Gauthier d'Ydewalle

NOTES
d'un plasticien photographe

2025

Pour un aperçu de mes compositions photographiques,
il est possible de consulter le site www.gauthierdydewalle.com

METHODE 1

Le sujet 2
Moteur conceptuel 3
Cinq enjeux de la représentation 4
Co-interprétation nécessaire 6
Étapes de la création 7
Économie du sens 9
Energie de la pensée 11
Représentation du style 12
En-deçà des symboles 14
Au-delà de l'illustration 15
Unité de la pensée 16
La part du mystère 18
Matérialité du plexiglas 19

ABSTRACTION ET PENSEE 20

Abstraction et langage 21
Art abstrait interprétatif 23
Liberté et intersubjectivité 24
Surlangage spécifiste 26

PHOTOGRAPHIE ET PENSEE 28

Photographier la pensée 29
Photographie et abstraction 30
Peindre ou photographier 31
Photographie contre pixellographie 33

PENSER LA PENSEE 35

Noosphère, lieu de la pensée 36
Humanité du livre 39
Érotisme, éthique et transcendance 40
Non élitisme 42

ENGAGEMENTS D'ARTISTE 44

Devant l'émocratie 45
Art et populisme 46
Refus du nihilisme 48
Interpellation du sacré 50

METHODE

Le sujet

Le livre en tant qu'objet, s'il apparaît toujours dans mes compositions photographiques, ne constitue cependant pas le sujet de celles-ci. C'est la pensée développée dans le texte qu'il contient dont il est question. La relation entre une œuvre littéraire, poétique ou philosophique et mon travail de représentation plasticienne ne vise pas à établir une simple évocation. Mais une invocation. Autrement dit, l'enjeu est de donner une forme à la pensée contenue dans le livre. Pour un passage d'identité à identité. Pour une épiphanie de la substance centrale et profonde du roman, de la nouvelle, de l'essai. Et ainsi rendre la pensée de l'auteur présente à la pensée de celui qui regarde ma photographie. Invoquer, c'est ici mettre en présence la puissance même de la pensée contenue dans le livre-sujet.

Moteur conceptuel

Face à un livre qui est comme un geyser de sens, il y a un caractère pléthorique du signifié. Chacune de ces œuvres de pensée constitue un défi plasticien qui réclame de ne toucher qu'à l'essentiel en excluant ce qui relève de l'anecdotique. Pour y parvenir, il faut percevoir que les textes des grands auteurs sont fondés sur un moteur conceptuel, c'est-à-dire une intuition fondamentale qui traverse son oeuvre et qu'il s'agit pour moi de cerner. Les auteurs qui émergent de leur époque sont autant d'explorateurs géniaux de leur discipline, riches de leur parcours de vie, à qui il a été donné d'être aussi des inventeurs. L'étude de leur biographie, du contexte historique, des critiques littéraires, des analyses philosophiques ou psychanalytiques sont autant de moyens d'appréhender l'œuvre de pensée contenue dans un livre. Au terme d'une longue période d'étude préparatoire, il en résulte une forme d'empathie. Cette approche du livre qui est aussi bien intellectuelle qu'émotionnelle, me permet d'apercevoir le chemin que l'auteur a suivi pour rendre possible son invention, ce moteur conceptuel qui a conduit ses pas dans l'écriture du livre dont il est question et que l'on retrouvera pour l'essentiel, le plus souvent, dans ses autres ouvrages. Bref, les tournures des pensées de ces créateurs sont reconnaissables et c'est ce que j'essaie de mettre en exergue. Cette invention primordiale dont tout découle est revendiquée comme telle chez les philosophes qui ont produit des systèmes. Elle n'est pas moins réelle en littérature ou en poésie. Ainsi l'invention d'un écrivain se distinguera par les tonalités de son écriture, par sa puissance d'évocation, par sa compréhension des sentiments, par sa vision claire du monde ou encore par la profondeur de sa vision spirituelle. Voire par un mixte de ceci ou cela et de bien d'autres choses encore qui constituent le reflet de sa personnalité d'auteur et qui apparaîtront comme une constance identifiable dans l'ensemble de ses écrits.

Cinq enjeux de la représentation

Ce qui caractérise un premier contact avec mon travail photographique ne se distingue pas de la perception de la plupart des œuvres d'art abstraites. Dans celles-ci, la composition des formes, des effets de matières et des couleurs ou teintes vise à dégager une certaine intensité. L'objectif de l'art abstrait est de susciter une fascination pour le jeu d'équilibre que l'image propose. C'est pour moi aussi un premier enjeu qui relève de l'émotion seulement et c'est déjà un accomplissement appréciable pour un artiste. A ce stade, l'observateur ignore encore de quel livre il s'agit. Dans mes photographies, la forme doit cependant attirer vers un fond. L'apparition du livre en question y est censée susciter un sentiment de curiosité qui incite à vouloir en savoir davantage. Dans un second stade, dès lors que l'auteur et le titre du livre ont été désignés, il devient possible que celui-ci suscite une certaine déférence. Comme lorsque l'on prend en main un livre que l'on sait important. Spontanément, par respect, l'on n'imaginerait pas possible de maltraiter un tel objet. Souligner ainsi la valeur capitale d'un livre, second enjeu de la représentation, constitue en soi un nouvel accomplissement. Pour aller un pas plus loin, il faut inviter à plonger dans les profondeurs auxquelles le livre invite. C'est pourquoi je propose de façon conjointe la lecture d'un texte qui détaille le processus de réflexion qui a conduit mon travail photographique. Qu'il ait lu ou non le livre représenté, l'observateur prend conscience de l'ampleur et de l'originalité de l'œuvre de pensée représentée. Dès lors, percevoir la correspondance entre le fond et la forme lui est devenu accessible. Et cette perception, du moins je l'espère, permet de produire une émotion plus forte que lors du contact initial avec la photographie. Susciter une rencontre permettant d'identifier la pensée contenue dans le livre, de faire prendre conscience de sa valeur comme de sa beauté, tout en démontrant qu'il a été possible de l'exprimer au

moyen d'une photographie qui la résume en l'incarnant ; tout cela correspond à un troisième enjeu qui m'apparaît essentiel.
Celui qui a lu le livre peut aller plus loin encore. Disposant des clés de l'interprétation des éléments concrets et abstraits qui composent l'image, le sentiment d'une correspondance juste peut lui apparaître. C'est-à-dire que la représentation plasticienne et les souvenirs de la lecture coïncident dans un « c'est bien ça ». De cette véritable surprise née de retrouvailles inattendues avec une lecture dont le souvenir rejaillit, une nouvelle émotion peut naître. Une émotion qui est la plus intense que je puis offrir. Une émotion proche de celle que j'ai pu ressentir moi-même au terme de mon travail de création. C'est là un quatrième enjeu dans ma démarche plasticienne. Dans un cinquième et ultime niveau de perception, une sorte de dialogue intime peut s'instaurer dans le temps long entre le spectateur-lecteur et l'œuvre littéraire, poétique ou philosophique. La composition photographique devient à ce stade un support vers lequel on revient parfois pour mieux poursuivre une méditation sur un livre aimé. Elle incite à revivre l'expérience de la lecture encore et encore dans un processus de pensée plus large qui embrasse la complexité de l'œuvre. A l'image d'un mandala qui invite à un voyage intérieur, à une exploration dans l'espace de pensée qu'aura ouvert la représentation plastique. Et cette intimité avec le livre rend possibles de futurs dialogues qui se succédront en s'approfondissant.

Co-interprétation nécessaire

Le texte apposé à la photographie agit comme un révélateur de l'image. Un peu comme autrefois dans le labo du photographe lorsqu'un bain chimique permettait de faire apparaître progressivement les contours de l'image avant de la rendre évidente. Soudain, l'image négative projetée se faisait présence positive. C'est donc par nécessité que l'acte plasticien et l'acte d'écriture coexistent dans ma démarche. Certes, celui qui connaît le livre représenté pourrait deviner par ses propres moyens une partie plus ou moins grande des explications fournies. Mais s'agissant de faire partager le cheminement à la fois intellectuel et émotionnel qui a conduit à la réalisation, le commentaire d'artiste demeurera toujours indispensable. Il s'imposera pour la cohérence de la démarche car mon principal objectif ne sera atteint qu'au terme d'un moment de partage explicite entre artiste et spectateur. Sans ce mouvement de rapprochement espéré qui en appelle à une forme d'empathie, il ne me paraît pas possible de transmettre ce qui a résulté de mon propre effort d'empathie avec la pensée contenue dans le livre.

Étapes de la création

Pour donner une forme photographiable à ce qui touche au cœur de la création originale contenue dans le livre, il me faut d'abord sélectionner les éléments de pensée qui suffisent à la représenter. Je dois imaginer quels objets seraient susceptibles de conférer une apparence formelle aux éléments constitutifs de la pensée. Il me faut dessiner autant d'esquisses que nécessaire pour que leur agencement me semble produire de la pertinence autant que de la puissance. Vient ensuite le temps des maquettes où le livre en question prend posture, le plus souvent accompagné de morceaux de cartons, de tissus, de ficelles, d'objets à récolter ou à imprimer en 3D. Il s'agit de créer les structures et dispositifs qui permettront de placer les objets en positions voulues avant d'être invisibilisés plus tard. Commencent les premières prises de vue. Sur l'écran, les effets réels de mes intentions initiales n'apportent en général pas d'emblée satisfaction. Les essais et erreurs se succèdent. Retours au dessin d'esquisses, nouvelles maquettes et autres prises de vue. Tôt ou tard dans ce combat avec les choses survient un moment d'inspiration qui surprend toujours. Comme tout photographe ou presque, je vais poursuivre le travail sur l'écran de l'ordinateur avec le renfort de la précision qu'il permet. Se déployant dans l'espace de la pensée, l'apparence des choses photographiées doit être rendue idéale, ou plus précisément idéelle, par le travail logiciel. Comme pour métamorphoser la contingence en nécessité dans un travail d'opacification volontaire du regard photographique sur le réel. Le tirage d'épreuves successives en studio impose souvent des corrections et des adaptations. Pour représenter une pensée, tout doit être précis. Rien ne peut être fortuit ou surnuméraire. Et quand la forme correspond enfin au concept pour rencontrer l'identité du livre, il y a comme un coup de foudre. Une émotion surgit de cette rencontre espérée. Bien que voulue, cette conjonction du sens et de sa repré-

sentation paraît miraculeuse. Ce devait être nécessairement cela et afin de dire pourquoi, le travail plasticien s'achève par l'écriture du commentaire qui accompagne chaque photographie. Il me paraît important que mes compositions se ressemblent peu et de préférence pas du tout. Elles s'affirment chacune dans leur différence. Chaque œuvre de pensée se caractérise par une si forte originalité qu'il est en fait aisé d'éviter la répétition des mêmes procédés.

Économie du sens

Dans mes compositions photographiques, chacun des éléments signifiants dont le signifié est spécifié dans le commentaire voit sa signification encore enrichie par sa coexistence contextualisante avec les autres éléments de la composition. Mon travail de composition est un effort de globalisation qui se caractérise par la recherche d'une forme d'équilibre plastique entre les différents éléments. Cet équilibre s'établit entre des formes où le « poids du sens » est fonction de la taille mais aussi de la forme, de la couleur, de la teinte, de la texture, de la luminosité. Il peut aussi être fonction de lignes de forces, de mouvements, de limites, de proportions, de postures. Tout cela peut et doit faire sens. Tout comme la position des éléments signifiants contribue à définir leur signifié. Par exemple, la gauche et la droite peuvent établir une chronologie ou une chaine de causalité. De même, le haut mène au spirituel tandis qu'un coin en bas peut signifier la descente dans le néant ou le début d'un élan. Les bords de l'image peuvent exprimer des limites. La distance entre chaque élément a une importance. Ou bien tout cela peut vouloir dire quelque chose de plus inattendu. Je peux inverser ou nier un a priori s'il y a lieu de le faire pour représenter une pensée contradictoire. Tout faisant sens dans la spatialité de la composition, il suffit de le définir ou de le redéfinir par le commentaire écrit qui accompagne la photographie. Ce faisant, une sorte de contrat s'établit avec le regardeur de l'œuvre à qui il est assuré que toutes les expressions contenues dans la composition recèlent une signification. Aucune n'est jamais fortuite. Et rien ne peut y apparaître de futile puisqu'il s'agit de toucher à l'essentiel, l'ajout d'un élément moins chargé de sens, voire anecdotique, serait un affaiblissement. Par comparaison avec la complexité et la vastitude de l'œuvre de pensée représentée, l'économie de moyens formels à laquelle s'astreint ma composition photographique peut être qualifiée d'optimale. C'est bien l'expé-

rience que propose la photographie et le texte qui l'accompagne qui doit être complexe ; pas sa forme plastique. La représentation plasticienne d'une pensée complexe répond à une phénoménologie de l'évidence. À savoir que ce qui est vrai doit l'être de toute évidence, par l'évidence. Sans aucune fioriture qui la masquerait.

Energie de la pensée

Tout texte littéraire, poétique ou philosophique rassemble des enchaînements d'idées, d'émotions et de biens d'autres évocations. Leur déploiement produit une sorte de mouvement dans l'espace de la pensée, une façon originale d'articuler les concepts et les affects. Écrire, c'est produire des gestes et ceux-ci résultent des mises en tension qui les composent. Perçus dans leur globalité, comme gestalt, l'ensemble de ces gestes laissent apercevoir une ligne directrice ; ce que j'appelle un moteur conceptuel. Une véritable énergie traverse la mécanique du sens qui anime un texte, comme le ressort d'une fine et délicate horlogerie. L'énergie contenue dans le geste de pensée de l'écrivain, du poète ou du philosophe est d'autant plus considérable quand il fait preuve de génie. Et cela constitue une formidable opportunité pour le plasticien car une œuvre ne peut prétendre être réussie sans qu'il soit question d'énergie perceptible dans la représentation formelle qu'elle propose. Énergie de la pensée contenue dans le livre et énergie formelle du livre-objet doivent se correspondre. Tout l'enjeu, toute la difficulté, réside à rendre jumelles ces deux énergies à la fois noétique et plastique. Mes compositions photographiques ont pour objectif d'exprimer non seulement la nature du livre représenté mais également l'énergie qu'il contient. J'y fait apparaître des correspondances entre des concepts et des déplacements, des contraintes, des équilibrages, des accélérations ou des forces gravitationnelles. Ce déploiement reproduit la cinétique contenue dans l'œuvre de pensée qu'est le livre. Chaque forme, couleur, teinte ou position suscite autant de mouvements dans la composition afin de restituer le geste de pensée producteur d'énergie que j'ai été en mesure d'identifier au travers de la lecture et de l'étude du livre représenté. Si je puise dans un réservoir d'énergie qui est immense, il est aussi éminemment spécifique. Les livres ne se ressemblent que très rarement, voire pas du tout. C'est pourquoi

les procédés utilisés dans mes photographies varient beaucoup en offrant peu de ressemblance entre chacune d'elles. Reproduire un geste de pensée dans un geste plasticien n'a de pertinence que si une affinité peut apparaître évidente. Il faut déceler l'un pour en connivence réaliser l'autre et produire entre eux une résonnance unique. Cette approche n'est au fond pas fondamentalement différente de celle des premiers peintres abstraits qui ont voulu transcrire les mouvements de la musique (Picabia, Kandinsky, Kupka …). Que l'œuvre soit musicale ou littéraire, elle contient une énergie que l'art abstrait peut exploiter.

Représentation du style

Un défi supplémentaire s'impose lorsqu'il s'agit de donner une représentation formelle au style qui donne un ton particulier à un roman ou à un essai philosophique. Les pensées que ces livres contiennent ont en effet une tournure unique que l'on peut reconnaître et admirer. Elles s'enchainent dans un mouvement que l'esprit du lecteur suit de son regard intérieur pour au final ressentir peu ou prou un sentiment de fascination pour la beauté que ce geste mental produit. Restituer quelque chose de ce geste qui relève de l'esthétique dans une représentation plasticienne impose un devoir de respect. Dans ma composition photographique, il s'agit de montrer de la beauté. Une forme de beauté certes différente mais correspondante à la personnalité de l'œuvre de pensée représentée. Selon les cas, cette beauté devient synonyme d'élégance, de rareté, de délicatesse, de grandeur, de tragédie, etc.

En-deçà des symboles

L'utilisation de symboles préexistants pour exprimer une pensée complexe aurait pu sembler être une alternative à un travail sur la forme abstraite. Mais c'eut été s'exposer à de trop grandes limitations. Un symbole produit une référence culturelle trop contraignante, trop chargée de sens préétabli, pour contribuer à une représentation formelle d'un « moteur conceptuel » qui est en soi profondément original. Des symboles produiraient des comparaisons là où un phénomène de pensée incomparable est à considérer. Tandis que des signifiants choisis de façon arbitraire offrent la plus grande latitude possible. Cela permet de les mettre librement en correspondance avec des significations créées pour l'occasion et précisées par un commentaire textuel. Si des éléments qui relèvent du symbole peuvent parfois apparaître, ils sont alors réinterprétés pour s'écarter de leur sens premier.

Au-delà de l'illustration

Depuis des siècles, il existe un art de l'illustration du livre. Bien avant l'invention de l'imprimerie, des décorations peintes ornaient les papyrus de l'Égypte ancienne ou les manuscrits des copistes médiévaux. Depuis l'invention de l'imprimerie, l'art de la gravure a ce même statut d'illustration dans les livres. On pourrait en dire autant des images qui figurent sur les couvertures des livres plus récents. Mais l'ambition d'une illustration n'est que d'illustrer, c'est-à-dire de prolonger un texte de façon indirecte par une image assumée comme partielle ou introductive. L'illustration se veut par définition complémentaire et sa vocation est de servir de support à l'imagination. Pour aller au-delà, je veux démontrer qu'il est possible d'établir une équivalence entre l'œuvre de pensée saisie dans son identité et sa représentation formelle. Afin de créer une image de ce qui est le plus essentiel et original dans le livre, il faut invoquer une présence. Sans mise en présence, pas d'identité et pas d'équivalence. C'est pourquoi j'utilise ce mot invocation par opposition à celui d'évocation pour qualifier l'objectif de ma démarche. Il implique qu'une sorte de rencontre d'esprit à esprit doit avoir lieu. Une rencontre dans un espace où la pensée s'échange et que l'on peut nommer la noosphère. J'invite à pénétrer un espace plus vaste et complexe que celui de l'imaginaire, lequel correspond davantage à l'art de l'illustration.

Unité de la pensée

Lorsqu'il s'agit de construire une pensée, tout un chacun peut recourir au dessin pour s'aider à organiser ses concepts. Ainsi par exemple l'élaboration d'un projet d'entreprise pourra se préparer en traçant une échelle de temps, un organigramme, un schéma fléché de circulation des ressources ou de traitement de celles-ci. Il en a été de même pour nombre d'artistes, écrivains, philosophes ou scientifiques pour qui la création de leurs idées originales a d'abord pris la forme d'une image griffonnée en guise de plan ou de guide dans leur travail. Ils pouvaient ainsi donner une sorte d'architecture à leur édifice de concepts rassemblés dans une configuration leur apparaissant plus ou moins, efficace. Dans mes compositions photographiques, le hasard pourrait faire que je reproduise plus ou moins le dessin schématique que l'auteur a pu exécuter. Ou bien pas du tout. Mais cela importe peu car dans ma démarche plasticienne, la représentation de ce qui est le plus essentiel dans le livre en question vient a postiori, des années ou des siècles après l'écriture du livre. C'est mon travail de lecture, d'empathie, d'études du contexte et d'analyse sous divers angles qui va me permettre de traduire le livre en un assemblage de formes abstraites et de couleurs dans une image photographique. Ayant pu cerner autant qu'il m'a été possible l'intuition centrale qui a permis l'œuvre de pensée, celle qui constitue l'invention unique et géniale de son auteur, mon but est bien sûr de faire apercevoir la nature profonde et originale de sa création. Mais aussi et tout autant ce qui est devenu intelligible dans cette œuvre aujourd'hui compte tenu des évolutions qui ont pu intervenir dans le monde de la pensée depuis la première parution du livre. Afin de donner une vision de cette complexité, il est nécessaire que la composition forme un tout. C'est une gestalt de formes abstraites qui permet de donner à apercevoir l'édifice de pensée qui se trouve dans le livre, comme pour une silhouette quand elle suffit

à rendre reconnaissable une personnalité inimitable. Les concepts présents dans le livre tout autant que les formes abstraites qui visent à les représenter dans ma composition ne peuvent avoir de sens que combinés dans un ensemble unificateur. Ce n'est que lors du tout premier abord et plus tard au terme de la confrontation entre image et texte que la photographie peut être perçue comme une totalité. Mon espérance est que ce second moment de la perception résulte d'une transfiguration où les différents éléments signifiants apparaissent finalement en concordance avec le signifié complexe qu'est l'identité du livre. Cela dans le but de faire ressentir une émotion esthétique qui n'aurait autrement pas eu lieu d'être.

La part du mystère

Le moment de la découverte d'une forme plastique achevée apte à invoquer la réalité du livre est assez singulier. Cela reste un phénomène mystérieux malgré le fait qu'il s'inscrit dans un processus très marqué par la rationalité. La conjonction d'une approche rationnelle avec une recherche plasticienne est marquée par un moment de non-rationalité. Tout à coup, au détour d'essais et d'erreurs, une image s'impose comme sortie de nulle part. C'est comme si la main avait su mieux que moi ce qu'il fallait faire. Et à ce moment, à ce moment seulement, une émotion apparaît dans le processus de création. La perception d'une conjonction, d'un équilibre entre la forme et le fond produit un instant de surprise qui déclenche cette émotion. Edgar Morin, qui parle « d'état post-chamanique » chez tout artiste, explique que « l'état de créativite est un état de transe particulier. Tout artiste, qu'il soit peintre ou poète, peut passer sans arrêt d'un état de transe créatrice à un état rationnel qui permet la correction autocritique ». Ce va et vient ne semble pas entravé par le fait qu'il s'agisse de représenter de la pensée sous des formes on ne peut plus travaillées et construites que celles offertes par des œuvres de littérature ou de philosophie. Peut-être parce que la transe ne fut pas non plus étrangère à leurs auteurs.

Matérialité du plexiglas

La matérialité de la représentation est un élément essentiel en peinture ou en sculpture mais elle est également d'une importance non négligeable dans l'art photographique. Toutes mes oeuvres sont présentées sous forme de Diasec, ce procédé breveté qui encapsule le papier entre deux plaques épaisses de plexiglas. Mais ce n'est pas pour répondre à un effet de mode et encore moins pour ajouter un argument commercial. Ce dispositif qui apporte un supplément de contraste et comme un effet de relief à la photographie m'est apparu réellement contributif. Ainsi la mise sous Diasec ou autre procédé similaire fait partie intégrante de mon travail plasticien. Car au-delà de la pérennité ou de la préciosité qu'il pourrait apporter, ce support me paraît le mieux à même de susciter le sentiment d'une mise en présence physique du livre représenté. Ainsi la nature charnelle de l'objet livre et des formes qui l'entourent est rendue mieux perceptible par ce procédé accélérateur de présence que peut être le Diasec. Une forme de spatialité dans l'image enfermée dans sa carapace transparente me semble permettre de caresser l'idée qu'une sorte d'esprit pourrait y résider. Sans pouvoir s'en échapper, ce qui lui aurait été plus aisé si la photographie apparaissait nue sur son support de papier. Le lecteur de Walter Benjamin comprendra que cette espérance un peu folle répond au désir de situer ma photographie dans un hic et nunc, événement par soi unique d'une mise en présence, seule condition de l'apparition de l'aura de l'œuvre d'art telle que le philosophe allemand la conçoit. Cette notion d'aura interpelle beaucoup d'artistes photographes qui comme moi éditent un multiple de leurs œuvres. S'il est vain de nier que la sérialité est le propre de la photographie, un artiste ne pourra pourtant pas abandonner l'espérance de pouvoir offrir le moment d'une rencontre avec une vérité.

ABSTRACTION ET PENSEE

Abstraction et langage

Vouloir photographier la pensée peut sembler paradoxal. Cette tentation traverse pourtant l'histoire de la photographie depuis ses débuts. A la fin du XIXème siècle, Louis Darget pose des plaques sensibles sur le front de son épouse endormie dans l'espoir d'entrevoir les fantômes de ses rêves. Thomas Edison lui-même s'y essaya dans d'autres expériences décidément fumeuses. Passons sur les folies spiritualistes et les espérances suscitées par le spiritisme. Depuis l'invention des rayons X jusqu'aux moyens actuels de l'imagerie médicale, la saisie en image de l'action de penser a fait d'immense progrès. Donner une représentation d'une activité cérébrale n'est cependant pas rendre la pensée visible. La pensée que contient un livre est un assemblage de concepts abstraits. Il n'y a là aucune matière dont on pourrait saisir l'image. L'œil ne permet pas de percevoir les pensées comme des objets et c'est évidemment le cerveau qui y accède au travers de son pouvoir d'abstraction. Toute pensée procède de l'abstraction à commencer par l'exercice du langage. Celui-ci rassemble des mots, signifiants reliés à autant de signifiés, que le travail de la pensée organise de façon plus ou moins complexe et stable. Il me semble donc incontournable d'investir le champ de l'art abstrait pour donner une représentation formelle à des œuvres littéraires, philosophique ou poétiques. La relation de l'art abstrait au langage n'a toutefois rien d'évident alors s'est imposée la nécessité d'aborder l'abstraction de façon spécifique. Il est nécessaire de définir clairement les fondements sur lesquels une telle approche de l'abstraction peut être établie car au cours de l'histoire déjà longue de l'art abstrait, l'idée d'une correspondance entre signifiant et signifié a fait l'objet de multiples points de vue et controverses. Gérard Roque, dans « Qu'est-ce que l'art abstrait ? », identifie d'abord une approche formaliste où l'accent est mis sur le signifiant. Elle qualifie les artistes qui ont voulu libérer la forme de la tradition

jusqu'à la rendre complètement autonome. Pour Malevitch, par exemple, il s'agissait de sentir la forme en évacuant le sens. A l'opposé, Gérard Roque parle d'approche absolutiste quand un signifié transcendantal relie les formes abstraites au monde de la spiritualité. Des artistes comme Mondrian ont basé leur travail sur une réflexion théosophique. Quant à Kandinsky pour qui les formes et les couleurs portent en elles-mêmes des significations universelles, malgré le titre de son livre « Du spirituel dans l'art », l'on pourrait qualifier son approche d'immanentiste. D'innombrables artistes ont plus tard cherché à travailler les formes pour faire apparaître une émotion discernable, à l'instar de Marc Rothko. Et beaucoup d'autres s'engagent dans une approche référentielle quand il s'agit de nous interpeller sur l'existence d'un phénomène particulier, comme lorsque Peter Haley fait l'évocation des circuits électroniques imprimés en écho à la fascination que l'électronique peut inspirer. Pour ces artistes et bien d'autres, l'art abstrait est le postulat de l'existence de forces sous le visible que l'artiste serait à même de rendre perceptibles. L'art abstrait s'est donc constamment voué à la représentation de l'indicible. Certes des artistes ont intégré des mots ou de courts textes dans des peintures abstraites, comme le par exemple Cy Twombly. Mais aucune de ces approches de l'art abstrait ne s'est donné les outils pour produire une représentation formelle d'une œuvre de pensée aussi complexe et étendue qu'un roman ou un essai philosophique. Pour représenter une pensée composée d'une large organisation de concepts au travers de l'abstraction, il est nécessaire d'aller un pas de côté. Il faut donner la parole à des formes abstraites qui étaient auparavant muettes. L'établissement d'une interdépendance entre art abstrait et textualité apparaît comme le seul moyen de relier abstraction et pensée.

Art abstrait interprétatif

Chacune de mes compositions photographiques est le lieu d'une création linguistique dénuée de référents autres que ceux définis pour l'occasion, lesquels sont précisés dans mon commentaire interprétatif. Ce travail d'écriture fait donc partie intégrante de mes œuvres. Dans ma démarche, il s'agit de rendre dicible la réalité de l'œuvre de pensée que constitue un roman ou un essai. Dicible mais également sensible car l'exercice de la pensée humaine n'est évidemment pas étranger à l'émotion. Dans l'adhésion ou le rejet, l'on vibre à l'unisson des personnages littéraires tout comme il est possible de réagir avec enthousiasme ou circonspection à un développement philosophique. Dans ce contexte, la recherche d'une grammaire universelle des formes capables d'exprimer une pensée développée en idée ou en récit poserait problème. D'abord parce que concepts et pensées sont produits de culture, c'est-à-dire liés nécessairement à un lieu et à une époque. Ensuite et davantage encore parce que toute pensée procède de la psychologie et que celle des grands auteurs ne pourrait se réduire à un nombre limité de stéréotypes. Ces expressions de pensée sont uniques par leur puissance et leur originalité. Pour éviter de les réduire en les passant au tamis des communs dénominateurs avec d'autres œuvres de pensée, leur traduction dans une représentation formelle abstraite se doit d'être unique tout autant.

Liberté et intersubjectivité

Dans mes compositions photographiques, l'interprétation n'est pas livrée à un exercice solitaire pour le regardeur de l'œuvre. Elles s'offrent accompagnées d'une traduction qui lui est livrée ou dont il sait tout au moins qu'elle existe. Ma proposition consiste en un acte d'écriture, à la fois plasticien et textuel, qui réclame en symétrie un travail conjoint d'observation détaillée et de lecture. Cela de subjectivité à subjectivité afin de rendre présente une autre subjectivité, celle que révèle le livre. Dès lors que ce trilogue entre l'entité du livre, l'artiste et le regardeur/lecteur est proposé, je contredis l'idée d'une autonomie totale de l'oeuvre d'art. Parce que la représentation d'une pensée a sa propre autonomie, je n'invite aucunement le spectateur à interpréter la photographie à sa guise. Je lui demande plutôt d'ouvrir sa subjectivité au principe d'une communicabilité au moins partielle du sens et de l'émotion. J'établis qu'une intersubjectivité doit prendre le pas sur l'individualité dans le regard sur ma proposition plasticienne. Il est évident que l'univocité de l'interprétation de l'œuvre d'art qui s'inscrit dans ma démarche pose question. De Marcel Duchamp à Umberto Eco et maintenant encore, il est établi que le spectateur d'une œuvre d'art jouit d'une liberté d'interprétation intrinsèque à son individualité. Dans cette perspective qui est devenue une tradition dans l'art contemporain, il est le co-créateur de l'oeuvre d'art. Et cela pose le postulat d'une incommunicabilité fondamentale entre artiste et spectateur. Or lorsque je donne moi-même les clés d'une interprétation rationnelle dans le commentaire d'artiste qui accompagne ma composition photographique, je ne dis pas au spectateur « Vous êtes libre d'y voir ce vous voulez ». Bien au contraire puisque l'étape de la lecture de mon texte interprétatif impose une forme de concertation. Chaque être humain a une personnalité qui lui est propre, alimentée par son vécu, son éducation, sa culture ou son contexte de vie. Ce constat

est indéniable. Mais cette relation à l'œuvre d'art n'a pas toujours été marquée par autant d'individualisme. Ainsi les peintres de la Renaissance ne s'encombraient pas de l'idée que les spectateurs de leurs œuvres pourraient et encore moins devraient faire une libre interprétation de scènes religieuses ou mythologiques. Ce sont plutôt aux exigences de qualité élevées de leurs riches clients ou mécènes qu'il leur fallait répondre. Fragonard, Ingres ou Goya ne se préoccupaient pas tellement de l'individuation du regard. La liberté totale du Moi qu'offre le relativisme postmoderne n'a pas toujours été présenté comme une priorité dans l'appréciation d'une œuvre d'art. Subjectivité et intersubjectivité sont deux manifestations de la réalité humaine et rien n'interdit à un artiste de prioriser la seconde sans pour autant nier la première. C'est précisément le sens de ma démarche lorsque je propose, au travers de mes commentaires interprétatifs, de partager autant que possible le même cheminement de pensée. Au final du processus d'échange, il est possible de revoir la photographie en envisageant d'autres significations supplémentaires ou de ressentir des émotions différentes de celles qui étaient offertes. Et donc le rôle de co-créateur de l'œuvre demeure bel et bien consubstantiel en ce qui concerne mon travail. La seule différence est qu'un exercice de pensée complexe aura été ajouté au cours d'un processus qui relève de l'intersubjectivité entre artiste et spectateur de l'œuvre. Faisant l'apologie de la pensée à travers celle des livres, inciter le spectateur à produire lui-même un effort de pensée répond au double objectif de cohérence et d'efficacité qui s'inscrit dans mon engagement d'artiste.

Surlangage spécifiste

Dès lors qu'une signification non conventionnelle peut être donnée à certains signifiants présents dans mes compositions, il s'opère une sorte de dérivation du langage. En canalisant le langage formel dans une interprétation choisie, je crée une sorte de surlangage. Il me semble que le procédé s'apparente à celui du néologisme qui consiste à donner une excroissance à un élément de langage afin de lui superposer un supplément de sens. Dans le travail d'exploration de la pensée qu'est la philosophie, il est fréquent de voir surgir des mots nouveaux ou réinterprétés. Pour exprimer une idée nouvelle, faire un assemblage inédit de mots existants, souvent issus du grec ancien ou du latin, est une méthode largement mise à contribution. Face à l'objectif de représenter par l'image la pensée complexe contenue dans un livre, l'invention dans le langage formel répond à un besoin pragmatique d'efficacité. Dans chaque culture et pour chaque époque, formes et couleurs véhiculent des références de façon plus ou moins triviale. Le respect des codifications existantes ne constitue pas pour autant une exigence incontournable. Puisque mon commentaire écrit permet de préciser librement le sens des formes abstraites, de les situer dans un contexte, il devient également possible de définir une signification ad hoc. Chaque élément de la composition, érigé en morphème ou plutôt en surmorphème, reçoit de façon volontariste une capacité d'évocation spécifique. Il peut s'agir d'exprimer un simple sentiment ou bien un schéma de pensée plus développé, voire une expérience vécue ou un trait de caractère. On peut faire dire l'indicible à une forme, comme le peut un poète. Il n'y a pas vraiment de limitation au principe d'un idiome à clef. Le commentaire qui accompagne chacune de mes œuvres ne se justifie pas a postiori comme grille de contextualisation. Il est concomitant de la production même de la photographie, proposition connexe à la forme plutôt que paraphrase issue de celle-ci.

A l'encontre d'un formalisme moderniste, Greenbergien, ma proposition plasticienne oblitère l'idée d'un en-soi de la forme abstraite pour assumer celle de son indissociabilité avec l'interprétation. Il s'agit d'assumer au plus profond l'acte de langage. De stimuler cette capacité de l'esprit humain à créer du langage en s'écartant du mirage de l'universalité et sans aucunement faire l'économie de la complexité.

PHOTOGRAPHIE ET PENSEE

Photographier la pensée

Photographier les livres qui depuis l'enfance m'entouraient en masse m'est apparu d'emblée comme une exigence. Leur statut d'objet iconique tout comme la sensualité de leurs attributs matériels en faisaient à mes yeux des objets dignes d'être saisis dans l'image. Toutefois, ne rien révéler de la pensée qu'ils contiennent me paraissait insuffisant. Mais comment photographier une pensée ? Surtout quand elle est aussi vaste, complexe et originale que celle contenue dans un roman ou un essai philosophique ? Et comment en révéler la valeur capitale s'il s'agit d'une œuvre importante ? Les pensées littéraires, philosophiques ou scientifiques articulent des chaînes de concepts immenses qui produisent au final une identité reconnaissable, une personnalité propre. En elles-mêmes, ces œuvres de pensée s'affirment comme autant de globalités. Dans mes compositions photographiques, il n'est évidemment pas possible de montrer la totalité des éléments qui les qualifient. Ce ne sont que certains traits significatifs qui sont choisis pour créer une représentation formelle qui pourra suffire à rendre reconnaissable une œuvre littéraire ou philosophique. Cela dans une économie stricte, sans se perdre en évocations non essentielles. Mon objectif n'est pas de traduire le livre entier dans ma langue formelle abstraite. Il est de susciter le sentiment d'être en présence de la pensée qu'il contient et de faire naître un lien entre elle et celui qui regarde la photographie. Cette présence perçue comme évidente rend possible une forme d'empathie non pas vis-à-vis de moi-même mais du livre en question considéré à l'équivalent d'une personne. Les photographes innombrables, comme Nadar et tellement d'autres ensuite, qui ont eu à saisir une expression révélatrice de la personnalité d'écrivains, de penseurs ou d'artistes n'ont au fond rien fait d'autre. Le portrait est un genre majeur de l'art photographique. C'est dans cette filiation portraitiste que s'inscrivent sans doute mes photographies de livres.

Photographie et abstraction

Dans la relation entre photographie et abstraction il y a un long cheminement parsemé d'interrogations successives et exploratoires de la technique. L'histoire de la photographie abstraite semble liée par fatalité au questionnement des procédés technologiques. Parfois dans des références purificatrices aux techniques optiques et chimiques les plus anciennes. Ou bien, à l'inverse, en s'imprégnant des potentialités qu'offre le numérique augmenté désormais par l'intelligence artificielle. Les apparitions de formes abstraites saisies au vif ou bien construites semblent autant d'occasions de montrer les capacités reproductrices de l'outil photographique. Entre une image saisie dans la rue avec un Leica et un montage généré par une intelligence artificielle, il y aura toujours en commun l'usage d'un appareillage technique. Cet attachement atavique à la technicité établit une sorte de distanciation entre l'histoire de la photographie et histoire de l'art. C'est la considération de l'acte photographique chargé de technicité comme fin et non pas seulement comme moyen qui marque cette mise en parallèle. Dans mon approche, la photographie est essentiellement un moyen technique mis à contribution pour une fin plasticienne qui est la représentation de la pensée complexe au travers de l'abstraction dans une construction linguistique. Mes œuvres sont pourtant bien des phénomènes de la photographie même si elles ne visent pas d'abord à interroger cette dernière.

Peindre ou photographier

La photographie plasticienne occupe une place à part dans l'histoire de la photographie. Sa vocation n'est pas de documenter le réel en saisissant les instants qui s'offrent nus à la perception. Le plasticien s'octroie le droit de faire ce qu'il veut avec les images qu'il a saisies. Or la création d'une forme plastique donnée à la pensée contenue dans un roman ou un essai philosophique mène forcément à la non immédiateté. Il faut un travail conceptuel voué à la transposition d'une pensée immatérielle vers quelque chose de visible. Ce travail nécessite une mise en œuvre technique qui aurait aussi bien pu relever de la peinture, de la sculpture ou de la performance plutôt que de la photographie. Chacune de ces méthodes influent cependant sur les découvertes que l'on peut en attendre. Pour moi, l'invocation de la pensée d'un auteur se trouve renforcée par la présence de l'image photographiée du livre qui la contient. Car toute photographie implique la réalité d'un référent. Elle est une invitation qui peut stimuler la tentation naturelle de s'approcher pour voir quelque chose qui existe, une chose digne d'intérêt puisqu'elle a été photographiée. En l'occurrence un livre que l'on peut facilement acquérir pour le prendre en main. Le fait est que cette image photographiée du livre s'intègre de façon assez picturale dans un espace où les formes et couleurs, bien que produites par divers objets photographiés (bouts de papiers, tissus, cordes, etc) sont comme libérées de la réalité. Une approche pictorialiste de la photographie ne transforme pas pour autant l'image photographiée en peinture. Une peinture consiste à mettre en présence d'une matière, celle que composent la toile et les pigments ou autres choses ajoutées. Ainsi que la critique Rosalind Krauss le souligne, «… on n'a pas, dans la photographie, le sentiment que l'image ou les composants de l'image, sont sur le support alors que ce sentiment existe, ou peut exister, dans la peinture. L'image photographique

est à l'intérieur de son support : elle en est partie absolument intégrante.» (in « Le Photographique pour une théorie des écarts »). Autant affirmer que l'image photographique a vocation d'être une monade dans le monde. Vouée à re-présenter le réel, la photographie affirme tout autant ne pas être le réel. Ne plus l'être en tout cas puisque le moment de l'acte photographique est révolu. La photographie apporte un avantage conséquent sur la peinture quand il s'agit de représenter la pensée contenue dans un livre. Tout comme la pensée, la photographie est distincte du monde matériel quels que soient les liens référentiels qui s'y rattachent ; ou plutôt l'ont rattaché ; ou l'y rattacheront, comme c'est le cas dans mes compositions. Il n'y a que dans un tel espace de création que la pensée représentée se verra respectée dans son immatérialité. En photographie contrairement à la peinture l'évocation du référent ne peut pas être oblitérée. C'est-à-dire que l'expression d'un être au monde demeure intrinsèquement liée à l'acte de photographier. Le caractère réaliste de l'acte photographique répond à mon objectif de représenter la réalité d'une pensée contenue dans l'œuvre littéraire ou philosophique en question. C'est postuler que bien que démunie de matérialité, la pensée appartient bien au monde réel. Par sa puissance d'évocation, la photographie rappelle que la pensée est présente à tout un chacun, accessible à tout moment dans le monde qui nous entoure. Une image peinte représentant les mêmes éléments dans une composition identique serait bien sûr réalisable. Mais il s'agirait alors d'une matière réelle par elle-même plutôt que de traces chargées de réel. Pour John Szarkowski qui fut pendant 30 ans en charge de la photographie pour le MOMA, celle-ci consiste toujours à "pointer du doigt" quelque chose qui existe dans le monde. Pour Roland Barthes ou Rosalind Krauss qui ont voulu théoriser la photographie, celle-ci produit par automatisme une trace qui a valeur d'indexation ou d'indicialité du réel. Quels que soient les procédés utilisés pour adapter les images photographiées, il y a toujours une empreinte d'un passage dans le monde qui n'existe pas en peinture ou en sculpture.

Photographie contre pixellographie

Dès sa création, la technique photographique s'est portée garante d'un lien entre le monde réel et le spectateur de son image. Plus précisément, cette garantie porte sur la sincérité d'une liaison entre la personne qui a pris la photographie et celle qui la contemplera plus tard. C'est-à-dire que le regard de l'un croise le regard de l'autre depuis des points de vue écartés. C'est la réunion de deux présences sensibles au monde qui constitue toujours l'enjeu de la photographie. Et cela même quand l'image a été améliorée, voire recomposée, pour en accentuer l'expression. L'on peut en dire autant si par la juxtaposition d'autres visuels le photographe fait mentir l'image où lui donne une dimension revée, à l'instar de ce que faisait Man Ray. Or l'utilisation de l'IA fait disparaître la nécessité d'une capture par quiconque de l'instant. Une image produite par l'agrégation de photographies qui ont été instrumentalisées sans aucune intervention de son ou ses auteurs n'est plus à proprement parler une « photographie », mot qui provient du grec phôtos (lumière) et graphô (écriture). Pour l'IA, il n'y a pas de lumière saisie par intention, pas de sensibilité ni d'émotion, pas même de présence au monde. Contrairement au photographe qui a saisi la lumière du monde avec sa propre sensibilité, l'auteur d'une image produite par une IA sur base de demandes formulées par des mots-clés n'a porté son regard que sur la lumière irréelle que produisent artificiellement les pixels sur son écran d'ordinateur. Le terme de pixellographie serait plus approprié pour décrire l'activité qui consiste à produire des images au travers un processus d'IA. Certes, une image produite par intelligence artificielle résulte d'une juxtaposition d'éléments photographiés. Mais le lien entre ces éléments et le monde est perdu car détruit pour produire volontairement une représentation de ce que le monde n'est pas et n'a jamais été. L'IA produit donc expressément une inexistence. Dans mes composi-

tions, il s'agit de vraies photographies dont l'adaptation ultérieure modifie éventuellement l'apparence initiale mais qui conservent la trace d'une existence. Conserver l'acte photographique en tant que tel dans ma démarche correspond à la même motivation que celle évoquée au chapitre qui précède pour différencier ma démarche de celle de la peinture ou de la scultpure. Mon choix de produire une image sans recourir à l'IA, ce qui pourrait être un élément de facilitation, relève d'une approche conceptuelle de l'art qui donne la primauté à l'intentionnalité. C'est-à-dire que pour moi l'idée prime de représenter la pensée en utilisant des éléments du réel afin de mieux souligner l'importance objective du livre qui la contient.

PENSER LA PENSEE

Noosphère, lieu de la pensée

C'est dans «Le Phénomène humain», puis dans «L'Avenir de l'homme» (Œuvres – 5) que le philosophe Teilhard de Chardin fut parmi les premiers à utiliser ce mot composé du grec noûs, l'esprit, et de sphaira, la sphère qui a ici le sens du mot espace. La noosphère, ou zone de la pensée réfléchie, est à distinguer de la biosphère, zone où se déploie le vivant et de la géosphère, zone regroupant les objets matériels inanimés. Le jésuite qu'était Teilhard de Chardin ne manque pas d'intégrer ce concept dans une téléologie spirituelle. Mais au-delà de cet aspect qui n'intervient pas dans mon travail, il y a un premier constat de l'autonomie objective des pensées structurées en une œuvre, depuis les mythes des premiers âges jusqu'aux théories scientifiques qui restent en devenir. Et l'ensemble de ces entités intellectuelles «vivent», littéralement, dans la noosphère. Karl Popper fait un constat similaire lorsqu'il divise l'univers humain en trois mondes. Le monde des choses matérielles extérieures. Le monde des expériences vécues. Et le monde qui nous intéresse ici qui est constitué par les choses de l'esprit. Ce dernier comprend les produits culturels (en soulignant l'importance des livres), les langages, notions, théories et connaissances objectives. Karl Popper l'appelle «le monde trois» et lui attribue une forme d'une autonomie, à tout le moins partielle, dans son ouvrage paru en 1984 «L'univers irrésolu, plaidoyer pour l'indéterminisme». Explicitement, Popper indique que l'œuvre d'art appartient à ce troisième monde. Mes photographies rappellent que le livre et l'œuvre d'art sont des entités de natures similaires. Quoi d'étonnant à ce qu'elles aient vocation à communiquer entre elles ? Des livres parlent de l'art. L'art peut bien parler des livres. Jacques Monod, dans «Le hasard et la nécessité», va quant à lui plus loin dans l'attribution du caractère du vivant à une pensée ayant acquis une existence propre et autonome. Il explique: «Il faut considérer l'univers

des idées, idéologies, mythes, dieux issus de nos cerveaux comme des existants, des êtres objectifs doués d'auto-organisation et d'auto-production, obéissant à des principes que nous ne connaissons pas, et vivant des relations de symbiose, de parasitisme mutuel et d'exploitation mutuelle avec nous». Plus récemment, s'agissant de la noosphère, Edgard Morin a développé une noologie qui se veut une science de la vie de ces «êtres d'esprits» dont il ne doute pas du caractère vivant et autonome. Morin les a classifiés, identifié leurs règles d'organisation propres, décrit leur condition de vie et exploré les modalités de leurs relations de symbiose avec la réalité anthroposociale. Pour Morin, chaque poème invente un monde, chaque roman, chaque film crée un univers. Partout la noosphère s'étend et s'épaissit en interactions complexes. Il constate que les noosphères différentes issues des diverses cultures du globe communiquent désormais plus ou moins entre elles, et elles sont enveloppées par une noosphère planétaire, elle-même en expansion, comme l'est l'univers physique. S'agissant du roman, dans le Tome 4 de La Méthode, Morin détaille sa réflexion : «Un roman, élaboré et contrôlé par un auteur, s'autonomise relativement lorsqu'en lui et par lui un univers se forme, passe à l'être, vit, grouille de personnages dont les principaux à leur tour s'autonomisent et vivent leur vie, capable de susciter chez le lecteur son amitié, son amour, sa répulsion, sa haine, ses larmes, ses rires. L'univers du roman peut être plus ou moins communiquant (réaliste), voire interférent avec notre univers, relatant des événements réels et comportant certains personnages réels comme dans La Guerre et la paix de Tolstoï, ou au contraire déconnecté de notre univers, mais dans tous les cas il prend forme et vie, à chaque fois que le lecteur y participe. Ainsi, l'univers d'un roman se nourrit à une double source néguentropique : 1) l'auteur et sa culture, d'où il puise sa substance («Mme Bovary, c'est moi») et à partir duquel il s'auto-éco-produit; 2) les(s) lecteur(s) où il se re-génère et reprend vie, avec chaque fois des variantes dues à l'idiosyncrasie du lecteur et aux conditions de sa lecture. Il y a quelque chose dans le roman, comme dans le film, quelque chose qui n'est pas

seulement de la littérature, de l'art, du divertissement, de la culture, mais qui est en même temps de la vie noosphérique. Plus généralement, toute œuvre, y compris scientifique, prend forme et vie en s'auto-élaborant.» Si l'on peut considérer que la pensée structurée sous la forme d'une œuvre constitue une sorte d'être vivant au sein d'une noosphère, en se basant notamment sur les réflexions développées par Teilhard de Chardin, Karl Popper, Jacques Monod et Edgar Morin, la nature tout aussi vivante du livre apparaît comme une évidence forte. Dans cette perspective, mes photographies peuvent bel et bien être vues comme des portraits d'êtres vivants. Pour antiphraser Roland Barthes, l'auteur de «La mort de l'auteur», il n'est peut-être pas fatal de devoir « tuer le référent ». Dans l'espace de la pensée vivante, la noosphère, le livre et d'une certaine manière son auteur avec qui nous dialoguons ne sont pas choses inanimées et absentes.

Humanité du livre

Comme le corps humain, le papier imprimé et relié pour former un livre est davantage qu'un simple objet. Sa matérialité spécifique rend possible une relation intellectuelle, émotionnelle, affective avec une œuvre de pensée dont l'importance peut être tantôt réduite, tantôt immense. Il est possible d'aimer ou de haïr un livre, de le désirer ou de ressentir du dégoût à son égard. Dans une certaine mesure, une relation s'établit par empathie avec l'auteur du livre. Bien sûr pas avec la personne réelle qui est absente ou morte. Mais bien avec l'idée que tout un chacun peut se faire de la personnalité d'un auteur dont on connaît plus ou moins le parcours de vie. Celui-ci acquiert une forme de présence dans l'espace de la pensée. Au livre-personne que l'on peut porter dans ses mains s'ajoute une personne-livre dans la noosphère où les pensées tiennent lieu de réalité. Ils y apparaissent sur un même pied, parfois dos à dos et parfois main dans la main lorsque notre esprit cherche à les réunir. Je cherche à créer une intimité pour ainsi dire charnelle entre le livre et celui qui regarde ma photographie. Il s'agit autant que possible de rendre le livre présent, attirant, fascinant, obsédant peut-être. Je cherche à faire débuter une conversation entre le spectateur de ma photographie et l'être de pensée que constitue le livre, dans l'espace virtuel d'une œuvre d'art qui appartient tout autant à la noosphère. Dès lors, la forme plastique dans laquelle se trouve intégré le livre peut susciter à la fois une émotion et une réflexion. Avec l'espoir de susciter une relation à la fois intellectuelle et affective avec la personne de pensée, l'œuvre, l'être présent dans cet espace de la noosphère que nous partageons.

Érotisme, éthique et transcendance

En photographiant des livres comme s'il s'agissait de personnes, j'en suis venu à considérer ceux-ci comme étant la «chair» de la pensée qu'ils contiennent. Le papier imprimé et relié pour former un livre qui contient une œuvre littéraire ou philosophique n'est décidément pas un objet comme les autres. Sa couverture et ses pages forment une anatomie que l'on peut caresser de la main ou du regard. Sa matière est le visage d'un Autre qu'il nous est offert de rencontrer au sens où l'entend Emmanuel Levinas. Il me semble en effet que ce qui vaut dans la sphère du vivant l'est également dans la noosphère. Dans Totalité et infini, Lévinas exprime que la caresse « transcende le sensible » puisqu'elle n'est pas encore appropriation du corps désiré. La caresse est seulement promesse, attente, expression d'une faim. Pour le philosophe, la caresse relève du tendre et « Dans le charnel de la tendresse, le corps quitte le statut de l'étant ». Délivré de la totalité d'une objectivation, le corps fait entrevoir «l'Être» a priori infini. Cette phénoménologie de la caresse me semble également applicable pour qui envisage le livre qu'il se prépare à lire. C'est pour lui la promesse d'une rencontre, importante peut-être, avec un Autre de pensée qui suscite en lui un sentiment de déférence. Lévinas nous dit que la révélation de l'Autre nous fait responsable de lui et de tous. L'annonce charnelle d'un livre qui éveille notre respect me semble être un phénomène assez similaire. A tout le moins, la rencontre avec un livre nous appelle à sortir de nous-mêmes en ouvrant notre esprit à un ailleurs de l'ego. Cet ailleurs, le monde, qui est d'abord l'Autre pour Levinas nous confronte à l'être. Particulièrement au moment mystérieux du premier contact, avant que la connaissance du livre ou de l'Autre ne l'ait transformé en objet de connaissance. Dans chacune de mes compositions photographiques, je cherche à rendre possible ce premier instant

fait de désir et de respect pour l'être de pensée qui s'annonce dans le livre. Certains manqueront cette rencontre s'il ne voient qu'un objet peut-être désiré mais inhabité de la pensée qu'il contient. Le livre n'est présence que s'il est respecté dans son essence. Comme l'invoque Levinas s'agissant des êtres humains, il en va de notre responsabilité morale de ne pas le réduire à un simple objet. Il vaut tellement mieux comprendre que la séduction est littéralement au cœur de la découverte du livre. Dans une promiscuité voulue avec une pensée dont on attend qu'elle aussi caresse notre esprit. Réduire le livre à être un objet matériel, fût-il de désir, plutôt qu'un sujet de pensée est à cet égard une limitation. Dans mes compositions photographiques, j'essaie de susciter cette mise en présence avec l'être de l'œuvre écrite ; ce qui m'apparaît être un impératif éthique.

Non élitisme

Celui qui dispose d'une connaissance de l'art contemporain suffisamment large pourra apprécier l'œuvre d'art en la situant dans le contexte de ses connaissances culturelles. C'est-à-dire, qu'il est souvent nécessaire de connaître les codes et usages sophistiqués de l'art contemporain pour apprécier et évaluer correctement le travail de nombre d'artistes. Cela seuls les professionnels de l'art, les critiques et les collectionneurs aguerris sont capables de faire. En ce qui concerne mes oeuvres, aucune connaissance préalable de l'art contemporain n'est requise puisque les codes utiles à l'interprétation sont proposés dans le commentaire d'artiste qui accompagne chacune de mes photographies. En proposant une représentation plasticienne qui s'auto-référence, j'offre une totale liberté d'accès malgré le supplément d'exigence qu'impose la lecture de mon texte. Donner une représentation de la pensée, c'est interpeller chacun dans son rapport avec la pensée. Et ainsi, de facto, souligner l'exigence d'une pensée véhicule de sens et de valeur. C'est susciter la pensée en action. C'est poser la question: que fais-je de ma capacité de penser ? Inviter à une pensée complexe n'est pas pour autant un élitisme puisqu'un texte qui explique le pourquoi de tout ce qui apparaît dans la composition. Je ne propose pas de deviner ou d'entrevoir une vérité éventuelle qui pourrait se trouver dans une œuvre qui « interroge ». Il n'y a pas d'interrogation dans mes photographies. Il s'agit au contraire d'affirmer pour placer sous la lumière la réalité d'une pensée. Et ce faisant de partager l'expérience du cheminement à la fois intellectuel et artistique qui a rendu possible la correspondance infortuite du fond et de la forme. Je ne peux réussir dans mon travail plasticien que si l'âme du livre y paraît. Il me faut donc convaincre au travers d'une démonstration claire et non pas seulement interpeller par l'ellipse. Et cela implique que le doute, la

mise en abyme, l'évocation par l'absurde sont autant de méthodes artistiques qui sont par ailleurs pertinentes mais qui n'ont pas de légitimité dans ma propre démarche plasticienne. Pour inviter le plus grand nombre au plaisir de penser, il faut de la clarté. Mes compositions photographiques accompagnées de leur texte interprétatif proposent une expérience accessible à tous, y compris à ceux qui n'auraient jamais entendu parler de ce livre ni même de son auteur. Et même si leur fascination est moindre que celle ressentie par ceux qui connaissent déjà le livre, elle me paraît non moins précieuse. En réalité, elle devient plus précieuse si mon travail, par l'attraction d'une proposition esthétique, a permis de stimuler leur désir pour la pensée qui est tout autant un désir de penser.

ENGAGEMENTS D’ARTISTE

Devant l'émocratie

Nombreux sont les intellectuels qui nous auront mis en garde contre le danger d'une diminution de l'esprit critique. C'est en effet lorsque la pensée se fait passive que les propagandes peuvent agir par la manipulation. A cet égard, le philosophe et sociologue Edgar Morin établit une opposition fondamentale entre la pensée complexe et la pensée simplifiante. Dans un horizon civilisationnel, la pensée simplifiante est une invitation à la barbarie. Elle ouvre la voie aux entreprises de désinformation qui construisent de fausses vérités. Elle permet l'instrumentalisation dévoyée de l'éthique, rend possible une justification tronquée du racisme, du rejet de l'autre, de la non-empathie avec ceux qui souffrent. Bref elle stimule par le mensonge tous les égoïsmes quand ce n'est pas carrément la haine d'autrui. En faisant voter au gré de réactions épidermiques que stimulent les populistes, la prédominance de l'émotion sur la réflexion sape la démocratie pour la remplacer par une « émocratie ». L'émocrate s'est enfermé dans les certitudes qu'il a fait siennes. Invoquer la pensée complexe est taxé par lui d'élitisme. Il la dénonce comme une entrave à la liberté de penser « autrement ». Aveugle au principe de douter, il balaie les arguments qui lui disconviennent en puisant dans les pseudo-vérité. L'hyper individualisme qui caractérise notre époque nous a bien préparés à croire aux illusions qu'on fait siennes. Le respect de l'Autre est menacé par la primauté du Moi qui justifie tous les antagonismes. La pensée simplifiante est un égotisme. Or penser dans la complexité, c'est précisément se confronter à la pensée d'autrui. Face au danger d'une dissolution des valeurs démocratiques, à leur possible effondrement, l'artiste est invité à s'interroger pour interroger. Que peut l'art contre le populisme, telle est la question. A cet égard, une invitation de l'art à la pensée complexe me paraît constituer une responsabilité.

Art et populisme

Ce n'est pas par nostalgie ou passéisme que j'ai voulu inviter à une apologie des livres et ce faisant de la pensée longue, lente, profonde. C'est au contraire le futur et ses dérives annoncées qui fondent ma motivation d'agir en artiste un peu utile. Un futur où l'essor des populismes alimente les extrémismes et prépare l'avènement de violences sous des formes aussi bien anciennes que nouvelles. Il est sans doute audacieux d'affirmer que l'art peut contribuer à lutter efficacement contre le populisme. Mais il serait beaucoup plus hasardeux de prétendre que l'artiste ne peut rien y faire. Ma conviction est que les manipulations du populisme résistent mal à l'activation de la pensée. Car penser c'est agir et combattre le mal au plus près de sa racine. Souligner la valeur capitale du livre, dans ma démarche plasticienne, constitue à la fois un fondement et un horizon. A savoir que ma photographie propose du sens sous la forme d'une pensée en action. Je propose au spectateur une expérience enrichie par l'exercice concret d'une pensée que l'on peut dire complexe puisqu'à la proposition plasticienne s'intègre un travail de lecture. Mon commentaire explicatif invite à produire un travail d'interprétation parallèle à celui que j'ai pu suivre au cours d'une longue étude préalable de l'œuvre. L'acte de penser la complexité étant par nature marqué par la durée, je propose une expérience esthétique prolongée par une période de réflexion. La pensée plus profonde est une pensée plus lente. Ce faisant, j'incite à la rationalité et à ne pas ériger son émotivité en unique capacité de jugement de l'œuvre d'art. Esthétique et pensée vont de pair. Je vise à ce que ni l'émotion ni la réflexion puisse prendre le pas l'un sur l'autre. A l'asymptote de leur parfaite égalité.

Refus du nihilisme

Établir une relation entre art et pensée, c'est affirmer qu'il y a du sens à montrer. Certains livres, des œuvres de pensée majeures, constituent des socles de sens, des réponses à un besoin de spiritualité que l'on soit ou non croyant. Le fait que certains humains, avec leur génie, aient pu produire des œuvres de pensée si abouties apporte la certitude qu'être humain a du sens. Et qu'espérer en l'humanité a du sens. A mes yeux, la capacité de dépassement dont ont fait preuve ces grands auteurs tient lieu de transcendance, fût-ce dans un monde sans dieu. Les croyances peuvent voire leur bien-fondé mis en cause, pas l'exigence haute de penser ni les livres qui la rendent possible. Comme en matière de spiritualité, il est possible de chercher une forme de consolation dans le livre. A cet égard, il me semble que lorsqu'on rassemble un grand nombre de livres dans une bibliothèque, on cherche à se rassurer. Comme si l'on s'entourait d'une barrière afin de tenir à distance la dureté du monde. Ou pour tenir à distance l'idée de la mort et du néant. S'il n'y a pas de Dieu qui nous écoute, au moins il y a les livres à qui parler. C'est pourquoi j'essaie de faire en sorte que mes compositions photographiques s'inscrivent dans un espace du sacré. Le livre photographié dans le contexte de l'abstraction présente sa matérialité hors de la réalité immédiate du monde. Sur un piédestal, le livre apparaît telle une icône qui appellerait à croire dans une religion dont le dieu serait la pensée humaine. Dans mon travail plasticien, nécessairement, toute représentation formelle se doit de faire sens. Le plus de sens possible. À l'époque de l'hyperindividualisme constitutif de la postmodernité, je propose une expérience basée sur l'intersubjectivité. Je veux croire que mon empathie envers la pensée d'un auteur incite un tiers à la reproduire. Et que ce geste de pensée sera identiquement posé par quantité de regardeurs/lecteurs. L'intégration

d'un texte interprétatif dans l'expérience plasticienne que je propose répond à une nécessité. Mais c'est tout à la fois un moyen de donner accès au plus grand nombre aux séductions de la pensée complexe qui sont bien réelles quand il s'agit des livres importants. En quelque sorte, dans ma démarche, admettre que l'art abstrait puisse être aussi synonyme d'univocité sémantique, c'est ajouter sans rien retrancher au principe de liberté ceux de fraternité et d'égalité. Si l'art peut produire du sens en sus de sensations esthétiques, c'est parce qu'il m'a paru possible d'échapper à un absolu relativisme au travers d'une foi humaniste. Être humaniste c'est croire en l'humain capable de progrès. La création, dans l'approche qui est la mienne, n'est pas une forme de consolation. Il ne s'agit pas pour moi de cacher le néant par l'esthétique. Je montre du sens parce que je pense qu'il existe dans la pensée, à travers la pensée. Et la pensée est ouverture à l'Autre qui pense aussi en nous invitant à marcher hors de notre solitude. Je me sens « au service » du livre, cet Autre. Je ne le tuerai point. La pensée contenue dans les livres que je choisis m'est supérieure. Une responsabilité morale m'incombe de produire mes meilleurs efforts pour ne pas la dénaturer. Mes photographies invitent à porter le regard sur la pensée des auteurs. Elles sont une proposition d'empathie. Il faut considérer que l'exercice même de la lecture appelle à une fusion avec une pensée. Lire, c'est pénétrer une pensée afin de la mélanger à la sienne. Nous ressentons avec les personnages du roman. Nous faisons résonner en nous les mots du poète. Nous dialoguons les points de vue du philosophe. Ce sont autant de mouvements vers l'Autre. Il me semble que plus qu'une réaction d'émotion furtive, mieux qu'un moment de contemplation, l'invitation à penser est une incitation à l'action qui implique une responsabilisation.

Interpellation du sacré

Dans mon travail, le livre est représenté dans un espace photographique épuré du contingent. Si le livre peut apparaître doté des stigmates de son éventuelle usure, les éléments abstraits qui l'entourent, faits de divers objets photographiés, apparaissent lissés par une intervention numérique ultérieure. Dans l'expression d'une pensée abstraite, il n'y a pas de motif à faire apparaître des aspérités accidentelles. Ce mode de représentation idéel, en quelque sorte hors du monde, est de nature à faciliter une rencontre avec le sacré. Par le livre, et plus généralement au travers d'une connexion avec l'œuvre de pensée, l'homme est tout à fait homme ou la femme tout à fait femme. Quand il ou elle cherche le chemin vers ce qui sera pour le plus vrai, le plus valable, le plus important, le plus émouvant, le plus surprenant. Aller vers la pensée est toujours volonté de s'élever. L'humanité peut s'incarner dans le livre dans un accomplissement de sa propre quintessence. Et ce mouvement de la pensée vers le haut est de facto tension vers le sacré. Il faut également admettre que la noosphère démontre la possibilité d'une forme de vie après la mort. C'est bien là une manifestation du sacré, s'il en est. Dans l'espace vivant de la pensée, la noosphère, le livre est un guide. Il est une personne de pensée que l'on a la chance de rencontrer car il se peut que nos échanges nous rendront meilleurs. Même si ceux-ci sont tumultueux, la lecture demeure un altruisme. Il y a comme un principe d'amour, à tout le moins une volonté de partager, dans la recherche d'une pensée vivante dans une œuvre littéraire ou philosophique. La recherche plasticienne du moyen de représenter quelque chose peut s'enrichir de l'espérance de trouver une fin dans quelque chose, c'est-à-dire trouver un quelqu'un qui est le sacré. Ce quelqu'un peut-être un auteur disparu, ou Dieu, ou simplement une foi en l'humanité qui s'exprime par l'empathie dans une esprit de fraternité.