

Focales

1 | 2017

Le photographe face au flux

Sur l'écran du téléviseur : parasites et brouillages dans les œuvres de McCollum, Rondepierre et Tillmans

Pascal Borrel

Éditeur

Publications de l'Université de Saint-Étienne

Édition électronique

<https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=522>

ISSN 2556-5125

Référence électronique

Pascale Borrel, « Sur l'écran du téléviseur : parasites et brouillages dans les œuvres de McCollum, Rondepierre et Tillmans », *Focales* n° 1, *Le photographe face au flux*, mis à jour le 13/06/2017, URL : <https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=522>

© Focales, Université Jean Monnet – Saint-Étienne

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des règles de la propriété intellectuelle et artistique. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur.

Sur l'écran du téléviseur : parasites et brouillages dans les œuvres de McCollum, Rondepierre et Tillmans

Pascale Borrel

Quand la prise de vue photographique procède d'une confrontation avec un écran de télévision, quand elle saisit des bribes de ce qui « transite, passe par des transformations diverses, coule comme un flux, un fleuve sans fin [1] », le travail consiste à se soumettre à l'autorité d'un appareil de diffusion d'images, à définir un principe de sélection face à leur déversement à la fois imprévisible et indifférent. Les œuvres d'Allan McCollum, *Surrogate on location* et *Perpetual Photographies*, d'Éric Rondepierre, *DSL*, et de Wolfgang Tillmans, *Sendeschluss/End of Broadcast* et *Weak Signal*, relèvent de ce principe ; et les photographies qui en résultent présentent certains traits communs. Ces artistes prennent en effet le parti de rendre compte du flux par des représentations brouillées – les brouillages procédant des conditions de prise de vue ou du dysfonctionnement du poste de télévision. C'est donc de l'importance donnée aux parasites, à l'altération partielle ou totale de l'image télévisuelle qu'il sera ici question, comme de la portée de ce type de motif en photographie.

C'est à partir de 1982 que McCollum a entrepris la série des *Surrogates on location* et celle des *Perpetual Photographies*. Pour la première, l'artiste photographie l'écran du téléviseur quand y apparaît une scène comportant une (ou des) image(s) sous cadre. Ces prises de vue donnent lieu à la seconde série : certaines des images qui y figurent sont détournées et fortement agrandies. Ce travail de prise de vue et de tirage découle d'une œuvre antérieure qui, elle, n'est pas photographique, les *Surrogate Paintings*, commencées en 1978.



➤ Allan McCollum,
Surrogate Painting N° 783, 1978,
acrylique sur bois.

1. Philippe DUBOIS, *Cinéma et Dernières Technologies*, Paris/Bruxelles, INA/De Boeck Université, 1998, p. 27.

Ce sont des objets de bois et de carton de dimensions variables que McCollum a produits en grand nombre et dont il a tiré également des moulages de plâtre (les *Plaster Surrogates*). Chaque élément se compose d'un cadre et d'une marie-louise enserrant une surface monochrome. Les *Surrogate Paintings* peuvent se déployer sur les murs en de longues frises, noires et blanches ou polychromes, ou bien être présentées en des agencements de dimensions plus réduites.



➤ Allan McCollum, *Surrogates Paintings*, 1978-79, acrylique et émail sur bois, 112 Workshops, New York, 1979.

Ces bas-reliefs « subrogent » – comme leur nom l'indique – « un type standard d'objet culturel que nous produisons, conservons et auquel nous donnons une valeur [2] [...] ». Ils sont donc les représentants de divers objets relevant de cette pratique : tout autant les tableaux exposés dans les musées que les images dont nous nous entourons, que nous accrochons dans nos intérieurs pour la valeur symbolique, affective que nous leur donnons [3].

Ce travail a fait de McCollum un téléspectateur singulier, attentif aux images encadrées présentes comme éléments de décor dans les films. L'artiste dit avoir éprouvé une fascination et

2. Allan McCOLLUM, in *Allan McCollum*, Lille, Musée d'Art Moderne de Lille Métropole-Villeneuve d'Ascq, 1998, p. 24.

3. « Une "peinture subrogée" était supposée représenter une peinture exposée dans un musée, mais en même temps elle était supposée représenter la photo d'un petit-fils ou ce genre de choses. Elle était destinée à représenter un type d'objet standard d'objet culturel que nous produisons, conservons et auquel nous donnons une valeur [...] » Allan McCOLLUM, in *Allan McCollum, op. cit.*, p. 24.

une satisfaction infantile à voir « ses » œuvres sur le petit écran [4]. Ces objets, en effet, ressemblent aux *Surrogate Paintings* : les images qu'ils contiennent étant en général peu perceptibles et indifférentes. Ces éléments accrochés au mur présentent des analogies formelles avec les œuvres de McCollum ; ils se manifestent comme des structures qui, discrètement, évoquent la pratique culturelle dont les *Surrogate Paintings* sont l'expression. Photographier l'écran du téléviseur, quand ce type d'objets est présent dans une scène, consiste à prolonger la réflexion anthropologique entamée. L'opération de prise de vue peut aboutir, de plus, à la production d'un objet destiné à s'inscrire, à son tour, dans cette pratique de l'image, en tant que photographie encadrée et exposée.



› Allan McCollum, source de *Perpetual Photo N° 4*, 1982, photographie de téléviseur.



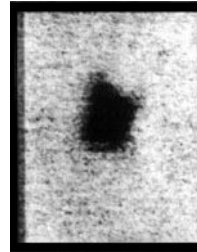
› Allan McCollum, source de *Perpetual Photo N° 10*, 1982, photographie de téléviseur.

4. « But to be completely honest, I'm just really fascinated at finding my work on TV. It makes me feel important, in a really infantile way. » Allan McCollum, D. A. Robbins, « An interview with Allan McCollum », *Arts Magazine*, 1985, < http://allanmccollum.net/allanmccollum/DA_Robbins.html >, consulté le 29 avril 2016.

Ce ne sont toutefois pas ces photographies-là, les *Surrogates on location*, que Mc Collum expose, mais celles qu'il réalise à partir de certains de leurs détails et qu'il nomme *Perpetual Photographies*.



› Allan McCollum,
Perpetual Photo N° 4,
1982/84, photographie
argentique, tirage unique.



› Allan McCollum,
Perpetual Photo N° 10,
1982/84, photographie
argentique, tirage unique.

Si ces deux séries dépendent du même travail de prise de vue, elles procèdent toutefois d'intentions assez différentes. La conception des *Perpetual Photographies* n'est pas tributaire des usages que nous faisons des images ; elle consiste plutôt à mettre en place les moyens d'en produire de nouvelles. En ne gardant des *Surrogates on location* que les minuscules surfaces contenues dans les cadres et les sous-verres, en agrandissant ces détails indistincts, McCollum obtient d'énigmatiques configurations de masses noires et blanches aux contours brouillés. Si ces œuvres se manifestent comme images mécaniques, si elles portent les traces de ce qui les a fait exister – la trame de l'écran de télévision captée par l'appareil photographique se mêlant au grain de l'image argentique – c'est également à des traces graphiques ou picturales qu'elles font penser. Cela ne tient pas au fait qu'elles sont des agrandissements de dessins ou de peintures, mais à l'enchaînement des opérations appareillées et à la dissolution des formes qui en résulte. Pourtant, par leurs masses charbonneuses, par leurs formes écrasées et diffuses, les *Perpetual Photographies* ressemblent aux représentations allusives du réel que la peinture est à même de produire, à la manière dont celle-ci peut mettre en tension sa matérialité et son iconicité.



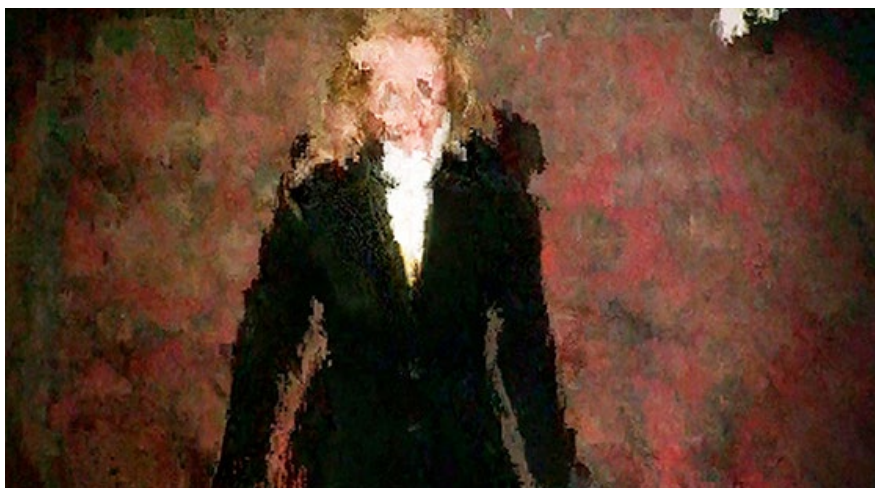
› Allan McCollum, *Perpetual Photos*,
1982/89, photographies argentiques,
tirages uniques.

La conjonction entre la photographie d'un écran de télévision et un médium « traditionnel » est explicitement faite par Éric Rondepierre quand il dit de sa série *DSL*, qu'elle est « très picturale [5] ». Celle-ci se compose de photographies [6] représentant différents types de brouillages produits par le système *Digital Subscriber Line* lors de la diffusion de films de Godard, Hitchcock,

5. Éric RONDEPIERRE, entretien avec Julien Milly, *Nouvelle Revue d'Esthétique*, n° 10, 2012, p. 131.

6. La série compte actuellement une trentaine d'images.

Lynch, Truffaut, Scorsese, Jarmush, etc. Rondepierre a réalisé, selon les mêmes principes, la série *F&D* [7] dont les images sont issues du film de Kubrick, *Fear and Desire*. La prise de vue, qui saisit les parasites apparaissant à la surface de l'écran du téléviseur, aboutit la plupart du temps à la création de surfaces polychromes [8], accidentées ou épurées, laissant percevoir, parfois très faiblement, des formes reconnaissables.



› Éric Rondepierre, *DSL 04*, 2011,
tirage lambda contrecollé sur aluminium, sous diasec, 50 x 90 cm.



› Éric Rondepierre, *DSL 24*, 2015,
tirage lambda contrecollé sur aluminium, sous diasec, 50 x 90 cm.

-
7. La série *F&D* a été faite pour l'exposition *Pierre Guyotat, la matière de nos œuvres* (Galerie Azzdine Alaïa, avril-juin 2016) où il s'agissait, pour chaque artiste, de proposer une œuvre en relation avec un manuscrit de l'écrivain. C'est à partir de celui de *Tombeau pour 500 000 soldats* que Rondepierre a réalisé *F&D*. Ces photographies, issues de *Fear & Desire* de Stanley Kubrick, tirées sur papier, ont été collées directement sur le mur, à proximité du coffre contenant le manuscrit à l'abri de la lumière.
 8. À l'exception de *Madame De* (Max Ophuls), les films dont proviennent les photographies de *DSL* sont en couleur. Les conditions de travail introduisent parfois dans les images en noir et blanc du film de Kubrick une sorte de mouchetage vert.

Au sein des commentaires que l'œuvre a suscités, la référence à la peinture constitue une sorte de leitmotiv. Dominique Païni rapproche cette série « ancrée dans la technologique la plus contemporaine » de « pratiques manuelles plus anciennes comme la peinture, le vitrail ou la mosaïque [9]. » Catherine Millet, parle de « mouchetage de la couleur », de « fractionnement cézannien » des « pixels » et de « décomposition futuriste des mouvements [10] ». Guillaume Basquin, qui considère *DSL* comme « de la peinture. De la grande peinture [11] », compare « les agrégats de pixels » à « des touches carrées [...] de couleurs en un certain ordre assemblées » et inscrit l'œuvre dans la continuité « de la peinture en à-plats » de Cézanne et De Staël.

Ces commentaires traduisent un plaisir à percevoir une ressemblance entre des entités sans parenté, sur le plan technique et matériel. Ils consistent à mettre en relation le pixel – sa forme, ses agencements – avec un certain registre pictural : le « fractionnement "cézannien" », la « décomposition "futuriste" » des mouvements, de la « peinture en à-plats ». Cette conception de la peinture, qui a mis en évidence la planéité du tableau, qui a fait de celui-ci le support d'une recherche rythmique plutôt que d'une représentation mimétique du réel est contemporaine de la présence croissante des images, produites et reproduites mécaniquement. La picturalité de *DSL* est donc ici définie selon une conception et des attributs formels inscrits dans un passé désormais ancien, de Cézanne à De Staël. Ce rapprochement a une portée ambivalente : s'il vise à souligner la qualité de *DSL*, il associe à l'œuvre des éléments emblématiques du modernisme pictural qui sont devenus, avec le temps, les marques d'une pratique convenue de la peinture. En ce sens, souligner la picturalité de ces photographies conduirait à percevoir *DSL* et *F&D* comme des ersatz de formes et de matières picturales dont l'impact initial s'est émoussé, à force de répétition, de vulgarisation ; à suggérer que ces photographies entretiennent des relations avec le « kitsch » quand on entend par ce terme la production d'un « succédané de culture [12] ». Mais c'est peut-être dans sa capacité à produire une approche ambivalente, à susciter le trouble que se tient la force de *DSL*. Par ses effets « picturaux », l'œuvre prend le parti de la séduction visuelle, celui de valoriser une richesse chromatique, un foisonnement de configurations non figuratives. À ces états de surface que la peinture a rendus familiers se combinent des formes ou des signes qui le sont tout autant : l'œuvre associe, parfois abruptement, à ces évocations picturales le réalisme de l'image mécanique et la trame du pixel.

9. Dominique PAÏNI, « Digitale mosaïque », in *Désolé de saboter vos lignes* (catalogue de l'exposition de l'Arsenal de Metz), Paris, Filigranes, 2012.

10. « Cet ensemble intitulé DSL est le plus "pictural" de toute l'œuvre... Mouchetage de la couleur, fractionnement "cézannien" des pixels, décomposition "futuriste" des mouvements, visages en guimauve qui s'étirent et se distordent autant que sous le pinceau indolent de Glenn Brown » : Catherine Millet, « La Nuit du chasseur d'images », in *Images secondes*, Paris, Éditions Loco, 2015.

11. « En réalité, et plus profondément, c'est de la peinture. De la grande peinture. Une *image peinte* avec les outils numériques. Une peinture très moderne : des touches carrées (les agrégats de pixels) de couleur en un certain ordre assemblées. De la peinture en à-plats après Cézanne et De Staël. Une stupéfiante peinture car, grâce à ces accidents numériques consécutifs aux algorithmes de calcul, une sorte de palissade, comme en tôle ondulée, est apparue en bas de l'image arrêtée, dans les tiges de maïs du célèbre *topos* du film : un champ à ciel ouvert. » Guillaume Basquin, < <http://www.artpress.com/2015/11/23/eric-rondepierre/> >, consulté le 29 avril 2016.

12. Clement GREENBERG, « Avant-garde et kitsch », in *Art et Culture*, Paris, Macula, 1988, p. 17.



› Éric Rondepierre, *DSL 09*, 2010,
tirage lambda contrecollé sur aluminium, sous diasec, 50 x 90 cm.

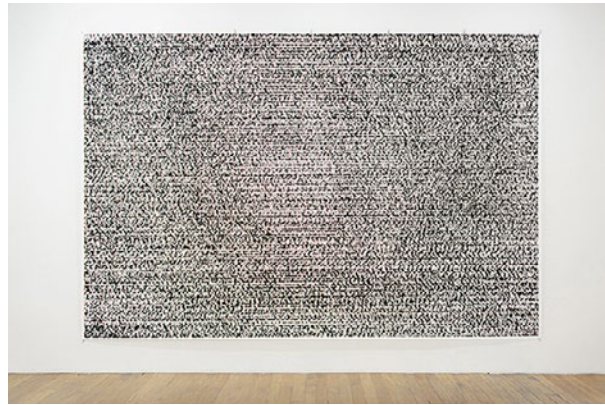


› Éric Rondepierre, *DSL 14*, 2010,
tirage lambda contrecollé sur aluminium, sous diasec, 50 x 90 cm.

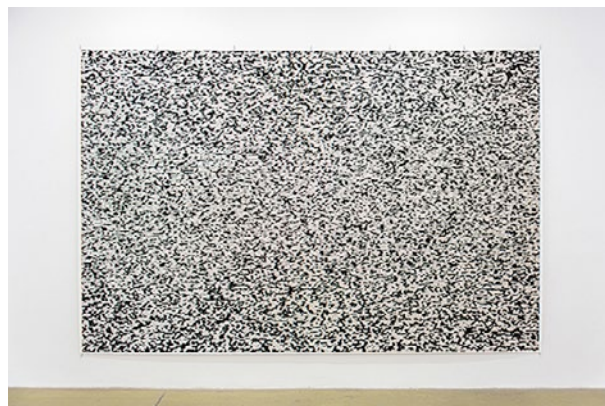
Ces états hybrides laissent percevoir les appareils dont procède *DSL*, le profit que l'appareil photographique tire du flux, ici chaotique, d'une œuvre cinématographique sur le petit écran. Si la prise de vue ne permet guère d'identifier l'œuvre concernée, elle en fait sentir la nature : les effets « picturaux » (saturations chromatiques, configurations arbitraires) et l'orthogonalité des pixels sont la traduction photographique d'une image en mouvement, de son déroulement perturbé, d'accidents générant une sorte de naufrage des figures, chatoyants et inquiétants.

Les photographies d'écrans de télévision que Tillmans a regroupées en deux séries, *Sendeschluss/End of Broadcast* et *Weak Signal* ont également suscité des mises en relation avec la peinture. De loin, ces œuvres se présentent comme de grandes étendues homogènes et vibrantes, comme des modulations de gris dont émanent des halos de couleurs pâles. L'unité minuscule, le pixel,

qui constitue ces surfaces abstraites, produit des formes orthogonales d'une infinie diversité, un réseau complexe aux multiples ramifications, un grouillement d'agrégats dont on perçoit, de près, la densité chromatique.



› Wolfgang Tillmans, *Sendesschluss/End of Broadcast VII*, 2014, impression jet d'encre sur papier, 273 x 410 cm, exemplaire unique. Courtesy de l'artiste et Galerie Chantal Crousel, Paris. Photo : Florian Kleinfenn.



› Wolfgang Tillmans, *Weak Signal II*, 2014, impression jet d'encre sur papier, 273 x 410 cm, exemplaire unique. Courtesy de l'artiste et Galerie Chantal Crousel, Paris. Photo : Florian Kleinfenn.

Tillmans montre une certaine réserve à l'égard des rapprochements qui ont été établis entre ses images et la peinture abstraite. S'il considère que ses photographies peuvent rappeler les œuvres de Pollock « pour le côté vibrant [13] », il souligne l'importance qu'il accorde à ce qui cause cet effet visuel : puisqu'il est produit par la photographie, il « témoigne en même temps de quelque chose. C'est quelque chose qui est vraiment "réel [14]" ».

13. « Wolfgang Tillmans, des images pour aujourd'hui », entretien avec Étienne Hatt, *Art Press*, n° 428, décembre 2015, p. 39.

14. *Ibid.*, p. 40.

Ce dont ces images témoignent, c'est d'un dysfonctionnement technique. *Sendeschluss/End of Broadcast* se réfère à celui du téléviseur d'une chambre d'hôtel à Saint-Pétersbourg, un écran plat numérique de la fin des années quatre-vingt-dix utilisant un signal analogique. Quant aux parasites que la série *Weak Signal* représente, Tillmans ne dit pas explicitement s'ils sont subis ou s'il les a produits. Dans le cadre de son travail, Rondepierre emploie l'expression d'« effets secondaires ». Il l'a utilisée comme titre d'une exposition à la Galerie Gounod en 2015, où une part de *DSL* était montrée [15]. Dans son acception pharmacologique, la formule définit les parasitages comme désagréments possibles et imprévisibles, inhérents à la marche du dispositif. Elle peut également s'appliquer à son travail pour en désigner la place et le statut : parler « d'effets secondaires » c'est alors souligner la dépendance de la prise de vue face à l'autorité capricieuse d'un dispositif de transmission tout en en faisant un processus réactif. Pour Rondepierre, photographier les dysfonctionnements du téléviseur consiste à faire, d'une situation subie, le contexte d'une action. C'est ainsi que le titre de la série qui reprend le nom de ce mode de transmission, *DSL*, devient l'acronyme de « Désolé de Saboter vos Lignes ». Rondepierre désigne ainsi une situation, celle de l'« usager de la DSL [...] "dominé" par l'expansion de l'iconosphère » – et l'action individuelle, gratuite que l'artiste qualifie, en se référant à Michel de Certeau, de « production des consommateurs », de « fond nocturne de l'activité sociale ». Cette production consiste à trouver une « faille minuscule », pour « "bricoler", saboter, (se) réapproprier quelque chose ». Cette manière de résistance douce et acharnée, Rondepierre en souligne le caractère à la fois nécessaire et vain : « [...] je sais que ma vie est contrôlée jusque dans les détails les plus intimes, mais je sais aussi qu'il me reste cette illusion, cette petite parcelle, cette petite miette de temps que je me réapproprie sans risque, puisque je la projette dans le champ de l'art, lui-même dépendant de ces dispositifs [16]. »

Ce n'est pas comme réaction individuelle à une situation de contrôle généralisé que Tillmans définit son travail. Il semble plutôt lui donner le statut de constat, de saisie objective de certains types d'aléas techniques, aléas dont il s'emploie à préciser les différents facteurs : « Dans *Sendeschluss/End of Broadcast*, la télévision reçoit trop de signaux pour prendre la moindre des décisions. Dans *Weak Signal*, le récepteur arrive à voir qu'il y a quelque chose mais ne parvient pas à le reconnaître au milieu de tous les autres bruits. Les séries décrivent des états de communication très différents [17]. »

Toutefois, ces différences ne sont pas à proprement parler « décrites », car les deux séries présentent de fortes similitudes formelles. Ce sont les titres qui se font l'écho de ces différences, sur un mode allusif ou même décalé. Les expressions « *Sendeschluss/End of Broadcast* », en effet, ne désignent pas la cause effective de ces brouillages mais une situation tout autre, appartenant à une époque passée : celle où la coupure du signal marquait la fin des programmes. La combinaison d'une objectivité déclarée et d'une sorte de brouillage référentiel participe de la fonction que Tillmans donne à « ce supplément de "réalité" » propre à la photographie. Comme le montrent *Sendeschluss/End of Broadcast* et *Weak Signal*, « le grand avantage [18] » du médium – la relation nécessaire qu'il entretient avec le réel – ne conduit pas nécessairement à la représentation d'un

15. *Effets secondaires*, Galerie Isabelle Gounod, 32/10/2015 – 19/12/2015.

16. Éric RONDEPIERRE, in Julien MILLY, *Le Voyeur. Entretiens*, Paris, De l'incidence éditeur, 2015, p. 122.

17. Wolfgang TILLMANS, in « Wolfgang Tillmans, des images pour aujourd'hui », *op. cit.* p. 38.

18. *Ibid.*, p. 40.

objet clairement identifiable ; ce qu'il permet ou requiert de faire plutôt c'est, selon Tillmans de « réaliser une image du monde d'aujourd'hui [19] ».

Si la représentation des dysfonctionnements télévisuels en offre la possibilité, c'est à plusieurs titres. *Sendeschluss/End of Broadcast* et *Weak Signal* résultent d'une connexion « de neuf et d'ancien, d'analogique et de numérique [20] », d'hybridations qui concernent le poste de télévision lui-même ainsi que la relation entre celui-ci et le matériel photographique. Tillmans a en effet utilisé un appareil haute définition dont la vitesse a permis de traduire ces états chaotiques en une image d'une grande précision. La taille imposante des tirages et la netteté des pixels produisent une sensation visuelle de papillonnement, de pulsation, un effet cinétique par lequel la photographie, dans sa fixité, figure le flux télévisuel. Elle le fait percevoir sous l'apparence d'une étendue ample et tremblotante, d'une sorte de tissu à la fois dense et mouvant, comme animé d'une énergie constante, état qui évoque le « gigantesque tapis d'ondes qui s'abattait quotidiennement sur le monde [21] » dont parle Jean-Philippe Toussaint dans *La Télévision*. Quand certains éléments de ces séries se présentent sous la forme de monumentaux tirages jet d'encre sur papier, fixées au mur sans encadrement, ils rendent bien plus perceptibles encore la relation que ces œuvres établissent entre des entités sans commune mesure : entre un écran, surface fermement circonscrite destinée à la diffusion d'images en mouvement et une étendue dont les variations modulaires permettent d'imaginer l'expansion infinie. C'est par cette mise en correspondance que la photographie d'un objet trivial se manifeste comme « une image du monde d'aujourd'hui [22] », qu'elle peut être, comme le dit encore Tillmans, une « analogie des idées du monde en général, et en particulier du monde de la communication, avec ses excès et ses malentendus [23]. »

En magnifiant les signes de défaillance d'un appareil, *Sendeschluss/End of Broadcast* et *Weak Signal*minent ce que Marie-José Mondzain appelle le « visuel » : ce qui est généré par les instruments de production et de diffusion et par l'économie qui leur est liée, ce qui produit une « adhésion muette et fascinée à tout ce que l'on voit, une gloutonnerie infantile et magique du regard [24] ». Le travail de Tillmans ne consiste pas en une critique convenue du monde de la communication, mais en la création d'une image qui, se référant au « télévisuel », suscite non pas l'adhésion et la sidération, mais l'imagination. Les expressions « *Sendeschluss/End of Broadcast* » évoquent ce qui apparaissait jadis sur l'écran à la fin des programmes, cette « neige » avec laquelle Édouard Levé avait conçu un projet d'installation : « La voix d'une femme décrit les formes qu'elle voit apparaître dans la neige de l'écran télévisuel après la fin des émissions. Formes géométriques, tourbillons, spectres. La vidéo est diffusée sur un moniteur posé sur une table basse, installée au pied d'un divan. Le visiteur s'allonge, et compare ce qu'il voit à ce qu'il entend [25]. » Le processus visuel et mental que Levé envisageait de traduire par l'installation vidéo est équivalent à celui que Tillmans crée par la photographie : ces œuvres tirent profit d'un certain registre for-

19. *Ibid.*, p. 38.

20. *Ibid.*

21. Jean-Philippe TOUSSAINT, *La Télévision*, Paris, Minuit, 1997, p. 19.

22. Wolfgang TILLMANS, in « Wolfgang Tillmans, des images pour aujourd'hui », *op. cit.* p. 38.

23. *Ibid.*

24. Marie-José MONDZAIN, « Image. Sommes-nous propriétaires ou possédés ? », *Art Press* n° 284, novembre 2002, p. 27.

25. Edouard LEVÉ, *Œuvres*, Paris, POL, 2002, p. 8.

mel, matériel ou intangible, produit mécaniquement ou par des phénomènes naturels ; ce sont les taches, les nuages, les roches..., toutes les formes accidentelles, involontaires, à la configuration arbitraire, ces « formes confuses [26] » dont on sait l'importance dans l'histoire de la création des images.

Ainsi, l'enregistrement photographique des brouillages d'un écran, dans son réalisme et sa platitude, donne à imaginer : il suggère l'infinité des figures que ces pixels sont à même de produire, il fait percevoir l'incessante énergie qui les anime et il met aussi en relation des effets mécaniques avec une longue tradition de pensée des images.

Les œuvres de McCollum, de Rondepierre et de Tillmans tirent du flux télévisuel des formes indécises, des représentations brouillées, des configurations labyrinthiques. Si leur impact réside dans les effets picturaux que ces photographies présentent, cette séduction visuelle ne constitue pas leur intérêt majeur. Celui-ci réside plutôt dans le fait de traduire, par l'immobilité photographique, l'animation de ce flux et d'y découvrir des images potentielles, si on entend par cette expression un état suscitant un exercice du regard, dans la dimension mentale que cela suppose.

L'auteur

Maître de conférences en Arts plastiques, Université Rennes 2.

Les publications récentes concernent les relations entre pratique de l'art et littérature (« Le texte et les photographies dans l'œuvre de Suzanne Doppelt, le réel en images », dans *Espaces photo-textuels, Revue des Sciences Humaines n° 319*, dir. Danièle Méaux, 2015, « Artistes/copistes » dans *Dyskurs*, n° 20, 2015), et certains modes de représentation (« Présences frontales. Une immobilité en images », dans *La Présence : discours et voix, image et représentation, La Licorne*, n° 121, Rennes, PUR, 2016).

26. Expression que Léonard de Vinci emploie dans son *Traité de la Peinture* et qu'Ernst Gombrich commente dans *L'Art et l'illusion*, Paris, Gallimard, 1987, p. 241.