérieur.

Pour les impressionnistes, le visible ne s'offre dorénavant plus à l'homme pour être vu. Il se constitue dans un flux incessant le cachant et le modifiant constamment. De ce visible fugitif, les impressionnistes préfèrent peindre les sensations qu'ils ressen-

100. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Collection Petite Coll, édition Allia, (1936) 10 novembre 2011, p. 39.

101. **Hilaire Germain Edgar de Gas** (1834 - 1917), appelé Edgar Degas, est un artiste peintre français. Il exerce également la gravure, la sculpture et la photographie.

102. Susan Sontag, *Sur la photographie*, Christian Bourgois éditeur, Titres, Villeneuve-d'Ascq, octobre 2008, p. 136.



Le Tub de Degas, 1886

tent en regardant, plutôt qu'une simple réalité faussée par une retranscription forcément subjective. Par les sujets qu'ils abordent, ils mettent en évidence des scènes quotidiennes pour lesquelles leurs impressions fugaces ou encore la mobilité des phénomènes climatiques influencent directement leurs peintures. Pour eux, il n'existe plus dans l'acte de peindre, de stabilité et de concepts trop formels. Au XX^e siècle, aux alentours de la Première Guerre mondiale, les expressionnistes, de leur côté, remettent en question la notion du beau. Tandis que l'art pictural perd sa fonction privilégiée de reproduction de la réalité, les expressionnistes voient dans cette nouvelle composante subjective un moyen de s'affranchir des normes. Si les tensions de composition étaient jusqu'à présent minimalisées, elles deviennent pour eux la base de la conception artistique. Ils refusent l'ordre, créent des interférences et des dissonances constantes. Cette subjectivité exacerbée tend à déformer la réalité afin d'inspirer au spectateur une vive réaction émotionnelle. Avec le contexte de la guerre, leurs représentations sont généralement angoissantes et bien plus agressives que celles des impressionnistes. Plus tard, les nazis iront même jusqu'à censurer cette nouvelle forme de retranscription qu'ils jugent comme étant un art dégénéré.

Après la Première Guerre mondiale, les cubistes, quant à eux, pensent le visible comme une totalité de visions possibles à partir des multiples points de vue que propose l'objet. Il n'est plus question d'un œil unique regardant d'un point de vue donné mais d'une multitude, regardant en même temps. Pour eux, tout possède une base géométrique. Cézanne¹⁰³ écrit même à Émile Bernard,¹⁰⁴

^{103.} **Paul Cézanne** (1839 - 1906), peintre français, il est d'abord membre du mouvement impressionniste mais il se sent incompris. Son travail et sa réflexion vont bien au-delà de l'impressionnisme. Il forme alors avec son ami Picasso, le cubisme.

^{104.} **Émile Bernard** (1868 - 1941) est un artiste peintre et écrivain français. En 1893 il part en Égypte. Son voyage dure près de dix ans et ses tableaux orientalistes s'inspirent directement de cette nouvelle culture. À son retour, il rencontre son ami Cézanne à Aix-en-Provence.



Marquise Casati de Man Ray, 1922

la phrase qui se fera définition du cubisme: « Traitez la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective, soit que chaque côté d'un objet, d'un plan, se dirige vers un point central ». Dans leur souci de représentation fragmentée et totale, il vont même jusqu'à créer des collages mêlant peinture et photographie.

Ce sont cependant les surréalistes qui ont les premiers, pratiqué réellement la photographie comme moyen d'expression à part entière. Ils s'attachent à l'ensemble des procédés de la création et de l'expression qui utilisent la globalité des forces psychiques libérées du contrôle de la raison. Ils tentent, par leurs retranscriptions, de faire davantage ressortir leur inconscient profond. Ils renouvellent art et photographie en brouillant allégrement les frontières entre l'art et la vie. Ils ne différencient plus l'intentionnel de l'involontaire, la maîtrise technique des maladroites heureuses. Ils mettent leurs erreurs et leur dextérité sur le même plan au niveau de la création, pensant que si l'erreur existe, elle est le fruit de leur inconscient et possède donc autant, si ce n'est plus, de valeur que le reste.

*Le portrait de la Marquise Casati*¹⁰⁵ de Man Ray¹⁰⁶ pourrait être considéré comme une photo ratée. Le visage est dédoublé, très flou. L'« effet bougé » n'est pas en accord avec les critères classiques d'une photographie réussie. Toutefois, cet accident, pour les surréalistes, ajoute une valeur à la fois esthétique et psychique à l'image. Ce n'est plus un simple portrait mais le portrait de l'âme de la Marquise. De plus, les artistes surréalistes mettent au point des procédés particuliers comme la solarisation afin d'amplifier l'accident et de donner une nouvelle vision de la réalité, jusqu'alors

105. **Luisa Amann** (1881 - 1957) devient l'épouse du marquis Casati Stampa di Soncino. Elle était la muse d'un grand nombre d'artistes ayant marqué le début du XX^e siècle, comme Giovanni Boldini ou Man Ray et plus récemment John Galliano.

106. **Man Ray** (1890 - 1976), de son vrai nom Emmanuel Rudzitsky, est un peintre, photographe et réalisateur de films. Né aux Etats-Unis, il est venu vivre en France. Il fait partie des dadaïstes à New York, puis devient un acteur du surréalisme à Paris.



La Femme au chapeau de Matisse, 1905

invisible et mystérieuse. Néanmoins, dans le cadre de la pratique photographique, le surréalisme est déjà au cœur même de la photo puisqu'il crée un double du monde. D'origine, les photographies montrent une réalité au second degré, souvent même un peu plus dramatique. Les photos surréalistes, dans leur conception, sont donc redondantes.¹⁰⁷

En s'affranchissant encore davantage de la quête de cette représentation fidèle, la peinture peut dorénavant se livrer à une tâche plus élevée : l'abstraction.

Au début du XX^e siècle, Matisse¹⁰⁸ simplifie déjà les formes pour s'éloigner de la figuration. Ses collages de papiers peints tendent vers une certaine conceptualisation. Ce dispositif, par définition moins précis, généralise les formes. Cependant, on retrouve également un traité abstrait dans ses œuvres comme dans le portrait de *La Femme au chapeau* (1905). Séparé du reste de la toile, les ornements de la coiffe perdent leur signification et ne deviennent que formes et couleurs, masses et structures. Matisse ne se revendique pourtant pas comme un artiste abstrait mais plutôt comme le chef de file du fauvisme.

En Russie, dès l'année 1913, on voit naître le suprématisme. Ce mouvement, purement abstrait prône le triomphe de l'Homme sur la nature et sa supériorité acquise grâce à la machine. L'emblème du suprématisme reste le *Quadrangle* (1915) de Malevitch.¹⁰⁹ Ce n'est qu'après la Seconde Guerre mondiale que l'abstraction devient le maître-mot de la peinture moderne grâce aux expressionnistes abstraits américains.

¹⁰⁷ Susan Sontag, *Sur la photographie*, Christian Bourgois éditeur, Titres, Villeneuve-d'Ascq, octobre 2008, p. 81.

¹⁰⁸ **Henri Émile Benoît Matisse** (1869 - 1954), artiste-peintre, dessinateur et sculpteur français, il était le chef de file du fauvisme et le grand rival de Pablo Picasso.

¹⁰⁹ **Kazimir Severinovitch Malevitch** (1879 - 1935), est un des premiers artistes abstraits du XX^e siècle. Peintre, dessinateur, sculpteur et théoricien, il a créé le mouvement du suprématisme.



Quadrangle de Malevitch, 1915

Malgré l'essor de l'abstraction en peinture, encore aujourd'hui, les peintres connaissent l'importance de la photographie et ne cessent de faire des allers-retours entre peinture et photo afin d'imiter les effets réalistes de la photographie. Cette quête de réalisme est toujours considérée comme une prouesse technique particulièrement appréciée.

La photographie a bouleversé la peinture, malgré tout, à l'heure actuelle, il est courant d'entendre dire que ce sont les peintres qui ont inventé la photographie de par les cadrages, les perspectives, l'optique si particulière, etc.¹¹⁰ Les peintres s'inspirent de la photographie mais il est également exact de remarquer que la photo puise ses références, volontairement ou non, des anciennes représentations picturales d'ores et déjà assimilées. L'acte de peindre ainsi que l'acte photographique nécessitent tous deux l'intervention de nos images mentales. Ces images, fortement présentes en nous, influent sur la pose ou le cadre que nous exigeons. C'est pour cela qu'il n'est pas rare de voir des photos prises à l'heure actuelle dans des contextes d'hier.

Nous en avons un exemple frappant lorsque l'on regarde les photographies officielles du baptême du prince George,¹¹¹ descendant de la famille royale d'Angleterre. Ces images prises le 23 octobre 2013 demeurent extrêmement classiques et archaïques dans leur approche photographique. La photo regroupant les deux parents et l'enfant nous propose plus l'idéalisation et le calcul d'un tableau que la spontanéité d'une photographie. Les visages sont posés, figés, et les sourires crispés dévoilent un bonheur familial bien

110. Roland Barthes, *La chambre claire*, Collection des cahiers du cinéma, Gallimard Seuil, Mayenne, 1980, p. 126.

111. **Le prince George Alexander Louis de Cambridge**, né le 22 juillet 2013, il est l'arrière-petit-fils de la reine Élisabeth II du Royaume-Uni.



De haut en bas : *Portrait de George d'Angleterre* de Jason Bell, 2013
Marie et l'enfant Jésus sous un pommier de Cranach l'Ancien, 1530

trop parfait. Si l'on s'attache maintenant à l'observation de la mère et de son fils, on retrouve de réelles similitudes avec l'image de *Marie et l'enfant Jésus sous un pommier* de Cranach l'Ancien¹¹² peint au XVI^e siècle. Marie et Kate Middleton, duchesse de Cambridge¹¹³ portent leur enfant de la même façon : légèrement relevé, sur leur genoux, au centre de leur buste, leurs mains tenant l'enfant sous les bras et le ventre. Ce qui est frappant c'est que les deux mères, toutes deux les cheveux détachés, ne regardent pas leur enfant d'un air maternel et protecteur mais préfèrent fixer le spectateur. De cette manière, elles présentent le nouveau-né au monde avec énormément d'assurance. Dans les deux images, l'enfant lève les bras. Cette position particulière permet d'attirer l'attention sur lui et de se désolidariser de la mère. Si dans le cas de George ce n'est qu'une attitude démonstrative de l'enfant, dans le tableau de Cranach, Jésus tient dans ses mains des symboles identitaires comme le pain et la pomme. Marie se situe sous le pommier afin de faire référence à Eve qui a croqué la pomme, fruit défendu, et donc unique cause du déclin de l'homme. Marie se trouve donc dans un lieu chargé d'histoire. De la même manière, Kate Middleton prend la pose dans le Morning Room de Clarence House, un salon faste qui renvoie à l'histoire si importante de la famille Royale. Ces deux contextes de représentation s'inscrivent, tous deux à leur manière, dans l'Histoire de l'humanité. De plus, le bleu et le rouge restent les couleurs associées à Marie pour signifier son importance et sa pureté. La Duchesse de Cambridge porte, tout comme son fils, un ensemble entièrement beige, symbole contemporain de cette même pureté.

112. **Lucas Cranach l'Ancien** (1472 - 1553), de son vrai nom Lucas Müller, est un peintre et un graveur de la Renaissance allemande. Dès 1525, son style évolue et s'approche davantage du maniérisme. Ses poses sont plus élaborées et les personnages deviennent parfois suggestifs. Certains de ses contemporains voient alors dans ses tableaux une forme de décadence.

113. **Catherine Elizabeth Middleton** (née en 1982 à Reading), appelée Kate Middleton est l'épouse du prince William, duc de Cambridge, fils aîné du prince Charles.



Maternité de Rineke Dijkstra, 1998

Ces ressemblances sont frappantes et particulièrement déroutantes à l'heure où la représentation photographique se fait bien plus présente que les peintures académiques. Cette similitude est certainement accentuée par le contexte officiel de ces représentations. La famille royale se doit d'avoir un certain statut et a donc privilégié la pose classique aux possibilités techniques des photographies actuelles. En outre, il était courant auparavant pour des familles de si grand renom de faire peindre un portrait de famille à chaque nouvelle naissance. Au XXI^e siècle, la photographie étant le médium le plus banalisé, la famille a donc certainement choisi cette technique comme continuité des représentations familiales de leurs aînés, plus moderne sans pour autant dénaturer la tradition.

Cependant, certains thèmes généraux, comme la maternité, sont inéluctablement représentés de manière constante. En effet, nous voyons toujours régulièrement dans nos magazines, de jeunes mères, dont la maternité généralement bien trop idéalisée fait référence, encore aujourd'hui, aux Madones classiques. Une seule photographe se permet de montrer réellement ce qu'est la véritable maternité. Rineke Dijkstra,¹¹⁴ dans sa série de portraits réalisés en 1998, montre des femmes juste après leur accouchement, épuisées et pas du tout apprêtées. Certaines de ces femmes portent des protections hygiéniques. On peut encore voir un filet de sang couler sur la jambe d'une autre de ses modèles. Elle fait fi des représentations du passé et prend la peine de ne vraiment s'attacher, dans sa représentation subjective, qu'à ses images-pensées personnelles, intimes et non communes. La photographe décide de mettre l'accent sur ces toutes nouvelles mères qui serrent et cachent

114. **Rineke Dijkstra** (née en 1959 à Sittard), photographe néerlandaise, elle est connue pour ses séries de photographies montrant des adolescents sur la plage ou encore de toreros juste après la mise à mort du taureau.

précieusement ce petit être dans leurs bras. Ici, l'enfant n'est pas idolâtré mais au contraire, ce sont les mères que l'on regarde avec leur corps déformés et meurtris. Ces photographies présentent une autre face de la maternité. Elles sont toujours posées mais utilisent les caractéristiques premières de la photographie à savoir l'immédiateté et la reproduction totale de la réalité. Elle met en avant le traumatisme physique que subissent les femmes lors de l'accouchement, sans se référer aux images faussement embellies faisant toutefois partie intégrante du passé.

Grâce aux représentations picturales, il existe certainement maintenant une image-norme de la maternité, calquée sur les Madones à l'enfant. Rineke Dijkstra décide de se détacher de cette représentation collective et attendue, trop romanesque, pour donner à voir une réalité plus crue mais pourtant bien authentique.

Il est évident que Kate Middleton ne pouvait pas réellement déroger à la règle et qu'elle poserait de manière ultra-classique. La photographie officielle du baptême ne pouvait pas prendre l'aspect d'un souvenir uniquement familial. Elle permet de présenter le futur Roi au monde entier. Cependant, l'évolution de la photographie nous a prouvé qu'il est inutile et redondant d'essayer de théâtraliser en mimant les tableaux académiques. En 2013, cette image aurait pu davantage s'inscrire dans l'air du temps en proposant une photo libérée des carcans normés du passé.

Pourtant, durant les premières décennies de la photographie, on lui demandait principalement de créer des images idéalisées à la manière des tableaux.¹¹⁵ Peu à peu, et jusqu'à nos jours, la photo est

parvenue à modifier, pour le monde entier, la signification du beau et du laid. On attend maintenant d'une photo qu'elle nous montre la réalité telle que nous n'aurions pas pu la voir sans elle. Progressivement, les photos ont recouvert les murs des salles de séjour là où autrefois se trouvaient des tableaux.¹¹⁶ De par leur format, elles ont trouvé une nouvelle place, comme sur les tables de nuit des chambres à coucher, permettant de regarder l'image d'un être aimé ou d'un paysage apaisant juste avant de s'endormir. La photographie génère un processus imaginatif en exerçant une séduction très différente de celle proposée par l'art pictural. Tandis que les critères esthétiques élaborés par la peinture se basent sur l'authenticité des techniques de reproductibilité de la réalité, ces mêmes critères ne peuvent pas avoir de sens en photographie puisqu'elle ne fait pas directement intervenir la main de l'homme. Savoir si une photo est bonne ou mauvaise est finalement bien différent et bien plus complexe que de savoir si un tableau est réussi ou non. Lorsque l'on regarde une photo, nous sommes avant tout dominés par l'identification du sujet, identification non nécessaire dans le cas d'une peinture. Dans l'Histoire de l'art, les mouvements en peinture ont une fonction véritablement essentielle pour la construction de l'image. Connaissant l'appartenance d'un peintre à un mouvement particulier, il est normal de mieux comprendre son travail. Toutefois, dans l'Histoire de la photographie, il n'existe pas réellement de mouvements. Ces derniers ne sont qu'éphémères et souvent accidentels. Contrairement à la peinture, nous ne comprenons pas mieux le travail d'un photographe en le rattachant à un mouvement particulier. Les photographies sont bien plus complexes

115. Susan Sontag, *Sur la photographie*, Christian Bourgois éditeur, Titres, Villeneuve-d'Ascq, octobre 2008, p. 48.

116. Susan Sontag, *Sur la photographie*, Christian Bourgois éditeur, Titres, Villeneuve-d'Ascq, octobre 2008, p. 116.

et individuelles car elles se rattachent directement à notre perception personnelle. Si les mouvements artistiques permettent pour les peintres de rattacher leur individualité perceptive et de leur donner sens en un axe précis, la photographie quant à elle, révèle directement et sans fard cette individualité.¹¹⁷

Pourtant, au début de l'ère de la photo, Daguerre¹¹⁸ n'a jamais eu l'idée de s'affranchir de la représentation des peintres. De son côté, Fox Talbot¹¹⁹ a, lui, tout de suite compris que l'appareil photo détenait un autre pouvoir bien plus important. Effectivement, il permet d'isoler des formes que l'œil nu ne parviendrait pas à percevoir seul et que la peinture n'avait jusqu'alors jamais mis en lumière. Sur la lignée de Fox Talbot, de nombreux photographes s'intéressèrent à des images plus abstraites allant finalement de pair avec les idéaux des peintres modernes par le refus du simple figuratif comme mode d'expression.

Peintures et photographies ont toujours été intimement liées. Néanmoins, la photographie n'était pas considérée jusqu'alors comme une œuvre d'art. Une photo ne peut jamais être complètement un original dans le sens où elle est toujours reproductible; inversement, le tableau, lui, se compose dans son unicité. Que ce soit grâce aux négatifs argentiques ou aux fichiers numériques, la photographie demeure, dans sa définition, reproductible. À l'origine, l'image négative était projetée sur le papier sensible puis révélée en passant par une succession de bains chimiques et d'eau stabilisante. À partir d'une même image-source, une multitude

d'images-filles pouvaient être produites. Avec l'ère du numérique, cette capacité reproductible reste inchangée. Les fichiers-source ne passent plus par la chimie mais par les possibilités techniques des logiciels de retouche afin de les révéler et de les produire en masse. Quoi qu'il en soit, ce n'est que récemment que la photographie obtient, non sans mal, son véritable statut d'œuvre d'art à part entière. Elle garde néanmoins souvent la réputation d'être l'art le plus réaliste et donc le plus accessible des arts dits « imitatifs ».¹²⁰

Oscar Wilde¹²¹ n'a jamais douté de la place de la photo dans le monde artistique puisqu'il affirme que « la photographie est un art parce qu'elle peut mentir ».¹²² En effet, elle fixe bien évidemment un instant T qui a existé, mais cet instant a pu être préalablement mis en scène, fidèlement orchestré par le photographe lui-même. Ainsi, l'appareil photo peut tout à fait transformer l'histoire en spectacle en miniaturisant l'instant et la scène. Les photographies sont donc capables de modifier la réalité universelle en en créant de multiples, en deux dimensions. Elles nous insufflent un regard neuf. En regardant une photographie, j'ajoute forcément à l'image la pensée qui nous prouve que cette chose, même pendant un instant très bref, a existé et qu'elle s'est trouvée pendant une fraction de seconde, immobile devant l'œil. Bien évidemment, le mensonge photographique aura bien plus d'impact que le mensonge pictural. Ces images plates au format standardisé ont la prétention de représenter la vérité. De ce fait, prenant pour acquis la véracité de l'instant photographié, le mensonge sera moins facilement démasqué que n'importe quelle supercherie peinte.

117. Susan Sontag, *Sur la photographie*, Christian Bourgois éditeur, Titres, Villeneuve-d'Ascq, octobre 2008, p. 198.

118. **Louis Daguerre** (1787 - 1851), peintre et photographe français, il est l'inventeur du daguerréotype. Il est considéré comme l'un des inventeurs de la photographie.

119. **William Henry Fox Talbot** (1800 - 1877), scientifique britannique, il est devenu l'un des pionniers de la photographie. Il a mis au point le procédé du négatif actuel, permettant d'obtenir plusieurs images positives à partir d'un seul négatif papier.

120. Susan Sontag, *Sur la photographie*, Christian Bourgois éditeur, Titres, Villeneuve-d'Ascq, octobre 2008, p. 79.

121. **Oscar Wilde** (1854 - 1900), de son nom complet Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde, est un écrivain irlandais. Durant ses études, il se construit un personnage de dandy et parvient alors à pénétrer les cercles cultivés de la bonne société. Il est notamment reconnu pour son roman *Le Portrait de Dorian Gray* (publié en 1890).

122. *Ibid.*, p. 178.

Pourtant, le noir et blanc des premières photos met une distance naturelle entre le spectateur et la scène regardée. Elle se renforce d'autant plus qu'au quotidien, nous voyons en couleur. Avec l'apparition des photos colorées, la réalité photographique est devenue encore plus évidente. Les couleurs maintenant distinctement reproduites accentuent encore davantage ce semblant d'authenticité qu'elles représentent. La ressemblance se fait alors encore plus troublante. Cependant, la plupart des photographes se sont cantonnés à la photographie en camaïeu de gris, plus alléchant pour l'œil. Ils jugeaient les couleurs comme autant de postiches et de fards venant recouvrir la retranscription du réel.¹²³ C'est en fin de compte sans couleurs que le monde préfère être représenté afin d'en distinguer avec plus de contrastes les détails et les nuances.

La photographie, parfois faussée au niveau de la perception demeure toutefois forcément vraie du point de vue du temps. Roland Barthes parle donc d'une « hallucination tempérée »:¹²⁴

Nous sommes actuellement en pleine ère de l'image. Elle n'a jamais été aussi présente autour de nous. Le moindre appareil électronique que nous achetons maintenant est systématiquement doté d'un appareil photo numérique. Ce nouveau procédé montre, dans l'instant, l'image que nous venons de capturer. La nouvelle technologie a révolutionné l'image en la rendant accessible à tous, immédiate et partageable. Cette prouesse technique nous permet dorénavant de pouvoir, en quelques clics, figer et partager avec le monde entier le moindre petit détail de notre quotidien banalisé. Tout ce que nous faisons, mangeons ou achetons doit être remarquable et donc

regardé et commenté par tout le monde. La frontière entre l'intime et le ridicule se fissure à mesure où les images communément plates et insignifiantes se multiplient sur le Web et dans la rue. Les termes d'amateur ou de professionnel perdent peu à peu leur sens dans cette discipline si particulière puisqu'actuellement nous sommes tous de potentiels professionnels de l'image.

Nous avons ainsi complètement perdu la magie de la photographie initiale, celle qui n'est qu'ombre et lumière, se dévoilant progressivement par une succession de procédés chimiques complexes. Avec la méthode argentique, il fallait avant tout connaître son appareil dans sa composition technique afin de fixer la lumière sur la pellicule. Il fallait ensuite attendre que celle-ci soit développée pour en révéler les photos. Imprimées sur un papier sensible, toutes au même format, elles deviennent précieuses et se consultent avec plaisir et attention. Le plaisir de regarder naissait aussi de l'attente. Le nombre de futures images était particulièrement réduit, tout juste compris entre 12, 24 et 36. Il fallait donc faire preuve de sélectivité et d'attention particulière lorsque nous appuyions sur le déclencheur. Désormais, si nous ratons une photo, nous en reprenons une autre l'instant d'après et ceci sans nous soucier de la capacité presque infinie de nos nouvelles « pellicules ». Nous accumulons sans cesse les images qui s'entassent dans des cartes mémoire toujours plus étendues. L'intérêt porté à l'image s'est considérablement dégradé. De nos jours, nous privilégions la quantité à la qualité. Nous sommes devenus impatientes. Impatients de voir et de consommer des images dans l'immédiat, impatientes même de les oublier. Nous ne savons plus attendre, nous ne savons

123. Roland Barthes, *La chambre claire*, Collection des cahiers du cinéma, Gallimard Seuil, Mayenne, 1980, p. 128.

124. *Ibid.*, p. 177.

plus trouver de plaisir dans cette attente et finalement nous ne savons plus espérer. Si la fascination autour de l'image reste présente en nous, toujours avides de nouveautés, elle en a pour autant perdu sa magie. Nous consommons l'image alors qu'avant nous prenions le temps de la regarder, de la savourer.

Le portrait constitue l'exemple le plus flagrant pour illustrer cette consommation abusive d'images. Au départ, le portrait était principalement pratiqué dans un cadre familial réservé aux personnes aisées. Dans les familles bourgeoises du XIX^e siècle le but du portrait photographique était le même que le portrait pictural, à savoir donner une image idéalisée calquée sur la façon dont les membres de cette famille se représentaient. Les temps de pose, à l'époque, étaient très longs. Les photographiés devaient donc rester de longs moments assis dans la même position. Des appareils maintenant la tête immobile ont même été conçus de manière à rendre les poses plus confortables. Néanmoins, bien que très longue, l'exécution de la photographie était tout de même plus rapide que celle d'un tableau. À cette époque, cependant, les photographies ne remplaçaient pas les tableaux mais venaient compléter les représentations familiales comme des doublons valorisant les techniques modernes. Petit à petit, les appareils photographiques se sont perfectionnés et la photo de famille prend de l'ampleur en se démocratisant. Des poses particulières sont alors inventées afin de rendre au mieux le trait de caractère que l'on voulait se créer. La pose frontale est la plus souvent sollicitée.

Beaucoup de personnes présentent une forte anxiété à l'idée d'être pris en photo.¹²⁵ Elles recherchent avant tout une image idéalisée d'elles-mêmes, une image qui les mette en valeur pour la fixer à jamais dans l'éternité. Roland Barthes nous a dit qu'il se sentait également mal à l'aise face à l'appareil photographique. Dès qu'il se sent photographié, il modifie son attitude et se change lui-même en image. Ce phénomène est actif. Il sent directement son corps poser et se « mortifier »¹²⁶ pour le plaisir de la photographie. Devant l'appareil photo, il affirme que son corps ne trouve jamais son degré zéro.¹²⁷ Ce degré nul représente pourtant notre corps au quotidien, ignorant qu'il est regardé. Maintenant qu'il est observé et bientôt figé dans l'éternité, il se pétrifie. Ce corps cherche une image idéale. Sur l'image finale, il veut représenter à la fois celui qu'il se croit être, celui qu'il voudrait être mais aussi celui tel que le photographe le croit et celui dont il se sert pour exhiber son art.¹²⁸

En définitive lequel de ces quatre personnages voit-on lorsque nous regardons un portrait? En observant le portrait d'un proche, arrivons-nous réellement à le reconnaître dans sa globalité? La photographie a parfois le don de faire apparaître sur un visage certains traits que l'on ne perçoit jamais dans la physionomie réelle.¹²⁹ Dorothea Lange¹³⁰ affirme que « chaque portrait est un autoportrait »¹³¹ Il ne faut bien évidemment pas prendre cette citation au pied de la lettre; ce n'est pas mon portrait qui s'inscrit sur l'image

125. Susan Sontag, *Sur la photographie*, Christian Bourgois éditeur, Titres, Villeneuve-d'Ascq, octobre 2008, p. 124.

126. Roland Barthes, *La chambre claire*, Collection des cahiers du cinéma, Gallimard Seuil, Mayenne, 1980, p. 31.

127. *Ibid.*, p. 27.

128. *Ibid.*, p. 29.

129. *Ibid.*, p. 160.

130. **Dorothea Lange** (1895 - 1965), photographe américaine, son étude la plus connue a été réalisée pendant la Grande Dépression, dans le cadre d'une mission confiée par la Farm Security Administration.

131. Susan Sontag, *Sur la photographie*, Christian Bourgois éditeur, Titres, Villeneuve-d'Ascq, octobre 2008, p. 170.

lorsque je prends en photo ma sœur. Toutefois, elle affirme qu'une partie de moi s'inclut dans la façon que j'ai de la représenter. Notre regard, bien que de base identique, nous est pourtant très personnel. De fait, par les sélections effectuées, par la distance que nous mettons avec le sujet, ces choix individuels se ressentent sur l'image et mêlent notre regard au portrait que nous photographions. Lange pense donc qu'après tout, ce qui ressort d'un portrait sont les deux dernières entités décrites par Barthes, à savoir, ce que le photographe croit de lui et celui dont il se sert pour exhiber son art, qui ne s'observent véritablement que sur l'image finale.

La technique de la photographie ne permettait pas à l'époque beaucoup d'essais. Ainsi, nombreux étaient les déçus qui ne voyaient qu'une pâle réalité au lieu de percevoir leur idéalisation. Cependant, un photographe allemand a inventé la première retouche de négatif.¹³² En 1855, lors de l'Exposition Universelle à Paris, il s'est amusé à disposer un portrait retouché à côté de l'original. Prenant ainsi conscience que la photographie pouvait mentir à leur avantage, le nombre de candidats s'est vu considérablement augmenté. Ils savaient qu'ils pouvaient avoir un droit à l'erreur et que quoi qu'il arrive l'image finale serait une réussite. L'image retouchée renforce encore un peu plus l'image que nous rêvons de nous-mêmes, sans imperfections. Le sujet du portrait en peinture a donc été considérablement remis à neuf. Ce n'est plus du visage dont traitent les nouveaux portraits picturaux mais de la peinture sur la peinture, des représentations passées vues par le moderne. Andy Warhol¹³³ est un des seuls artistes à réussir à s'approprier les portraits photo-

graphiques afin d'enrichir son travail. Il se sert de la photographie comme d'une base sur laquelle il fait intervenir sa créativité. Il revendique son art et son époque en utilisant des procédés industriels comme la sérigraphie.

Si, par le passé, les poses conformaient déjà les portraits, à l'heure actuelle, ceux-ci se sont encore davantage standardisés. Il existe de réelles aberrations comme les photos d'identité qui sont devenues obligatoires pour chacun. Une boîte dans laquelle nous nous asseyons, nous demande d'ôter les accessoires qui nous caractérisent, de relever notre frange, de dégager notre visage, tout ce qui fait que nous nous ressemblons, afin de tenter de nous représenter officiellement vis-à-vis de l'autorité nationale. Nous ne devons ni sourire ni pleurer mais avoir un visage le plus neutre possible. Ce qui compose notre personnalité doit être gommé et c'est par cette image déformée que notre identité apparaît aux yeux de l'État.

La notion de portrait s'est vulgarisée. À chaque voyage, réception, ou finalement, sans occasion particulière nous nous faisons tirer le portrait, non pas pour garder une trace émotionnelle de ce moment précis mais pour prouver que « nous y étions ». Combien d'entre nous ramènent de leur voyage en Italie ce fameux autoportrait devant la Tour de Pise en mimant de tenter de la redresser? Nous y étions, nous le prouvons. Toutefois, nous n'avons ainsi vécu l'instant que dans l'idée de l'immortaliser. En effet, sur cette image, nous ne prenons même pas la peine de regarder ni d'admirer le célèbre monument. Nous ne photographions plus un événement important dans le but de conserver un souvenir; désormais, nous prenons déjà

132. Susan Sontag, *Sur la photographie*, Christian Bourgois éditeur, Titres, Villeneuve-d'Ascq, octobre 2008, p.124 / 125.

133. **Andy Warhol** (1928 - 1987) est un artiste américain. Il est l'un des précurseurs du pop art. Son travail mêlant création et nouvelles technologies de production de masse reste controversé. Il est cependant reconnu comme étant l'un des artistes les plus connus du XX^e siècle.

la photo pour faire exister l'importance de cet instant. Cependant, cette trace ne peut pas faire écho en nous puisque nous n'avons pas pris le temps de la vivre pleinement. Cette photo ne renvoie donc à aucun souvenir, à aucune émotion. L'instant vécu se retrouve presque vide de sens et promis à l'oubli.

Depuis l'émergence des réseaux sociaux, l'importance des « photos de profil » a développé une nouvelle mode : le selfie. Ce procédé consiste à faire un autoportrait à bout de bras, généralement grâce à l'appareil photo de son téléphone portable. Ces autoportraits permettent de partager avec le monde entier son état d'esprit du jour ou des scènes vaguement spectaculaires. Cette nouvelle forme de narcissisme absolu permet de tester sa popularité virtuelle et d'exhiber un mode de vie atypique créé de toutes pièces. Les selfies prolifèrent chez les stars comme chez les anonymes et perdent leur valeur à mesure que leur nombre augmente. Ces portraits récurrents ultra-standardisés ne sont plus que des témoins publics et éphémères d'une vie forcément enviable. Il n'existe plus de limites entre le réel et l'idéalisé, entre le mémorable et l'insignifiant, entre la décence et la vulgarité.

Notre posture face à la photographie s'est entièrement conditionnée au fil de sa démocratisation. De la même manière, le regard dans sa plus grande généralité, l'est aussi.

IV

Une perception
prévisible?



Les jumelles identiques de Roselle, New Jersey
de Diane Arbus, 1967

EXPÉRIENCE

Même si notre regard demeure parfaitement individuel, le monde dans lequel nous évoluons, fondé sur des règles, des rites sociaux et des cultures diverses, influence directement notre perception visuelle. Au fil de l'Histoire, les images-normes résultant de notre conscience collective inhérente à la pensée, se multiplient sans cesse et prennent peu à peu place dans les cases vacantes réservées à notre intérêt personnel. Notre regard devient donc de plus en plus standardisé et prévisible puisque la place laissée à notre individualité diminue. Il se conditionne un peu plus chaque jour dans la mesure où le phénomène de consommation d'images évolue.

Cette quatrième partie repose essentiellement sur l'analyse des réponses recueillies à la suite d'une expérience visuelle. J'ai mis en place un procédé très simple dans le but de comprendre jusqu'où le regard est prévisible. Je montre une photographie préalablement choisie et je recueille les avis des spectateurs par le biais de questions en prenant soin d'influencer le moins possible le regard. Par cette méthode, je cherche à mettre en avant les différents types de regards existant en 2014 face à une image photographique sélectionnée.

De cette expérience ressortiront des opinions personnelles mais se détacheront également des facteurs communs. Qu'ils soient individuels ou collectifs, ces avis permettront d'un peu mieux comprendre la façon dont se construit le regard et par conséquent saisir quelques éléments de son conditionnement actuel.

Il me semblait évident de prendre pour sujet de cette expérience déterminant le regard, un portrait réalisé par Diane Arbus.¹³⁴ La phrase la plus adéquate pour définir l'œuvre de cette photographe semble être celle écrite par Jean-René Huguenin¹³⁵ : « La beauté est dans le regard, non dans la chose regardée ». Les œuvres de Diane Arbus soulignent son regard si particulier, aussi bien expert et ultra-personnel qu'accessible à tous. Elle «pense que lorsque l'on regarde quelque chose droit dans les yeux , c'est tout à fait différent de ce qu'on pensait ».¹³⁶ Elle observe le monde avec des anticipations préconçues qu'elle sait gommer. Son regard, bien qu'extrêmement développé, sait aussi retrouver son degré le plus neuf.

Elle porte une attention toute particulière à l'Autre et croit qu'il existe des différences individuelles bien qu'une physiologie de base identique nous lie. Elle affirme d'ailleurs elle-même : « Il y a et il y a eu et il y aura un nombre infini de choses sur terre. Des individus tous différents, souhaitant tous des choses différentes, connaissant tous des choses différentes, aimant tous des choses différentes, ayant tous une apparence différente ». Elle annonce que ce qui l'intéresse dans son travail ne sont rien d'autre que les connaissances, les souhaits mais aussi l'apparence propre des personnes qui l'entourent. Elle croit que l'ensemble des centres d'intérêt, des choses

aimées et souhaitées auxquelles s'ajoute l'enveloppe charnelle, constituent la base de l'individualité. Ce sont finalement les mêmes éléments qui sont à la base de notre regard. En effet, nous possédons tous des yeux de mécanisme identique mais d'apparences diverses. Les centres d'intérêt et les connaissances créent des sélections, des déformations ainsi que des traductions subjectives, tout ce qui forme notre regard. Si elle s'intéresse aux différences de ceux qui l'entourent, elle s'intéresse forcément également à leur regard. L'individualité de chacun de ses modèles émane directement de ses photos. Elle perçoit le monde avec un regard particulier, à la fois vrai et déformant. Ses photographies sont universelles et l'on perçoit son intérêt si sélectif que l'on soit fin connaisseur d'art ou non.

Elle possède un regard particulièrement humain avec des sujets favoris bien ciblés qu'elle sait retranscrire tout en subtilité afin de provoquer chez les spectateurs de son travail, des émotions faisant appel aussi bien à l'humanité profonde qu'à la vive étrangeté. C'est sans doute grâce à ce regard développé de manière si personnelle, à la façon dont elle l'emploie et le montre au monde qu'elle a autant révolutionné l'Histoire de la photographie.

Diane Arbus travaille essentiellement dans la ville de New York et ses alentours. Elle perçoit cette ville à la fois comme une terre connue puisqu'elle y est née et y a grandi mais elle tente également de l'observer avec un regard neuf comme si cette ville représentait à ses yeux, une terre étrangère. Son œuvre est très paradoxale dans le choix des sujets qu'elle effectue et la façon dont elle les retranscrit. D'une part, elle s'intéresse principalement aux victimes et aux

134. **Diane Arbus** (1923 - 1971), née Diane Nemerov, est une photographe américaine. Elle naît à New-York dans une famille privilégiée juive. Elle donne naissance à deux filles, Doon et Amy. Elle se suicide à Greenwich Village, le 26 juillet 1971.

135. **Jean-René Huguenin** (1936 - 1962), écrivain et critique littéraire français, cette citation est tirée de son roman postume *Journal*.

136. Susan Sontag, *Sur la photographie*, Christian Bourgois éditeur, Titres, Villeneuve-d'Ascq, Octobre 2008, p.124 / 125.

malheureux. En effet, au début de sa carrière, elle prend pour habitude de se promener dans les rues des bas-fonds new-yorkais dans le but d'y rencontrer ses modèles. Afin de prolonger son attirance pour l'anormal, elle n'hésite pas à se rendre dans des hôpitaux psychiatriques, se lier aux malades et les photographier. Elle prend en photo des travestis, des nains, des nudistes désemparés, des célébrités déchues ou encore des handicapés mentaux, tous ceux que l'on ne représente jamais jusqu'alors en photographie. Elle nous amène à les regarder, vraiment, mais sans aucune compassion. À l'anormal et au pathétique elle amène de la normalité, du familier. Ces gens qui ne sont le plus souvent jamais regardés ou plutôt parfois juste observés par des neurologues, psychologues, chercheurs..., elle réussit à les rendre regardables aux yeux de tous. Son regard est sensible à la beauté de la monstruosité et ses photos tentent de nous éduquer à cet oxymore. Elle les montre à leur domicile ou dans la rue prouvant ainsi que chez ces êtres humains particuliers, il existe, comme pour nous, un même quotidien routinier.

D'autre part, elle choisit aussi de photographier les classes moyennes et surtout privilégiées lors de vernissages chics. Elle saisit les gens dits « normaux » de manière à ce qu'ils paraissent anormaux par leur manque de pudeur.

De ce fait, dans ses portraits, l'étrange prend des airs familiers en même temps que ce familier devient malsain, renvoyant cette même image aussi bien pitoyable qu'intime du monde qui l'entoure.

Dans les deux cas, elle instaure une sorte de rituel photographique. Elle tente d'être au plus près de son sujet et de créer une relation singulière proche de l'amitié.

D'un point de vue technique, elle commence la photographie, toujours en noir et blanc, avec des appareils argentiques 24x36. En 1962, elle change pour le format carré du 6x6. Ce format permet d'avoir une neutralité du cadrage puisqu'il n'est ni vertical, ni horizontal. Il resserre le cadre, laisse moins de place au paysage et emprisonne davantage ses sujets. De plus, le grain est amoindri et enlève cette poésie propre aux photographies rectangulaires. Elle utilise un flash puissant qui écrase les reliefs des visages et accentue violemment les matières.

Elle n'adhère pas à l'idée de « l'instant décisif » que Cartier-Bresson¹³⁷ défendait tant. Au contraire, elle pense que les modèles ne cessent de se révéler eux-mêmes grâce au temps et à la confiance qui se crée avec le photographe. Elle ne dirige pas ses modèles et n'essaie pas de leur faire adopter des attitudes propres aux photographies classiques. Elle préfère les laisser poser devant l'objectif. En voulant montrer le meilleur d'eux-mêmes, les sujets sont le plus souvent gauches, étranges et de guingois. Qu'ils soient debout ou assis, leur position semble toujours raide ce qui les cantonne, comme l'indique Barthes, à des images d'eux-mêmes.

Dans la plupart de ses photos, ses modèles la regardent ou plutôt regardent droit vers l'objectif. On en oublie même parfois que ces images sont produites par un appareil photographique, tellement les sujets se sentent en confiance. Cette pose frontale, représente à l'origine une sorte d'authenticité et de solennité. Elle convient tout à fait à des photos de cérémonies importantes comme des réunions de famille lors de mariages ou de remises de diplômes. Cependant, cette pose frontale dans le contexte des

137. **Henri Cartier-Bresson** (1908 - 2004), photographe français, il est surtout reconnu pour ses reportages de rue et les représentations d'aspects pittoresques ou significatifs de la vie quotidienne en Europe.

photos de Diane Arbus semble moins appropriée.¹³⁸ Elle dérange. Elle donne aux sujets des airs presque détraqués. Cette pose frontale est encore plus saisissante puisque la photographe choisit des modèles particuliers dont on n'imaginerait pas qu'ils se donnent à voir si facilement. On est surpris par les représentations coopératives et presque amicales du sujet qui se fait ingénument docile.

Sa création est remarquable en tout point puisqu'elle mène de front, dans une cohérence rare, le choix du modèle et le développement technique de ses photos. En effet, elle choisit de révéler elle-même ses images, réajustant à sa guise l'équilibre des ombres et lumières, renforçant les traits anguleux afin de rendre au mieux l'atmosphère inquiétante de ses prises de vue.

En définitive, si ses photos nous touchent tant, c'est sans doute parce que l'on s'identifie au regard de Diane Arbus, comme si l'appareil n'existait plus. On se sent étrangement et facilement proche de ses sujets.

Par son caractère anthropologique, le travail d'Arbus est souvent comparé à celui d'Auguste Sander.¹³⁹ Celui-ci prit soin de photographier des portraits de ses concitoyens allemands pendant l'entre-deux-guerres. Ses modèles sont représentés selon leur place au sein de la société. Il n'exclut aucune catégorie, allant du notaire au sans-abri. Pour lui, chacun possède un rôle qui permet de lier l'homme à la société. Si Sander prend chaque citoyen allemand comme potentiel sujet, Arbus, de son côté, sélectionne ses personnages avec soin. Ces derniers tentent d'incarner un modèle qui leur échappe plus qu'il ne les définit. Elle ne montre qu'une galerie de portraits disjoints, révélant une Amérique bien loin de *l'américan way of life*.

On donne souvent à son œuvre l'axe de la photographie documentaire, dans la lignée directe de son ami et photographe américain Walker Evans,¹⁴⁰ père du photo-journalisme. Toutefois, en proposant uniquement des images de ceux qui sont en marge de cette société ultra-normée et en regardant le monde comme un spectacle singulier, elle rend caduc le projet moderniste de tenter de documenter au mieux le monde afin de le faire évoluer.

Cependant, en 1967, son travail est exposé au Musée d'art moderne de New York pour l'événement « New Documents ». Ses portraits sont accrochés au milieu des vues urbaines de Lee Friedlander¹⁴¹ et de Garry Winogrand,¹⁴² deux photographes documentaires. Sa production est alors maladroitement associée à ce genre photographique. Les photos de Diane Arbus demeurent de toute manière inclassables tant leur approche reste singulière. Si ses photographies sont documentaires, elle fait évoluer ce « mouvement » vers un genre artistique à part entière et non comme de simples photographies de reportage.

Pour mon expérience visuelle, j'ai choisi la photo la plus emblématique du travail de Diane Arbus: *les jumelles identiques de Roselle, New Jersey*, 1967. Elle montre deux petites filles jumelles, vêtues à l'identique avec des robes foncées et des larges cols blancs, des bandeaux clairs dans leurs cheveux noirs. Elles sont collées l'une à l'autre par le bras et regardent droit vers l'objectif.

Cette photo a été prise lors d'une fête de Noël réunissant tous les jumeaux et triplés de la ville de Roselle. Le sujet des jumeaux en lui-même est étrange étant donné qu'il montre deux individus

138. Susan Sontag, *Sur la photographie*, Christian Bourgois éditeur, Titres, Villeneuve-d'Ascq, octobre 2008, p.124 / 125.

139. August Sander (1876 - 1964), photographe allemand, il met en place une démarche exemplaire alliant photographie documentaire et enjeux artistiques dans sa scrupuleuse série de portraits.

140. Walker Evans (1903 - 1975) est un photographe américain. Dans sa série *The Passengers*, il saisit des portraits d'anonymes à leur insu dans le métro grâce à son déclencheur à distance situé dans sa manche.

141. Lee Friedlander (né en 1934 à Aberdeen), photographe américain, il apprécie tout particulièrement les images isolées de la vie urbaine, des devantures de magasins, des affiches et des pancartes afin de capturer l'allure de la vie moderne.

142. Garry Winogrand (1928 - 1984), un photographe américain reconnu pour ses photographies de rue.



Les jumelles de Stanley Kubrick dans *Shining*, 1980

distincts se ressemblant énormément. Bien que singulier, il reste tout à fait accessible à la majorité d'entre nous. Nous avons tous déjà rencontré ou au moins vu des jumeaux dans la réalité. La justesse de cette photo repose sur le fait que Diane Arbus a mis en valeur les ressemblances puisque les fillettes sont habillées, coiffées et se tiennent exactement de la même manière. En revanche, leur expression est tout à fait différente. Les fillettes en elles-mêmes ne sont pas anormales mais le sentiment d'étrangeté naît de leur ressemblance faussée et de leur posture. C'est l'obsession d'Arbus que d'arriver à révéler la singularité de chaque être au-delà de son apparence. Dans sa composition, elle met en avant une symétrie parfaite qui devient de plus en plus erronée en fonction de l'observation que l'on lui porte. Cette photo se prête particulièrement bien à l'analyse du regard puisqu'elle se décompose en plusieurs temps. On remarque la ressemblance, puis les variations d'une fillette à l'autre. L'œil est amené à faire des allers-retours, à comparer et à analyser l'image. L'étrangeté saute alors ou non aux yeux. Après avoir lu de nombreuses critiques j'ai appris que ces deux enfants étaient souvent perçues comme de vrais monstres. Certains mêmes pensaient qu'elles étaient siamoises. Pour ma part, cette sensation d'étrangeté était présente mais de façon à la fois plus tempérée et profonde. Ce n'est pas l'apparence première du corps des jumelles qui m'inspirait ce malaise mais une sensation sous-jacente. C'est le concept même de l'identité et plus précisément de l'unicité des êtres humains qui est remis en cause. La bizarrerie tenue séduira le cinéaste britannique Stanley Kubrick¹⁴³ qui s'inspirera de cette photo pour représenter les personnages des jumelles dans son film *Shining*, tiré du livre de Stephen King.¹⁴⁴

143. **Stanley Kubrick** (1928 - 1999), réalisateur américain, il a tout d'abord commencé sa carrière en tant que photographe puis s'est lancé dans la réalisation de films dont les plus connus sont *2001: L'Odyssée de l'espace* (1968), *Orange Mécanique* (1971) et *Shining* (1980).

144. **Stephen King** (né en 1947 à Portland), écrivain américain, il excelle dans les domaines de l'horreur, du fantastique, de la science-fiction et du roman policier. Ses romans font régulièrement l'objet d'adaptations cinématographiques.

ANALYSE

La photographie est le médium le plus directement lié à la sensibilité visuelle. Cette pratique demeure particulièrement attrayante puisqu'elle a tendance à séparer l'attention de la perception. Toutefois, la photo n'attire souvent la vigilance que vers un sujet précis sans le donner à voir complètement. Bien nombreux sont les spectateurs qui voient sans pour autant regarder. Leur attention est captée mais leurs capacités perceptives et cognitives restent en suspens.

J'ai demandé à un échantillon de Français d'un âge allant de 14 à 85 ans de répondre à un questionnaire en rapport avec la photographie la plus reconnue du travail de Diane Arbus. J'ai obtenu 50 réponses exploitables. Dans un but plus objectif, j'ai pris la peine de m'adresser à autant de femmes que d'hommes. Cependant, seules 19 personnes de sexe masculin m'ont répondu contre 31 femmes. Dans ce groupe, sont réunies des personnes qui me sont plus ou moins proches, connaissant ou non la photographie. Certains exercent des métiers ou des loisirs réclamant un regard tout à fait particulier, d'autres non. Certains encore sont parents, d'autres célibataires. Dans ce panel, j'ai également réussi à récolter le témoi-

gnage d'une famille ayant des jumelles en bas âge. Cette sélection n'est bien évidemment pas représentative de la France entière, néanmoins, de par les tranches d'âge, les activités et les conditions familiales, elle reste relativement étendue et donc démonstrative.

Étant donné la nature emblématique de cette photographie, j'imaginai qu'elle composait en partie l'image-norme actuelle que l'on se fait de jumelles. J'ai remarqué que la photo n'est finalement pas souvent reconnue et ne fait donc pas partie de la conscience collective. Avoir regardé auparavant cette photo prouve tout d'abord que l'on s'est intéressé à l'Histoire de la photographie ou plus largement au domaine de l'art. Pour cette expérience, j'avais déjà anticipé certains caractères prévisibles mais face aux réponses recueillies, la structure et l'approche du regard que j'avais alors élaborées ont été bouleversées.

NATURE DE LA PHOTOGRAPHIE

J'ai été étonnée de voir que la nature même de la photo faisait déjà débat. Les personnes n'ayant jamais vu cette photographie (60% du panel) pensent le plus souvent qu'elle est le fruit d'un souvenir de famille (41% du panel). Ils imaginent que ce sont les parents ou grands-parents qui ont voulu immortaliser un événement important dans la vie de leurs jumelles. Certains optent pour leur anniversaire, d'autres pour un dimanche avant la messe, un enterrement ou encore pour Noël. Les auteurs de ces réponses sont majoritairement des femmes d'âge moyen de 28 ans (se situant entre 14 et 77 ans). Les hommes ayant eu le même avis ont un âge moyen de 44 ans (entre 24 et 85 ans).

Dans ce regroupement de personnes qui n'avaient jamais vu cette photographie, d'autres, moins nombreux (17% du panel), pensent encore que c'est une photo de classe. Les deux sœurs seraient rassemblées dans la cour de l'école et poseraient devant le photographe. Cette réponse est partagée de manière égale entre les hommes et les femmes, d'âge moyen de 56 ans (entre 29 et 85 ans).

Une autre encore pense que cette photo résulte d'une mise en scène organisée chez un photographe. Les jumelles se seraient donc rendues avec leurs parents dans son studio afin de garder d'elles des images professionnelles (réponse reçue d'une femme de 71 ans).

Cependant dans le groupe de personnes qui connaissaient la photo (40% du panel), tous l'ont définie comme une photo d'art. La moyenne d'âge de ces personnes reste jeune, 25 ans.

De ces résultats, nous pourrions donc déduire que les personnes les plus âgées pensent tout de suite, en voyant cette photo pour la première fois, à une image scolaire. Les photographies argentiques étaient plus limitées et onéreuses qu'aujourd'hui; elles se faisaient donc plus rares. À l'époque, afin d'être sûrs d'avoir une photographie des membres de leur famille réussie, on attendait le moment important de la photo de classe. De même, nous pourrions conclure que les personnes de la génération suivante, habituées à des appareils photos de plus en plus automatisés, pensent directement à une photo souvenir. Pour eux, ce n'est plus l'acte d'un professionnel, mais une image prise par un proche. Poser prend un sens tout à fait différent. Ces déductions contiennent certainement une part de vérité mais le panel de base étant limité et donc non réellement représentatif, elles ne peuvent pas devenir généralité. Les personnes que je côtoie le plus, mes amis étudiants, partageant la même passion pour le graphisme et la photographie, sont les plus nombreux à avoir répondu à ce questionnaire. De ce fait, il existe ici une scission trop nette entre une jeune génération connaissant très bien cette photographie et les plus anciennes générations ne l'ayant jamais vue.

Il faut bien évidemment tenir compte de tous ces facteurs qui peuvent perturber et rendre trop tranchés les résultats de cette expérience.

Du reste, la nature même de cette photographie n'est pas directement liée à un regard, plus ou moins éduqué, mais dépend plus du contexte d'observation. J'ai le plus souvent envoyé par mail cette photographie suivie des questions de l'expérience et parfois je l'ai montrée imprimée. La photo est donc sortie de son contexte d'origine. Regarder cette photo isolée, sur un écran d'ordinateur ou imprimée sur une feuille de papier standard ne renvoie pas à la photo d'art. Les personnes ayant déjà vu cette photographie, que ce soit dans un livre, en cours ou encore dans une exposition, sont donc les seules à pouvoir déduire la nature artistique de l'image. Certains iront même jusqu'à préciser que c'est une photo artistique documentaire (2%). Par ailleurs, le sujet, bien qu'étrange, reste classique. Deux fillettes photographiées font directement référence à la photo de famille ou à une éventuelle photo de classe. Si j'avais choisi la photographie du fameux travesti aux bigoudis, la frontière entre photo d'art et photo de famille aurait sans doute été plus distincte.

De plus, la nature artistique des mes études, a certainement dû influencer quelques réponses. Certains ont même cru que cette photo était le fruit d'un savant montage dont j'étais probablement l'auteur. Ils ne pensaient alors pas que cette photo était une image de jumelles mais que la même petite fille était présente deux fois par le biais de multiples retouches numériques. Les interrogés pensaient alors que je leur tendais une sorte de piège en les questionnant sur cette image particulière.

L'analyse presque scientifique de ces réponses ne peut donc pas être prise au pied de la lettre. Il faut avant tout tenir compte du panel sélectionné et des conditions dans lesquelles les réponses ont été fournies, afin de mettre en évidence quelques traits communs qui me permettront de déterminer plusieurs facteurs de conditionnement. Pour définir la nature de la photographie, l'âge et la connaissance de la photo influent directement sur l'idée que l'on se fait du contexte de pose. La frontière entre photo d'art et photo de famille n'est pas toujours perçue.

PREMIER REGARD

Ce qui frappe tout d'abord, dans cette photographie est bien évidemment la ressemblance presque parfaite des deux filles de par leur posture, leurs vêtements, et le cadrage symétrique. Néanmoins, le tout premier regard est différent. Il est instinctif et répond directement à la composition si découpée de cette image. La première question du test était de définir ce tout premier regard afin de savoir clairement ce qui saute aux yeux. Toutefois, face aux réponses déjà trop analysées par leurs auteurs, j'ai déduit que ce premier regard porté à l'image reste, la plupart du temps, mal interprété. Par peur du jugement d'une réponse fausse ou trop personnelle, les personnes questionnées préfèrent donner des réponses réfléchies, plus complexes que mécaniques. De plus, même si nous avons tous ce premier regard, nous n'en sommes pas tous conscients. Savoir définir ce que nous voyons en premier demande finalement recul et courage.

De ce fait, la grande majorité déclare regarder avant tout le visage et principalement les yeux des jumelles. Les yeux sont l'élément le plus vite perçu par 60 % des hommes interrogés contre 38 % des

femmes. Ils constituent sans doute un élément vite perçu mais pas le premier perçu. En effet, ils ne se détachent pas de la composition de la photo. Ils sont clairs, de la même nuance de gris que la peau du visage qui est elle-même de la même couleur que le mur sur lequel elles posent. Si, assez vite, nous sommes tous amenés à regarder les yeux d'un portrait qui nous fixe, ce n'est cependant pas cet élément qui est le plus repérable dans cette image. Si la plupart des hommes éludent leur perception instinctive, les femmes quant à elles perçoivent davantage des éléments de composition comme les bandeaux ou les cols des robes, venant créer des espaces blancs très forts contrastant directement avec les masses noires des robes et des cheveux. Ces éléments clairs viennent directement interpeller l'œil au premier regard. Les masses noires des robes emplissent la moitié de l'image. Elles ne sont néanmoins avouées être perçues que par trois personnes, uniquement des femmes.

20% des interrogés, hommes et femmes confondus, affirment qu'au premier regard ils perçoivent déjà des différences notables entre les deux jumelles. Ils sont donc déjà dans l'analyse. Ils ne décrivent pas leur tout-premier regard mais ce qu'ils perçoivent avec plus de recul.

Que ce soit dans un premier temps ou non, nous pouvons tout de même déduire de ces réponses un peu faussées que les yeux très clairs des jeunes filles interpellent. Face à un portrait nous cherchons tous instinctivement à capter le regard de la personne photographiée. Ici, leurs yeux nous fixent. Ils sont donc d'autant plus déroutants. Ces petites filles sont identiques néanmoins leurs

expressions diffèrent. Cette expression naît principalement du regard qu'elles nous portent et de la forme de leurs yeux. En regardant rapidement leurs yeux, nous sommes donc très vite dirigés vers le cœur du sujet de la photographie.

QUI SONT CES PETITES FILLES ?

J'ai toujours vu dans cette image des jumelles, une dualité en constante opposition. Elles ont ce visage enfantin, rebondi et innocent mêlé pourtant à une forme de dureté froide presque malveillante. Leur sourire n'est pas exubérant mais au contraire, tout à fait retenu, poli et calculé. Il me semblait trop pudique pour des fillettes de cet âge. Je les trouvais aussi en retrait, un peu timides alors qu'elles forment pourtant la totalité de l'image. Cette dualité est encore accentuée par leur regard fixe, droit vers l'objectif et particulièrement assuré pour des enfants. Elles provoquent en même temps qu'elles se cachent. J'imagine qu'elles n'auraient sans doute pas accepté de poser si elles n'avaient pas été photographiées ensemble. Étant jumelles, identiques et parfaitement complices, elles se protègent l'une l'autre et se sentent plus fortes. D'ailleurs, si l'on masque tour à tour l'une et l'autre des sœurs, la photo perd toute sa force. S'il l'on ne regarde que la jumelle de gauche, elle apparaît amorphe mais sympathique. Elle perd son rôle inquisiteur. La sœur de droite, seule, ressemble à une petite fille sage, un peu introvertie. Elle n'est plus aussi mesquine. C'est le rassemblement des deux et leur confrontation constante qui fait ressortir cette sensation mysté-

rieuse. Beaucoup ont ressenti l'étrangeté de la photo mais très peu (4%) ont remarqué la dureté de ces fillettes. Les interrogés qualifient cette photo d'«étrange» principalement à cause de la gémellité. Celle-ci, de base déjà, dérouté. Cependant, j'ai constaté que certaines personnes ayant déjà vu ou non cette photo, semblaient troublées, non par le fait que les filles soient jumelles, mais par leur individualité si singulière et pourtant visible dans un même corps, «comme s'il y avait deux planètes Terre côte à côte».

L'âge des fillettes questionne. Les personnes ayant été enfants, comme elles, en 1967 trouvent souvent qu'elles font plus vieilles que leur âge. Ma mère se souvient avoir porté le même type de vêtements (robe de velours épais, bandeaux gênants). Néanmoins, en repensant à ses camarades de classe, elle m'affirme que leurs visages paraissaient moins matures. Au contraire, les personnes de ma génération pensent plutôt que ces fillettes font plus jeunes que leur âge. Cette remarque est sans doute due au fait que la mode vestimentaire a énormément évolué. À l'heure actuelle, les robes et collants blancs ne sont destinées qu'aux plus jeunes des petites filles. La distinction vestimentaire entre filles et garçons n'est plus aussi nette. En annonçant qu'elles paraissent plus jeunes, ils se rapportent sans doute davantage aux vêtements qu'à leur visage.

Bien que souvent retenus par l'aspect officiel et non anonyme du questionnaire, quelques personnes sont parfois allées plus loin dans des descriptions péjoratives face à leurs émotions naissant du bizarre. Certains les qualifient de «bêtes de foire», acceptant trop docilement de laisser fixer à jamais leurs particularités. D'autres, plus extrêmes encore, les qualifient d'«enfants dégénérés»

habillés sur leur 31 comme déguisés pour la moindre occasion. Si les personnes ayant déjà vu cette photo ont tout de suite été frappées par son mystère, une autre partie des personnes n'ayant jamais vu l'image est cependant totalement passée à côté. Prenant alors pour acquise l'idée d'une simple photo de famille, ils n'ont pas voulu froisser ni émettre de jugement sur le physique de ces fillettes. Malgré tout, parfois, j'ai pu lire des adjectifs provenant qualifier les jumelles de «moches» (surtout venant de jeunes hommes) ou, plus souvent, de belles et mignonnes (plutôt venant de femmes). Elles seraient pour beaucoup, issues d'une famille aisée et bourgeoise (à 51%). Toutefois, certaines personnes voient dans leur visage non pas une froideur mystérieuse mais plutôt une forme de grande tristesse. Elles expliquent alors qu'elles doivent être de petites orphelines de l'Assistance Publique, photographiées pour une grande occasion.

D'une manière générale, le phénomène des jumeaux fascine autant qu'il dérange. Un de mes amis ajoute dans ses réponses la constatation troublante que cette photo le touche parce qu'il aurait toujours voulu avoir un jumeau. C'est une remarque qui nous est peut-être tous venue à l'esprit en regardant cette image.

Les générations auxquelles appartiennent les personnes interrogées ainsi que leur retenue et la traduction qu'ils font de leurs émotions fondent les bases de leur perception des deux jumelles. Cependant, le regard, plus ou moins éduqué entre également ici en ligne de compte. Il s'arrête aux superficialités ou cherche des détails afin de comprendre le contexte historique, géographique, familial ou encore anecdotique de la photographie.

CONDITION FAMILIALE

J'ai aussi été marquée par un élément que j'avais jusqu'alors négligé dans la construction du regard : la famille, son éducation et son apport affectif. D'ores et déjà, au niveau des réponses, il était troublant de voir à quel point les personnes d'une même famille et surtout de même génération répondaient dans un même axe. Les réponses de ma grand-mère et de sa sœur sont, à quelques détails près, identiques. Évoluer dans un même contexte favorise donc l'essor d'intérêts communs influençant par la suite la construction de notre regard et de notre pensée.

L'aspect familial interagit alors également sur la perception de cette photographie. En effet, la plupart des mères interrogées ont été touchées plus vivement par cette image. Celles qui ne connaissaient pas la photo ont parfois été amenées à remarquer que ces fillettes étaient seules. Elles sont isolées de toute autre trace de vie. « Elles sont seules et sans leurs parents ». C'est dans cette logique que ces mères en ont souvent déduit qu'elles étaient orphelines. Étrangement, cette remarque n'a jamais été soulevée par des personnes sans enfant. Pour elles, comme pour moi, à aucun instant nous n'avons pris conscience qu'elles étaient isolées et

peut-être orphelines. Malgré tout, les hommes, pères ou non, ont un avis beaucoup moins tranché. Seuls 2 pères sur les 8 du panel les ont trouvées tristes. Ce surplus affectif du regard qu'éprouvent principalement les mères a permis de mettre l'accent sur la tristesse des enfants, masquant parfois ainsi l'étrangeté de la photo. Nous pourrions donc penser que plus il y a de part affective dans le regard, plus celui-ci est faussé et prévisible.

Afin de confirmer ou d'infirmer cette nouvelle hypothèse, j'ai recueilli les avis des membres d'une famille dont les filles de 6 ans sont jumelles. Les réponses alors reçues ont été marquantes et révélatrices. La tristesse des jumelles a bien évidemment été soulevée. Pour eux, la photo a été prise en temps de guerre.

Cependant les deux parents ont instinctivement noté que ces enfants avait un air plus étrange que malheureux. La mère a d'ailleurs hésité à m'avouer qu'elle avait d'abord cru que ces fillettes étaient difformes et même peut-être siamoises. Ce n'est qu'une fraction de seconde après le tout premier regard qu'elle s'est rendue compte que les filles possédaient deux mains bien distinctes. Par la suite, dans ses réponses elle fait souvent allusion à leur posture bizarre. Elle se sent mal à l'aise face à cette image et ne trouve pas ces jumelles attachantes. Le père quant à lui, les juge mignonnes de prime abord. Finalement à la dernière question, il les qualifie de « presque ahuries » et « comme possédées ». Il n'imagine pas que ses propres filles jumelles pourraient faire l'objet de la même photographie. La grand-mère, de son côté, fait directement ce lien entre le sujet de la photographie et ses

petites-filles. De ce fait, elle ne voit la photo que par un filtre occultant. Elle ne regarde pas réellement l'image. Elle voit ces jumelles comme de petites filles modèles, bien habillées et coiffées. Elles ne sont pour elle ni tristes ni mystérieuses.

Le regard de personnes côtoyant des individus qui se ressemblent à l'identique prend donc un degré différent lorsqu'ils observent cette photographie. Les parents et grands-parents de jumeaux sont les plus à même de se sentir touchés par cette photographie. Nous remarquons ici, nettement que si la part affective que l'on donne à l'image peut être révélatrice, elle peut également s'avérer pour d'autres, occultante. Si notre hypothèse de départ était juste, la vision de toute la famille aurait donc dû être entièrement influencée comme ce fut le cas pour la grand-mère. La part affective prend le pas sur le regard. Néanmoins, pour les parents liés le plus directement à cette image, le regard est révélé, élagué de tout superflu. Ce ne sont pas les ressemblances symétriques qui les interpellent. Ils en ont l'habitude. Au contraire, leur regard va plus loin en analysant directement les détails et en décortiquant avec attention l'expression des deux fillettes. Ce sont les seuls du groupe qui n'avait jamais vu la photographie à avoir remarqué le caractère étrange des deux enfants.

De manière générale, j'ai constaté qu'hommes et femmes n'ont pas eu la même approche face à ce questionnaire. Sans pour autant tomber dans les clichés stéréotypés, j'ai noté que les femmes proposent des réponses souvent bien plus détaillées et construites que celles des hommes. Elles n'hésitent pas à mettre par écrit les questions

qu'elles se posent face à cette photographie. Elles craignent sans doute de mal répondre aux questions et tentent le plus possible de repérer chaque point-clef afin de justifier leurs propos. Par ailleurs, elles regardent souvent la photo avec ce surplus affectif, qu'elles soient mères ou non. Ce regard auquel se mêle l'affect est cependant à double tranchant. J'ai l'impression que cette part affective, chez les femmes, intervient à la base de la composition du regard, au même titre que l'intérêt et la connaissance. Utilisée à bon escient, elle se développe au cours de la vie et vient nourrir le regard d'une sensibilité différente.

Les hommes quant à eux, se limitent à des réponses relativement brèves et parfois même expéditives. Celles-ci sont donc plus directes et par conséquent plus rapidement classables et analysables. Ils choisissent les termes justes et les condensent en un minimum de phrases afin de mettre l'accent sur ce qu'ils ressentent. Si les femmes éprouvent le besoin de se justifier en détaillant leurs réponses, les hommes préfèrent se livrer le moins possible de manière à éviter le jugement. Les hommes comme les femmes se protègent face à un questionnaire un peu déstabilisant. De plus, les hommes pensent davantage à l'aspect technique et au type d'appareil qui a pu être utilisé. Nombreux sont ceux qui ont réussi à citer les références de l'appareil de Diane Arbus alors que cette précision n'a presque jamais été évoquée par une femme. Les hommes font également preuve de beaucoup plus d'imagination quant au contexte de prise de la photographie.

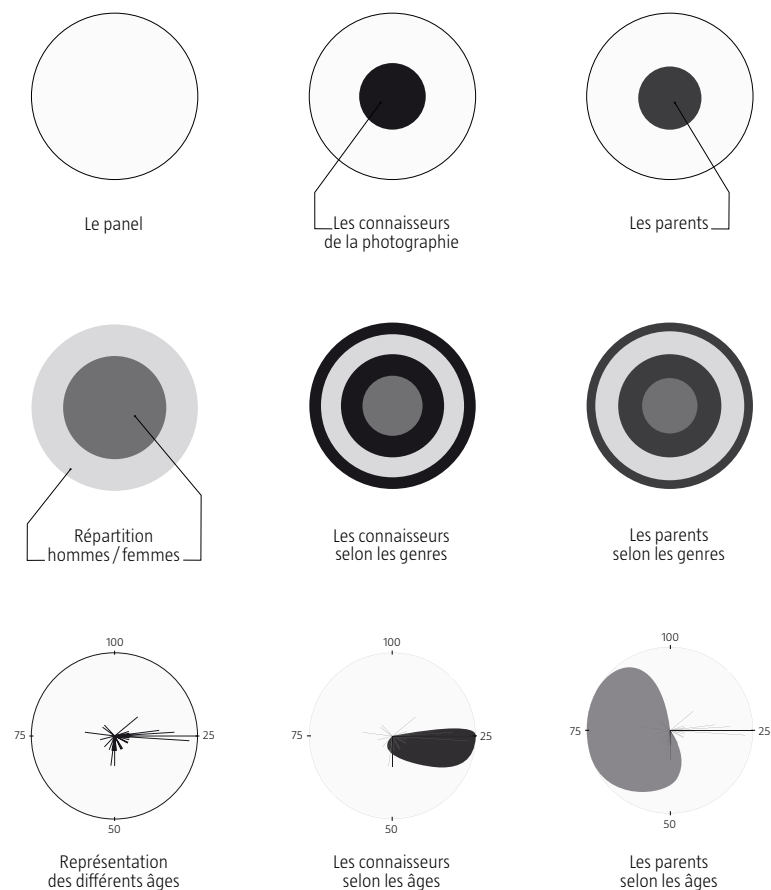
La partie précédente, traitant de la perception visuelle déformée par le domaine d'expertise, s'est confirmée dans cet exercice. J'ai noté avec attention et amusement que 4 médecins sur les 7 du panel ont remarqué que les deux filles étaient similaires en bien des points mais n'avaient pas exactement la même taille. L'une serait légèrement plus petite que sa sœur puisque ses épaules et ses mains sont vaguement plus basses. Ce détail que j'ai pensé insignifiant a pris tout son sens lorsque j'ai fait le lien avec la profession des interrogés. De par leur métier, ils sont quotidiennement amenés à ausculter les corps, les observer et les analyser dans un but médical. Leur déformation professionnelle les pousse donc à aiguiller leur regard dans cet axe. Cette orientation peut parfois être gênante puisqu'en se focalisant sur la taille des filles, ils n'ont pas remarqué l'étrangeté de la photographie. De la même manière, d'autres membres du corps médical, comme les pharmaciens, sont souvent amenés à rencontrer des personnes au faciès et au corps déformés par la maladie ou l'accident. Ils n'ont, eux aussi, pas perçu cette caractéristique dans l'image. Ils ont tellement l'habitude de voir des personnes d'un degré de singularité bien supérieur qu'ils passent à côté de la subtilité de la photo.

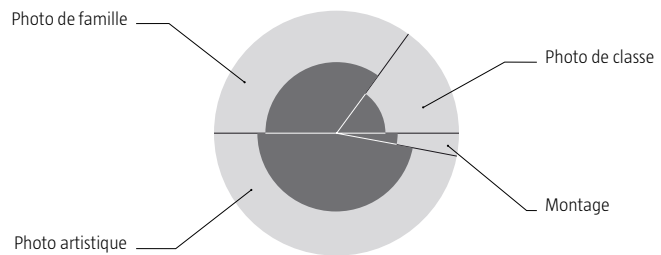
En revanche, pour les deux photographes auxquels j'ai demandé l'avis, leur expertise donne un nouveau regard sur l'image. Ils insistent tous les deux sur la pose frontale particulièrement dérangeante à leurs yeux. Leurs regards d'expert diffèrent surtout des autres vis-à-vis de la composition de l'image. Ils notent de prime abord que, la symétrie semble parfaite mais que les petites filles sont légèrement décentrées et que la ligne du mur,

à l'arrière plan de l'image, casse encore davantage cette symétrie. Ces petits détails rendent l'image un peu plus vivante et donnent du sublime à son aspect a priori posé, figé, trop sage. Les photographes observent, comparent, regardent les images, dans leur sens le plus précis. Dans ce cas, le domaine d'expertise ne déforme pas le regard mais au contraire il l'enrichit.

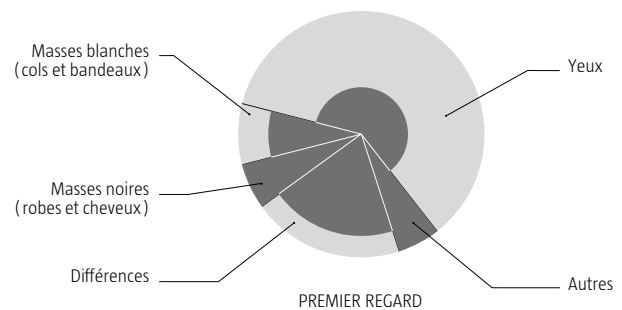
La profession oriente la vision mais les loisirs également. Les personnes exerçant la couture, la broderie ou la dentelle, ont tout de suite remarqué les vêtements des jumelles. Elles sont presque seules à parler de leur coupe, de leur matière. En prêtant une attention particulière à ses détails, une de ces couturières arrive même à donner la date presque exacte de la photographie. Dans la même lignée, la fille d'un gérant de cinéma, sans avoir jamais vu cette photo, ne la regarde que par l'image-pensée qu'elle a des deux jumelles du film *Shining*. Elle les perçoit alors fantomatiques et troublantes. Une personne passionnée de géographie, choisit des détails de l'arrière plan ainsi que de l'expression des jumelles afin d'imaginer la localisation d'origine de cette photographie.

Si l'expertise peut influencer le regard, le regard n'est pas toujours dominé par l'expertise. Comme la dimension affective, cet élément est à prendre avec précaution. Il peut révéler ou occulter le regard.

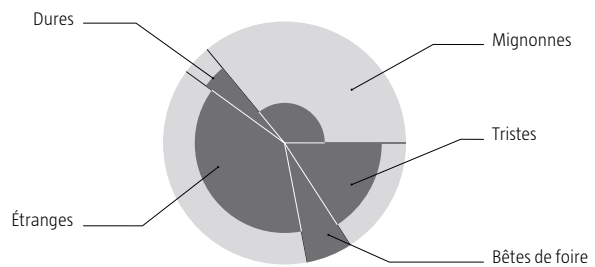




NATURE DE LA PHOTOGRAPHIE



PREMIER REGARD



QUALIFICATIFS DES PETITES FILLES ?

LES DEGRÉS DU REGARD

En conclusion de cette expérience, j'ai déduit qu'il existe quatre degrés de regards, allant du niveau zéro à celui du photographe expert.

Le premier niveau, le degré zéro, décrit la perception des personnes ayant la capacité de percevoir mais qui ne regardent pas la photographie. Ils possèdent tous un mécanisme perceptif opérationnel mais n'utilisent pas les capacités d'un regard affûté et construit. Ils ne remarquent que les ressemblances des deux jumelles. Pour eux, ce sont des copies conformes et l'analyse s'arrête là. Ils ne perçoivent pas les détails permettant d'émettre des points de différence. Lorsqu'ils les remarquent, ils les jugent comme insignifiants puisque, pour eux, le sujet de la photographie c'est la ressemblance entre deux jumelles. Ils prennent en compte un minimum de détails afin de se faire une globalité très concise et donc complètement faussée de l'image. Ils ne ressentent aucun malaise face au portrait des deux filles. Ils n'analysent pas les différentes expressions et ne se plongent pas dans la dimension identitaire de la photographie. Ce degré le plus bas du regard peut être dû à un manque de temps lors de la formulation des réponses à ce questionnaire.

Ces personnes pressées ont peut être répondu rapidement aux questions et n'ont donc pas réussi à voir l'essence de l'image. Ce regard si fragile naît peut-être aussi, comme dans le cas de la grand-mère des jumelles, d'un lien affectif trop fort, altérant la perception. Il peut également être le résultat d'un simple manque de sollicitation. Le regard naît de l'intérêt, des connaissances et de l'expérience que nous acquérons. Dans le cas de ces personnes, leur apprentissage visuel a sans doute été limité. Dans ce panel, ce niveau zéro représente 6% des réponses (uniquement des femmes de 50 à 56 ans).

Le deuxième degré du regard se caractérise ici lorsque les personnes interrogées, observent la symétrie mais regardent également les différences entre les deux fillettes. L'œil exerce alors des allers-retours entre les deux jumelles. Les détails sont pris en compte puis analysés de manière à mieux définir la globalité de l'image. À ce second niveau, les expressions des deux jumelles sont décryptées. En revanche, elles ne provoquent aucun malaise chez le spectateur. Le sujet de la photographie repose juste sur la reconnaissance des points de symétrie de l'image, comme peut le présenter le jeu des sept différences. Ici, la perception mécanique est présente mais, contrairement au cas précédent, le regard est davantage formé. Il possède un minimum d'apprentissage permettant de construire l'image sans pour autant la ressentir pleinement. Cette catégorie représente la majorité des personnes interrogées (56%) et regroupe 16 hommes sur les 19 du panel.

Le troisième degré du regard va au-delà de la symétrie et des différences des modèles de la photographie. En effet, le regard s'attache à des détails plus précis ne constituant pas le fruit de la comparaison. Les éléments de l'arrière-plan sont alors abordés. Ce regard ne résulte pas d'une simple observation appliquée mais présente donc le premier niveau d'expertise. Les détails de base sont vite analysés pour créer une globalité satisfaisante. De cette globalité rapidement acquise, l'œil redéfinit des détails plus précis afin de prolonger le regard. C'est grâce à ce mécanisme que l'on perçoit l'étrangeté qui se dégage des jumelles. L'image-pensée que nous créons en regardant cette photographie fonde directement notre matière première. Dans la pensée perceptive, cette image laissera une plus grande trace, que l'on pourra ensuite lier à d'autres images. Ce troisième niveau du regard représente 35% du panel et la moitié des femmes interrogées.

Le dernier niveau du regard est évidemment un regard expert (au second degré). Tout comme les deux précédents, il se base sur des détails pour créer une globalité, puis cherche de nouveau des fragments plus précis. Il se sert de ces fragments d'une autre nature pour créer une nouvelle globalité, plus construite. Dans cette globalité il s'attache aux masses, aux contrastes, aux lignes droites ou courbes et à tout ce qui peut créer une rupture dans l'image. En plus de percevoir et de décortiquer les expressions différentes des visages, il comprend la structure même de l'image. Ce regard est partagé par les deux photographes interrogés mais aussi par une étudiante en graphisme. Il ne constitue que 6% des regards du panel.



Les jumelles identiques de Roselle, New Jersey, 2005

Même si elle est perçue de façon plus ou moins experte, cette photo a la capacité de toucher, quoi qu'il arrive, chacun de ses spectateurs. Que ce soit pour l'aspect familial qu'elle projette ou pour la monstruosité ténue, elle interpelle. Une photo est toujours un sujet de désir d'observation. Celle d'Arbus, par sa subtilité, ne renvoie pas grossièrement à une simple anecdote étrange mais donne à voir aussi deux petites filles qui peuvent s'apparenter aux enfants, petits-enfants, sœurs, amies d'enfance, parents ou même grands-parents des observateurs. Elle réussit à transformer une particularité figée dans un temps précis, en image réellement atemporelle que l'on n'oublie pas.

En 2005, le journaliste David Segal¹⁴⁵ rencontre les jumelles 38 ans après la photographie de Diane Arbus. Elles racontent qu'elles n'ont aucun souvenir de la séance photo, ni même de Diane. En revanche, elles pensent encore aux robes qu'elles portaient ce jour-là. Elle nous confie qu'elles les ont gardées précieusement dans leur armoire et que c'est leur mère qui les a confectionnées. Elles soulignent également un point important en rectifiant que les robes paraissent noires à l'image alors qu'en réalité elles sont vertes. Sur la photo qui accompagne l'article, les jumelles posent d'ailleurs fièrement et exactement de la même manière qu'à l'époque mais cette fois-ci, avec leur fameux portrait dans les mains. Nombreux sont ceux dans le questionnaire qui ajoutaient qu'ils aimeraient connaître le devenir de ces jumelles, juger leur ressemblance après toutes ces années. Ils voulaient savoir si le sourire de l'une lui avait procuré une vie plus douce que celle de sa sœur.

¹⁴⁵ David Segal (1928 - 1999), chroniqueur et journaliste, il est reconnu pour sa chronique *The Haggler* dans le *New York Times*. Cet article, *Double Exposure* provient cependant du *Washington Post* du 12 mai 2005.

Même si on ne peut répondre à la dernière question soulevée, on remarque néanmoins qu'elles se ressemblent toujours autant. Elles cultivent même cette ressemblance en s'habillant différemment mais dans les mêmes tons, pour ce nouveau portrait. Elles ajoutent également qu'elles se sentent flattées de faire partie de l'Histoire de la photographie. Elles avaient 7 ans à l'époque et affirment que tout au long de leur vie, on les a interpellées dans la rue et reconnues grâce à l'image d'Arbus.

L'interview se poursuit par l'avis du père des jumelles sur la célèbre photographie. Il avoue avoir été déconcerté par cette image de ses filles. Il a longtemps voulu interdire à la photographe de la publier. Il trouvait que la photo renvoyait une image faussée et trop fantasmagorique de ses enfants. Selon lui, aucune autre photo de famille des deux sœurs ne leur donne cette image si troublante et dérangeante. Pourtant, en ne les connaissant que par ce portrait faussé que nous livre Arbus, nous sommes tout de même capables de les reconnaître des années plus tard.

Diane Arbus a donc réussi le pari fou de fixer dans le temps une image à la fois personnelle et universelle, capable de montrer sans galvauder la nature individuelle aussi bien que l'ensemble. C'est sans doute par ces qualités qu'elle nous marque tant. Elle renvoie directement à nos peurs les plus profondes et les plus humaines. Elle écrit à juste titre: «une photographie est un secret sur un secret». Plus on cherche à la comprendre, plus on croit qu'elle nous livre ses informations les plus cachées, qu'on s'approche d'une nouvelle réalité et finalement moins nous en savons.

DES FACTEURS COMMUNS

Par le biais des avis recueillis durant l'observation d'une photographie, nous pouvons admettre qu'il existe un certain nombre de facteurs prévisibles qui conditionnent le regard.

Le facteur extérieur le plus flagrant permettant de prévoir un conditionnement du regard semble être le contexte dans lequel nous regardons l'image. Regarder la même photographie sur un écran d'ordinateur ou de télévision, sur du papier mat ou glacé, dans un format démesuré ou minuscule, tous ces éléments donnent des informations qui viennent influencer et parfois parasiter le sens de l'image. Nous sommes tellement envahis d'images sur un écran d'ordinateur que nous avons du mal à nous concentrer sur une en particulier. Nous sommes habitués à actionner la molette de la souris pour évoluer rapidement sur les pages Internet. Les images fusent par milliers à chaque seconde, à chaque nouvelle page chargée. Devant notre ordinateur, naviguant sur le Web, nous privilégions la vitesse de réception des informations à leur analyse complète. Nous pouvons apparenter facilement une image importante à une vulgaire publicité puisqu'elles sont toutes deux présentées sur le même plan. Nous avons davantage tendance à survoler le contenu

plutôt qu'à réellement observer. Regarder une image sur un écran d'ordinateur laissera donc moins de traces dans notre mémoire. Cependant, pour mon questionnaire j'ai pris soin d'envoyer l'image grâce à un lien qui permettait de l'isoler et de ne pas la confronter à de multiples publicités. J'ai également donné des instructions et incité les participants à prendre le temps de regarder la photographie. De cette manière, bien que visible sur un écran d'ordinateur, l'image attirait tout de même l'attention. Ce contexte particulier disperse généralement la concentration et amoindrit son sens. Néanmoins en usant de dispositifs précis pour mettre en valeur la photographie, il peut se révéler être l'outil de diffusion d'images le plus rapide et le plus accessible.

La même image regardée sur un écran de télévision lui donne un sens tout à fait différent. Elle s'inscrit alors dans un programme approuvé, sérieux. Elle a été choisie et n'est pas diffusée par hasard. Même s'il existe également des plages de publicité à la télévision, celles-ci sont définies dans un temps donné et non mêlées aux informations plus importantes. La photographie est donc mieux perçue. Du reste, nous regardons la télévision dans un but divertissant ou culturel. Nous ne sommes alors plus pressés et avides de nouveautés comme sur un écran d'ordinateur. Nous sommes donc plus à même de recevoir et d'analyser les informations perçues. Une image regardée sur un écran de télévision lui donne une plus forte crédibilité. Cette crédibilité dépend encore de la chaîne regardée.

Les images imprimées auront certainement toujours plus d'impact que sur un écran, comme si elles étaient plus réelles. On peut les toucher, se les approprier. Le choix du papier sur lequel elles sont imprimées influence notre regard. La photographie de mon questionnaire, imprimé sur un papier machine standard renvoie à une copie de cours. L'expérience s'apparente alors à une interrogation scolaire. L'image n'est perçue que comme le simple énoncé de l'exercice qu'il faut lire attentivement. Une notion d'amateurisme y est sans doute appliquée. La même image imprimée sur le papier glossy d'un magazine, la rend beaucoup moins studieuse. Elle semble alors diffusée à grande échelle et fait plutôt référence à une photographie de mode. Sur un papier glacé, l'expérience devient alors un test un peu plus futile bien que plus officiel.

Le format joue un rôle capital dans l'appréhension de l'image. Il est évident que si celui-ci est trop petit, personne n'arrivera à décrypter les détails. De la même manière, si l'image est trop grande, le manque de recul faussera le regard. Si l'on met de côté les extrêmes, cette image imprimée dans un format de 10x10 cm s'apparentera encore davantage à une photo de famille. Un format plus grand, un format d'affichage renvoie plus à la photo d'art. L'image peut alors être accrochée et regardée par plus d'une personne à la fois.

De plus, le contexte même de l'observateur, sa situation géographique, ses préoccupations immédiates, ses états d'âme à ce moment précis, influencent le regard. L'instant juste avant comme l'instant d'après créent chez l'observateur des analogies entre ce qu'il voit et ce qu'il pense. Elles viendront influencer sa pensée

et donc ajouter un sens au regard. Un élément perçu dans un contexte donné aura, par comparaison avec un autre élément, une signification différente que s'il était perçu isolément.

C'est sur ce procédé simple que joue l'effet Koulechov ou encore appelé « expérience Mosjoukine ». Le théoricien et réalisateur Lev Koulechov¹⁴⁵ met en avant les relations internes qui se créent à la vue d'une image par le biais du montage cinématographique. En 1921, il choisit de relier un plan de l'acteur russe Mosjoukine¹⁴⁶ à d'autres images. Ce premier plan représente le visage de l'acteur montrant une expression la plus neutre possible. Koulechov y associe à trois reprises des images différentes : premièrement une assiette de soupe, puis l'image d'un enfant reposant dans un cercueil et enfin une femme lascivement allongée sur un canapé. Cette association purement visuelle fait naître chez le spectateur des émotions nouvelles comme la faim, l'affliction et le désir. Il démontre ainsi grâce à cette petite manipulation, que les images assemblées à d'autres, par le pouvoir du montage, déclenchent chez le spectateur une troisième image purement personnelle. Elle renvoie au spectateur son propre regard, son regard-pensée sur le jeu inchangé de l'acteur en lui accordant des sentiments personnels qui ne sont pas les siens. Si ce phénomène est démontré au cinéma, il est aussi clairement identifiable dans la réalité. Il existe donc des facteurs déformants et parfois même manipulateurs inhérents à la présentation de la photographie ainsi que d'autres, liés à l'observateur.

Notre cadre de vie et d'évolution, les personnes que l'on côtoie, notre date de naissance dans un monde en constante métamorphose ajoutent un accent individuel à notre regard. Nous avons tous une origine personnelle qui nous est propre. Elle est impossible à modifier et indéplaçable. Cette origine personnelle, à la base de notre construction en tant qu'individu, possède donc une part non négligeable dans la mise en place du regard. Certains frères et sœurs répondent aux questions dans un même axe. Ils partagent donc une même partie de la construction de leur pensée et par conséquent de leur regard. Être élevé dans un même milieu permet d'acquérir des repères similaires, d'être confronté aux mêmes expériences et d'en déduire des connaissances quasiment identiques. Même si par la suite nous grandissons plus loin de notre famille, les bases apportées durant l'enfance sont déjà ancrées en nous. Le fait de vivre et d'apprendre ensemble aiguille mais ne définit pas la totalité de notre regard.

Maurice Merleau-Ponty affirmait que nous devons certainement tout aux personnes que nous côtoyons. Être en contact avec des personnes qui détiennent également une origine propre avec une expérience, des connaissances et des centres d'intérêt différents nous pousse à comprendre et à élargir notre microcosme personnel. Cependant, Merleau-Ponty pousse à l'extrême sa déduction. Seuls au monde, certainement dans un champ de vision très restreint, nous serions tout de même capables de regarder. Nous devons notre existence aux autres, puisque sans nos parents nous ne serions pas ici. En revanche, dans le cadre de la perception visuelle, nous ne leur devons pas tout mais simplement une ouverture d'esprit et de vision.

145. **Lev Vladimirovitch Koulechov** (1899 - 1970), cinéaste et théoricien russe, il met au point plusieurs procédés de montage comme le montage réflexe qui influe sur les sentiments et l'affectif et le montage des attractions qui joue sur l'intellect du déroulement de l'action.

146. **Ivan Ilitch Mosjoukine** (1889 - 1939) est un comédien et un réalisateur russe puis naturalisé français. Il est l'un des comédiens les plus marquants du cinéma russe. Il devient ensuite un acteur phare du cinéma muet français.

Notre système éducatif entre également en ligne de compte. Les images que nous regardons au cours de notre enfance fondent souvent les images-normes que nous utilisons encore aujourd'hui. De plus, si l'on prend l'exemple de l'apprentissage de la lecture, les méthodes employées conditionnent notre œil à l'appréhension des lettres. Ma génération a habituellement commencé à apprendre à lire par la reconnaissance de la forme du mot et non en le découpant dans la structure syllabique. De cet apprentissage, il est possible qu'en cours de lecture nous confondions des mots tels que pluie ou place qui possèdent le même nombre de lettres et la même forme globale. De la même manière voir les lettres disposées de façon aléatoire comme «plcae» ne dérangera pas pour lire le mot «place». En appréhendant la forme générale et non la structure nous sommes certainement capables de lire plus rapidement les mots que nous connaissons déjà. En revanche, décortiquer les mots complexes et encore inconnus demandera davantage de temps. Du reste, dans ce cadre, la relecture est souvent pénible puisque le regard n'entre pas dans la structure même du mot mais se contente de survoler sa forme laissant derrière lui de multiples erreurs.

Le regard est un processus complexe qui s'enrichit au fil de l'expérience, des entraînements spécifiques et des méthodes déductives que nous mettons en place. Ce regard est également en partie déterminé par la société dans laquelle nous évoluons.

Elle influence directement notre origine et nos expériences personnelles. Les nouvelles technologies métamorphosent le monde dans lequel nous vivons. Les sociétés dites «avan-

cées» consomment, que ce soient des images ou des objets. Le vide n'existe plus réellement. La nouvelle génération est élevée dans cette immédiateté virtuelle, ce flot incessant d'images et de produits. Les informations sont vite captées par un œil habitué au surplus. Le regard est plus sélectif qu'il ne l'a jamais été. Toutefois, bien que rapidement détectées, il n'existe plus de réelle hiérarchie des informations. Elles sont donc vues et analysées sur l'instant mais le regard lui, est souvent plus superficiel qu'analytique. De leur côté, les générations plus anciennes paraissent vite noyées dans le flot d'images continues. Ils ont plus de mal à repérer les informations mais lorsqu'elles sont captées, elles sont déchiffrées, détaillées et classées dans leur mémoire-pensée.

Avec l'émergence du monde virtuel, le regard et sa construction se retrouvent complètement bouleversés, comme le visible s'est redéfini avec l'arrivée de la photographie au XIX^e siècle. Dans le passé, la photographie a modifié la vision que les gens avaient de l'art. Le virtuel, lui, la modifie encore un peu plus mais altère également la vision que nous avons de notre quotidien, passé, présent et la projection que nous en faisons dans le futur. Nous sommes en constante quête de nouveautés. Pourtant, plus nous voyons de choses moins nous regardons et moins nous éprouvons de plaisir à regarder.

Suite aux résultats de l'expérience précédente, nous avons également pu remarquer que le sexe des personnes interrogées influençait le regard. En effet, les femmes semblaient percevoir l'image grâce à un lien affectif plus développé que chez les hommes.

Même si ce lien affectif peut être restrictif pour le regard il peut aussi l'affirmer. Les femmes composaient à la fois le niveau zéro du regard mais aussi principalement le premier niveau d'expertise. La plupart des femmes était capable de créer une globalité et cherchait des particularités supérieures afin de comprendre l'image dans son intégralité. Au contraire, la grande majorité des hommes interrogés se limitait à retrouver les symétries et les différences des deux jumelles sans chercher à aller plus loin. Il existe donc un véritable lien entre notre genre et notre appréhension de l'image. Les femmes interprètent tandis que les hommes lisent la réalité. Cependant, le panel ne peut pas se faire généralité. Les 19 personnes masculines ayant répondu ne peuvent pas représenter les hommes dans leur ensemble. Bien évidemment, il existe également des hommes plus sensibles avec un regard affectif comme il existe aussi des femmes qui ne développent pas cet affect.

Laura Mulvey,¹⁴⁷ dans un essai traitant du regard au cinéma en fonction des genres, élabore le concept du « regard masculin ». Elle démontre qu'au cinéma tous les spectateurs, hommes et femmes, doivent adopter le regard de l'homme hétérosexuel. Elle remarque qu'inconsciemment, les structures des films sont toujours mises en place de manière à prôner le regard masculin au détriment du féminin. La caméra s'attardera par exemple toujours plus longuement sur les corps dénudés des femmes que sur celui d'un homme sortant de la douche. On observe alors une érotisation du regard n'allant toujours que dans un sens. Même si le cinéma a évolué, les images, les scénarii, les rôles sont donc le plus souvent créés pour le regard de l'homme. Leur pensée est alors moins

sollicitée puisque pour les comprendre, ils n'ont pas d'effort particulier à fournir. Les femmes, elles, doivent déjà se plonger dans la peau de l'homme avant de regarder.

Cette remarque se vérifie également au quotidien. Laura Mulvey ajoute « Naître femme, c'était [et c'est toujours] naître, à l'intérieur d'un espace restreint et délimité, sous la garde des hommes. Une femme doit se surveiller sans cesse depuis sa tendre enfance. Les hommes regardent les femmes alors que les femmes s'observent en train d'être regardées ». En tant que femmes, si nous évoluons dans un monde d'hommes, créé pour les hommes, nous avons alors la capacité d'adopter un double regard, à la fois masculin pour comprendre le monde dans lequel nous vivons mais aussi un regard féminin, plus intime et secret, fortement nourri. C'est à ce regard purement féminin que se mêle le lien affectif. Puisque nous nous observons nous-mêmes comme le font les hommes en même temps que nous regardons ce qui nous entoure, nous sommes certainement plus à même, par ces deux modes de vision, d'être au plus près des images. Toutefois, cette double vision peut aussi être développée chez les hommes. En outre, avec un apprentissage et une formation approfondie du regard, la frontière entre le regard masculin originel et regard féminin disparaît.

147. **Laura Mulvey** (né en 1941) est une théoricienne britannique du cinéma féministe. Elle est connue pour son essai *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, publié en 1975 dans le n°16 de la revue *Screen*.

CONCLUSION

Je regarde donc je suis. Je pense en regardant et je regarde en pensant. Le regard, acte intelligent, met en place ces allers-retours de manière à constamment s'enrichir au cours de notre vie. Il est l'un des éléments qui nous place et nous définit en tant qu'individu dans le monde. Si nos organes perceptifs sont de base identique, nous développons tous un regard qui nous est propre. C'est ce regard qui définit notre individualité. Par cette étude, nous avons relevé qu'il existe des points importants mettant en évidence des divergences de regard. On peut réellement compter 5 points-clefs où peuvent s'affirmer ces différences.

Le premier point se situe au niveau-même de la construction des organes perceptifs. Chaque être humain est formé sur un modèle de base identique: 2 bras, 2 jambes, 10 doigts, 5 sens, 2 yeux, 2 iris, 2 rétines, 2 cristallins... Ainsi les yeux ont tous la même structure originelle. Il existe cependant quelques variations au niveau de la composition microscopique de cette structure. Ces disparités vont bien au-delà des variations de la couleur de l'iris et ne peuvent être perçues de l'extérieur. Entre autres, le nombre de cônes de la

réтина permettant de voir les couleurs n'est pas égal d'un individu à l'autre. De plus, la répartition des trois types de cônes, à savoir les rouges, les verts et les bleus n'est pas toujours équitable en fonction des individus et même durant certaines périodes de notre vie. Ces variations peuvent créer des déformations particulièrement importantes de la vision allant jusqu'à condamner la perception. Cependant, dans la plupart des cas et à moindre échelle, elles ne font qu'infimement modifier notre perception personnelle.

Le deuxième point de divergence se situe au niveau des mécanismes perceptifs innés. Ce sont les mouvements des yeux, l'appréhension des couleurs, des formes et de la perspective. La façon dont réagissent ces mécanismes influe également sur notre perception. Certains auront plus de facilité à assembler les formes et gagneront alors en vitesse de captation. De la même manière, d'autres seront plus à même de comprendre rapidement la hiérarchie des informations par le biais de mises en perspective. Que ce soient la composition organique de l'œil ou les mécanismes dont nous usons pour regarder, ces éléments n'influencent pas consciemment notre regard. Ce sont des divergences propres à notre constitution et dont nous n'avons pas le contrôle.

Il existe néanmoins d'autres processus visuels qui évoluent au cours de la vie. Si jusqu'ici, les variations restaient relativement minimales et n'influaient que la perception dans son sens le plus global, des mécanismes acquis influent maintenant directement sur le regard. Regarder c'est choisir. Nous choisissons parce que nous avons préalablement appris. La sélection visuelle par le champ de vision ainsi que par les attitudes définies du regard composent

ces dispositifs non plus innés mais acquis se perfectionnant au cours de l'existence. S'ils parviennent à se développer, c'est par le fruit d'un apprentissage constant depuis notre plus jeune âge. Cet enseignement lié aux centres d'intérêt met en place des méthodes de perception ajoutant à notre pensée des expériences visuelles individuelles qui nous serviront par la suite au quotidien. Grâce à cette formation personnelle, nous exerçons notre regard en le rendant plus précis et rapide. Notre profession, nos passe-temps et nos loisirs viennent ajouter à notre regard des degrés d'expertise. Le troisième point de divergence se situe donc au niveau de ces mécanismes acquis par un apprentissage constant.

Le quatrième point, quant à lui, se détecte lors de la traduction subjective effectuée à partir des images que nous regardons. Nous avons déjà choisi ce que nous regardons mais les images-pensées que nous formons pendant et après le regard apportent encore une nouvelle sélection. Elles font ressortir certains éléments qui ne nous avaient pas toujours interpellés au moment du regard. Ces images mentales naissent de l'utilisation de chacun de nos sens. Toutefois, la vue reste le sens qui permet une plus grande production d'images-pensées.

L'organisation et l'arrangement de ces images propres à la pensée constituent le cinquième et dernier point de divergence du regard. Les liens et les connexions que nous élaborons entre nos images-pensées dépendent de notre matière première initiale et donc de nos centres d'intérêt et de notre expérience. Même si encore une fois, la construction organique de la pensée est de base simi-

laire pour tous, son fonctionnement diffère d'un individu à l'autre. Les retranscriptions les plus fidèles des images-pensée sont celles créées par les regards experts des grands peintres ainsi que celles des photographes.

À ce schéma en 5 étapes s'ajoutent également des facteurs externes permettant de rendre prévisible le regard. Ces paramètres sont déterminés par la société dans laquelle nous évoluons. Notre regard n'est pas exclu du monde dans lequel nous vivons mais au contraire, il établit le lien si particulier entre ce qui nous entoure et notre pensée. Étant donné que notre regard n'est pas isolé, il faut tenir compte des facteurs qui s'exercent sur lui. Certains sont inhérents à l'image comme son support de perception, son format, son contexte... D'autres sont en lien direct avec l'observateur. Son âge, son sexe, son éducation sont autant de paramètres extérieurs au regard qui viennent l'altérer mais aussi le conditionner. Considérant ces éléments en lien direct avec notre époque, nous pouvons alors en partie prévoir ce regard.

Je m'intéresse énormément à la photographie dans ce mémoire mais je n'en oublie pas mon rôle de graphiste. Les photographes se doivent de développer leur regard afin de parvenir à le rendre à la fois novice et expert. Les graphistes usent du même stratagème dans leur construction des images. Il existe cependant une différence dans l'approche des deux professions. Le photographe traque ses images dans la réalité. La photographie qu'il en récupère forme la finalité de son travail. Pour les graphistes, l'image possède également une place importante dans leur travail mais

ce n'est plus l'image dans son sens le plus brut qui les intéresse mais l'image en tant que matière première. Elle est alors considérée comme un véhicule de sens que l'on peut découper, agrandir, scanner, mélanger... L'image photographique ne se suffit pas à elle-même, elle n'est qu'un support de création graphique. Si le regard du photographe s'attache à la structure même de l'image, celui du graphiste va au-delà de l'appréhension de la beauté et des compositions. Ce sont, avant tout, la mise en page, le dispositif de présentation de l'image et les techniques employées pour en révéler le sens qui nous intéressent. Avant d'utiliser une photographie dans notre travail, nous devons la regarder, l'analyser et la comprendre pleinement afin de pouvoir la manier avec le plus de justesse dans le but de parvenir à capter le regard des spectateurs. À partir d'une même image nous devons réussir à interpeller et susciter le désir aussi bien des regards les plus développés que des moins exercés. C'est le rôle du graphiste que d'exercer l'œil, de le solliciter afin d'entraîner le regard un peu plus chaque jour vers une nouvelle réflexion.

Comprendre les mécanismes du regard et les utiliser à bon escient me semble alors être un exercice élémentaire pour créer des images efficaces. Connaissant ces mécanismes et les possibles variations de regard et donc d'interprétation, nous pouvons alors facilement jouer sur les facteurs extérieurs. Dans ce but, nous pouvons davantage prévoir le regard du spectateur et donc anticiper les meilleures formes pour nos créations. En maîtrisant les contextes influençant la perception et le sens des images nous pouvons nous situer au plus près du message à délivrer.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

Clémence Antier, *L'œuvre d'art et son spectateur, de la perception physique à l'expérience esthétique*, Ésad Amiens, DNSEP 2013

Daniel Arasse, *Le détail, pour une histoire plus rapprochée de la peinture*, Champs Flammarion, Paris, (1996) 1999

Daniel Arasse, *On n'y voit rien, Descriptions*, Folio Essais, éditions Denoël, Saint-Amand, 2000

Rudolf Arnheim, *La pensée visuelle*, Champs Flammarion, Paris, (1976) 2006

Jean-Christophe Bailly, *Sur la forme*, Manuella éditions, Snel, Avril 2013

Roland Barthes, *La chambre claire*, Collection des cahiers du cinéma, éditions Gallimard Seuil, Mayenne, 1980

Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Collection Petite Coll, éditions Allia, (1936) 10 novembre 2011

Walter Benjamin, *Rastelli raconte et autres récits*, Collection Points, éditions Seuil, 1 janvier 1998

John Berger, *Voir le voir*, Alain Moreau, Palais Royal, 1976

Louis Calaferte, *La mécanique des femmes*, Collection Folio, éditions Gallimard, Paris, 1994

Marcel Cohen, *À des années lumière*, éditions Fario, Paris 2013

Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, éditions du Seuil, Point essais, Lonrai, (1962) 1965

Anne Hénault et Anne Beyaert, *Atelier de sémiotique visuelle*, Collection Formes Sémiotiques, éditions Puf, octobre 2004

E.T.A. Hoffmann, « Contes nocturnes », *L'Homme au sable*, Folio classique, Paris, 1815

François Jacob, *La logique du vivant*, une histoire de l'hérédité,
Tel Gallimard, Paris, 1970

Jacques Lacan, *Le Séminaire XI : Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*,
Collection Points Essais, éditions Seuil, Mayenne, 1964

Alberto Manguel, *Le livre d'images*,
Babel acte sud, Lonrai, (2000) 2001

Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*,
Tel Gallimard, Mesnil sur l'Estrée, 1945

Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*,
Folio essais, éditions Gallimard, 1964

László Moholy-Nagy, *Peinture Photographie Film et autres récits sur la photographie*,
Collection Folio essais éditions Gallimard, Saint-Amand (1993) 2008

Marcel Proust, *Petit pan de mur jaune*,
Minos La Différence, Paris (1986) 2008

Michel Serres, *Petite Poucette*,
Manifestes éditions le pommier!, Paris 2012

Susan Sontag, *Sur la photographie*,
Christian Bourgois éditeur, Titres, Villeneuve-d'Ascq, octobre 2008

Cours de médecine, pharmacie et ophtalmologie
sur le fonctionnement de l'œil

BIBLIOGRAPHIE

Vidéos

Sur une idée de **William Klein**, *Contacts*,
production ARTE France, KS VISIONS, Le Centre national
de la photographie, Le Jeu de Paume, 2000

Chris Marker, *La jetée*,
studio ARTE éditions, 5 juin 2012

Arte, *X-enius*, Le langage des couleurs
<http://www.arte.tv/guide/fr/042452-045/x-enius?autoplay=1>

Arte, *Vis ma vie de daltonien*,
<http://www.arte.tv/sites/fr/leblogueur/2011/10/21/vis-ma-vie-de-daltonien/>

Charles Lopicque, *De l'optique de l'œil à la toile peinte*,
http://www.canal-u.tv/video/cerimes/de_l_optique_de_l_oeil_a_la_toile_peinte-charles_lopicque_1898_1988_ingenieur_physicien_peintre.9116

Effet Koulechov
<http://www.youtube.com/watch?v=KvMG1rqD7jw>

Diane Arbus
http://www.youtube.com/watch?v=Q_0sQI90kYI

Richard Avendon
<http://www.youtube.com/watch?v=S1f3egvLwVE>

Robert Frank
<http://www.youtube.com/watch?v=D3bygt8krI0>

BIBLIOGRAPHIE Internet

Diane Arbus

<http://diane-arbus-photography.com/>
http://www.jeudepaume.org/pdf/DossierEnseignants_Arbus.pdf
<http://photonumerique.codedrops.net/spip.php?article36>
<http://www.evene.fr/celebre/biographie/diane-arbus-25045.php>
<http://www.lense.fr/2013/01/04/revisons-nos-classiques-diane-arbus/>
http://www.radio-canada.ca/emissions/la_tete_ailleurs/2011-2012/chronique.asp?idChronique=176663
<http://corinnebernard.blogspot.fr/2012/01/monstres-invisibles.html>
<http://www.lesinrocks.com/2011/10/30/arts-scenes/arts/diane-arbus-photographe-de-la-felure-117986/>
<http://www.vogue.fr/culture/en-vogue/diaporama/la-grande-parade-de-diane-arbus/6277/image/444568>

Archétype de Jung

<http://www.cgjungfrance.com/Les-archetypes-de-l-inconscient>

Eugène Atget

<http://expositions.bnf.fr/atget/arret/28.htm>

Diderot, *L'encyclopédie*, première édition, tome XI

http://fr.wikisource.org/wiki/Page:Diderot_-_Encyclopedie_1ere_edition_tome_11.djvu/389

Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*

http://www.chooseone.org/IMG/pdf/Lettre_sur_les_aveugles_a_l_usage_de_ceux_qui_voient.pdf

Jean-Philippe Héberlé, *Cadrage et décadage*, Baa Baa Black Sheep

<http://lisa.revues.org/4431#abstract-4431-fr>

Robert R. Holt, *Imagery: The Return of the Ostracized*

<http://www.readcube.com/articles/10.1037/h0046316>

Ibn al-Haytham, *Traité d'optique*

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rhs_0048-7996_1968_num_21_3_2560

Effet Koulechov

<http://www.franceculture.fr/blog-grand-ecart-2013-11-01-qu-est-ce-que-l-effet-k-ou-«-effet-koulechov-»>

Marie Mandy, *Voir sans les yeux*

<http://boutique.arte.tv/f743-voirsanslesyeux>

Michel Paysant

<http://michelpaysant.fr/>

Middle Off

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

David Segal, *Washington Post*, 2005,

<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2005/05/11/AR2005051102052.html>

MERCI !

Je tiens à remercier Marie-Claire Sellier pour son implication et son regard si pointu, Dominique Giroudeau pour ses précieux conseils, David Rosenfeld pour son œil de photographe.

Un grand merci également à ma mère pour son soutien, ses encouragements et sa patience ainsi qu'à toutes les personnes qui ont pris le temps de participer à mon expérience :

Adrien, Agnès, Alice, Alicia, Alix, Benjamin, Bernadette, Clémentine, Cléo, Corinne, David, Élodie, Émilie, Evelyne, Florine, Georges, Guillaume, Hélène, Henriques, Jefferson, Jennifer, Julien, Laëtitia, Lambert, Lili, Lucie L., Lucie T., Marie-Claude, Marie-Thérèse, Marion, Maryse, Meryam, Michel, Micheline, Morgane, Nicole, Noémie, Olivier, Pascal, Raph, Romain, Sandrine, Stéphane, Sudji, Sylvie, Tara, Thierry F., Thierry P., Valentin, Yevgeniy.

COLOPHON

TYPOGRAPHIES :

TEXTE DE LA BEUR, CHAPITRES ET NOTES :

Lyon Text, utilisée dans ses versions regular, regular-italic, bold et bold-italic. Cette famille typographique a été dessinée par Kai Bernau en 2009.

TITRES, SOUS-TITRES ET LÉGENDES :

Taz, utilisée dans ses versions semi-light, semi-bold et bold. The Taz type family est dessinée et diffusée par Luc(as) de Groot depuis 2001.

PAPIERS :

COUVERTURE : Calque argenté 250 gr, Clairefontaine
TEXTE : DCP ultra-blanc 80 gr, Clairefontaine
Clairalfa 80 gr, Clairefontaine
Evercopy plus 80 gr, Clairefontaine
Trophée gris acier 80 gr, Clairefontaine

Achévé d'imprimer le 9 janvier 2014 à Amiens au 23 rue Saint Germain
hermine.laura.b@gmail.com

