

UNIVERSITE DU QUEBEC

**COMMUNICATION ACCOMPAGNANT L'OEUVRE
PRESENTEE A
L'UNIVERSITE DU QUEBEC A CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAITRISE EN ARTS PLASTIQUES**

PAR LUC GAUTHIER

SONGE D'UNE NUIT D'ETE

SEPTEMBRE 1988



Mise en garde/Advice

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

**Ce travail de recherche a été réalisé
à l'Université du Québec à Chicoutimi
dans le cadre du programme
de maîtrise en arts plastiques extensionné
de l'Université du Québec à Montréal
à l'Université du Québec à Chicoutimi**

TABLE DES MATIERES

	PAGE
INTRODUCTION.....	2
1. Montrer la vie et le rêve.....	4
Ce que va voir le spectateur et ce qu'il éprouvera peut-être.....	5
Faire corps.....	6
2 Une image trafiquée.....	8
Sources et questionnements.....	8
a) Diane Arbus.....	11
b) Sandy Skoglund.....	13
3 Objectifs.....	16
L'image.....	18
Représentation du lieu mental.....	20
Représentation du lieu physique.....	21
Les objets.....	21

La lumière.....	22
Les personnages.....	22
Le rêve.....	23
Les autres.....	23
CONCLUSION.....	24
CITATIONS.....	25
BIBLIOGRAPHIE.....	30

Mon projet de maîtrise se présente comme une recherche d'identité, à partir de l'imaginaire et par le biais de la photographie, en même temps qu'une exploration de ce qui est à l'origine et de ce qui caractérise mon travail actuel d'artiste.

La présentation de l'œuvre voudrait rejoindre le type de sensations que peut par exemple éprouver le spectateur en jetant un regard sur des scènes, ou plutôt des séquences, avec décor ou personnages.

Cette représentation est partie de ma vision intérieure. Elle s'est modifiée en cours de réalisation par l'effet conjugué de la transposition d'une image fictive en un objet réel et des contraintes de mise en scène, de support, de mise en situation, de camouflage et de censure.

Il sagissait au départ d'une proposition assez large, fondée sur le désir de cerner, puis d'analyser le bien fondé d'une telle recherche photographique impliquant directement son auteur , mais mettant aussi en cause finalement l'observant lui-même, qui pourrait bien être l'observé sans qu'il s'en doute.

Ces tentatives de reproduction de mon imaginaire transposées dans des particules d'argent tentent de remplacer fidèlement une série de reliques enfouies et laissent échapper un peu de mémoire pour en faire part à ceux qui regardent.

INTRODUCTION

Chaque être humain retient dans sa mémoire des étapes de sa vie, des passages, des moments forts qui l'ont projeté plus en avant dans certains cas, et dans d'autres qui l'ont renvoyé en arrière: on n'y échappe pas. Le mur se dresse et la perche est tendue. Il ne tient qu'à nous de la saisir, de réagir et de sauter, toujours plus haut et toujours plus loin, en essayant de ne pas retomber là où notre élan s'est amorcé. Tout est inscrit, tout est présent dans le cortex cérébral, mais morcelé en séquences qu'il faut tenter de retrouver et de classer. Il ne tient qu'à nous d'essayer d'en faire un seul morceau en rassemblant les pièces du casse-tête, en raccrochant des bribes du rêve à de la réalité, en tentant d'y adjoindre des mots, des objets, des sentiments, en voulant créer le filen qui fera défiler les images avec le moins de bavures possible.

Il nous faut dans ce cas proposer une oeuvre où tous ces éléments de mémoires, qui ont vu le jour à des étapes différentes, pouvant cohabiter (dans un seul et unique instant) tout en conservant leur existence propre. Un élément va renforcer ceux qui les côtoie, de sorte que la tension arrive à un point très près de la rupture. L'étape suivante pourra ainsi être relancée, sans qu'elle soit nécessairement chronologiques. L'essentiel est que la continuité soit assurée et que soit retransmise la

force de réaction nécessaire au déclenchement d'une autre autre séquence.

Comme au théâtre ou au cinéma, une image ne suffit pas, ou parvient à peine à donner l'intensité du message. Il faut une suite ou si on préfère un récit: un début, une période forte et une fin. C'est comme si on voulait déjouer le rêve, lui qui est comme un labyrinthe avec ses dédales, ses endroits clos. Il faut tout reprendre, faire des associations pour en trouver le fil conducteur, pour trouver la clef. "Travail" ou "plaisir" auquel je voudrais convier celui qui sera mis en présence de ma proposition photographique.

Montrer la vie et le rêve

Je veux en effet montrer la vie par le rêve et refaire l'image de la mémoire, créer devant l'appareil un tableau et le montrer de telle sorte que sa représentation photographique provoque la montée de la réflexion ou de l'émotion jusqu'à son apogée, obligeant le spectateur à laisser derrière lui l'insouciance. La scène qui s'offre à lui pourra lui paraître banale jusqu'à le choquer, ou choquante jusqu'à lui sembler banale.

Bien que ce qui lui est présenté est en partie autobiographique, le spectateur peut reprendre pour lui l'histoire. Je lui en donne la possibilité en plaçant devant et dans la photographie des éléments et des personnages presque grandeur nature en attente d'une action. Ils sont rendus disponibles en tant qu'éléments projectifs par le truchement d'une mise en scène organisé et réaliste dans sa représentation. Ce chemin visuel et mental est donc miné et idéalement les regards inquisiteurs vont sauter sur ces pièges qui feront basculer les pensées dans la fiction ou l'introspection.

Ce que va voir le spectateur et ce qu'il éprouvera peut-être

Mais avant d'aller plus loin examinons ce que va voir le spectateur en entrant dans la salle d'exposition et tentons d'imaginer ses réactions. Ayant passé la porte donnant accès à la salle, il se retrouve dans une pièce assez sombre, où il peut voir trois personnages de six pieds de haut taillés dans du plastique gaufré noir mât et n'ayant comme épaisseur que celle du matériau. Ces silhouettes sont placées à dix pieds d'une tapisserie photographique en noir et blanc de trente-trois pieds de largeur par six pieds de hauteur.

Il regarde ce qui lui est présenté. Il saute rapidement par-dessus les trois obstacles visuels, pour regarder le tableau qui est sur le mur, d'avantage comme il le ferait au cinéma ou au théâtre que dans une exposition traditionnelle.

Il se rend vite compte que bien que la photographie ne comporte pas de rupture, on peut distinguer cinq mises en situations. Il remarque aussi l'effet de clair obscur qui hante les scènes et il en ressent l'effet de lourdeur. Il voit des figures, découvre des objets connus qu'il sélectionne inconsciemment et sa mémoire vient à sa rescoufle par l'entremise du souvenir. Il est aussi retenu par certains symboles.

Il revient aux visages qui regardent et il suit leur regard pour découvrir des éléments clef. Il peut à partir de ce moment continuer de façon plus

approfondie son exploration qui le mènera aux personnages floues, sans regard, ni formes distinctes qui semblent flotter tels des fantômes. Ils sont pourtant la partie centrale de l'oeuvre et le point de départ de l'élaboration du récit.

C'est alors que le spectateur sentira peut-être le besoin de s'approcher de l'oeuvre pour observer en détail certains éléments. Il passera donc devant les personnages caméléons, personnages en trois dimensions qui sont là, à le regarder, lui, avec leurs yeux reproduits photographiquement et collés sur leur tête.

Faire corps

Le visiteur fait corps dès cet instant avec l'oeuvre. Il se retrouve de l'autre côté du miroir: il observe mais peut lui aussi être observé. Il s'intègre donc dans la mise en abîme. Idéalement, le jeu du regardant regardé est alors complet; le piège s'est refermé sans que la victime s'en soit rendu compte. Elle devient un personnage en trois dimensions faisant partie de l'installation. Elle se superpose à la photographie, la prolonge, menace par effraction l'intimité de la scène en voyeur qu'elle est, mais elle s'offre aussi à être vue par les visiteurs qui peuvent entrer dans la pièce.

Le contact s'est effectué. Si le "piège" a fonctionné, la symbiose s'est faite. Il n'y a plus qu'un tableau vivant où je ne peux plus intervenir. Là

s'arrête mon contrôle. Je voulais que le spectateur s'approche, se penche, lève la tête, se promène devant l'œuvre, rêve ou se souvienne. Je voulais aussi que le spectateur puisse être vu comme acteur. L'installation propose pour cela les éléments qu'il faut.

Une image trafiquée

Ce type de représentation photographique n'est pas celui dont traite la photographie dans sa tradition de l'instant. Il nie l'instantanéité, rejette l'exactitude du moment privilégié pour faire place au récit. Dans mon cas je collectionne les moments, les sélectionne, ajoute ou enlève des parties pour transmettre au public une image trafiquée qui fait office de faux souvenirs mais avec toujours un fondement dans le réel.

Sources et questionnements

Mon type d'image tire ses racines de la photographie de studio avec ses décors et de la peinture avec la facilité qu'a cette technique de placer des personnages dans des lieux imaginaires. Je rejoins aussi le théâtre par la mise en scène à l'intérieur d'un lieu unique et précis.

Ce courant apparu au 19^e siècle avec Rejlander, Cameron et Robinson avait pour but de combiner les fantaisies de l'imagination avec l'apparence de la réalité, en cherchant à illustrer la poésie et le sentiment suivant la tradition de l'art anecdotique. Travaillant par assemblage de négatifs ils finissaient par donner dans la photographie finale l'illusion d'un "instant" réel.



J.R. Cameron: "Et respectueusement ils la portèrent dans la salle", 1874



O.G. Rejlander: "Les deux chemins de la vie", 1857



H.P. Robinson: "La mourante", 1858

Ce courant a encore aujourd'hui des représentants comme Diane Arbus ou Sandy Skoglund, qui, même s'ils ne sont pas totalement liés à ma production, ont quand même provoqué chez moi un questionnement.

L'une joue sur des éléments réels et l'autre sur des situations créées de toutes pièces.

a) **DIANE ARBUS va chercher les tripes du spectateur en lui montrant**



Diane Arbus: "Enfant exaspéré jouant avec sa grenade à la main" 1963

des gens qui lui sont différents. Elle présente ses personnages, les fait poser dans leur environnement, où ils se trouvent en quelque sorte figés. Elle ne crée ni ne provoque une situation, mais part à la recherche de ses modèles et les photographie sans modifier quoi que ce soit. Ceux-ci acceptent de plein gré, succombant à la persuasion, ou encore fascinés par la magie de l'appareil ou par la "performance" offerte. L'effet recherché est dans la vérité. Arbus montre ce qu'elle a vu et que peut-être d'autres n'auront jamais la chance de voir. Elle prend le spectateur un peu pour celui qui confirmara sa découverte et fantasmera sur ce type d'images.

Bien que "spéciaux" ses sujets tentent dans la vie, dans leurs activités, leurs milieux, de s'intégrer en allant graviter autour de gens semblables, ce qui a pour effet de tuer leur individualité, de noyer leurs défauts physiques, d'alléger le fardeau d'une différence trop remarquée dans un monde dit "normal". Cette société, qui les montre du doigt, les harcèle, en fait des êtres à part, les force aussi à prendre cette retraite dans des lieux pour "eux": foyers de vieux, asiles, cirques, clubs privés, quartiers, de sorte qu'elle peut les oublier, les soutenir sans s'en occuper, les rendre rentables, faire de ces quartiers presqu'un attrait touristique.

Arbus les sort de ce contexte de groupe en les isolant et en les montrant au monde avec toutes leurs différences. C'est ce qui provoque la

réflexion, ce qui fait le choc. Ils deviennent les éléments acteurs d'une situation non montrée, les résultats d'une évolution qui les a modifiés. Ils ne sont plus dans l'action, mais hors de celle-ci, tout en demeurant dans son décor, pris comme être unique, et jugés par le public comme tel. Arbus provoque des réactions sur ce que le geste de cloîtrage avait fait oublier à ses personnages: leur identité.

Il y a donc place aussi, pour celui qui regarde ces photos, à une analyse en libre parcours sur ce qui a fabriqué ces sujets.

b) **SANDY SKOGLUND** pour sa part élabore de patientes images pleines



Sandy Skoglund: "chats radioactifs", "1980

de rêves ou de cauchemars. Elle crée ses intérieurs, les monte petit à petit, à partir d'objets singuliers ou de représentations d'êtres inoffensifs. Elle déplace les rôles: les inoffensifs deviennent offensifs et harcèlent de leurs attitudes le ou les personnages de ses images. Le monde s'inverse et la multiplicité de ses objets devient la cause première de sa perte. On étouffe sans s'en rendre compte et sans vraiment savoir ce qui cause ce manque d'espace. Il y a bien sûr la mutation, mais d'où vient-elle? Qu'est ce qui provoque un tel chambardement? Le spectateur cherche.

La couleur aussi est obsédante. Des couleurs fluorescentes, agressives, sur un fond de scène de teinte unie et calme (étrangement calme). Elle fouille le rêve, lui donne une cohérence qu'il n'avait pas dans nos têtes. Elle nous le représente pour mieux nous le faire comprendre. Les spectateurs peuvent se laisser berner par cette fausse image du personnage apparemment calme, mais pour la plupart, il s'agit d'une prise de contact avec les problèmes profonds de notre société: la guerre, les asiles, les hopitaux, la pollution, l'abondance...

C'est un théâtre très organisé, avec mise en scène irréprochable. Skoglund nous présente les derniers moments de tranquilité qui précèdent le drame. Il ne nous reste qu'à en établir l'action, la jolie fin ou le drame. Elle ne nous donne aucune solution mais nous laisse nous débrouiller avec ce que nous pensons déjà savoir. Elle nous donne des avertissements par des images d'un futur qui pourrait se réaliser. Mais

c'est à nous de réagir, de poser les gestes qu'elle nous défie de mettre à exécution.

En fait, si on y pense bien, les photographies de Diane Arbus pourraient être les résultats des mises en situations de Sandy Skoglund. Toutes les deux jouent sur le drame humain, l'une par la fiction et l'autre à partir du réel, mais les deux se rejoignent à leurs assises.

Tenter de relier le travail de ces deux grands personnages à ma recherche peut se faire en regardant la réalité entourant les personnages des photographies de Diane Arbus et la création des décors où est proposé le récit de Sandy Skoglund. Je mélange les styles, je me donne l'occasion de faire de la représentation et de l'illusion, j'enregistre des feits ayant existés en fabriquant l'image et le tout devient une forme d'autobiographie.

Objectifs

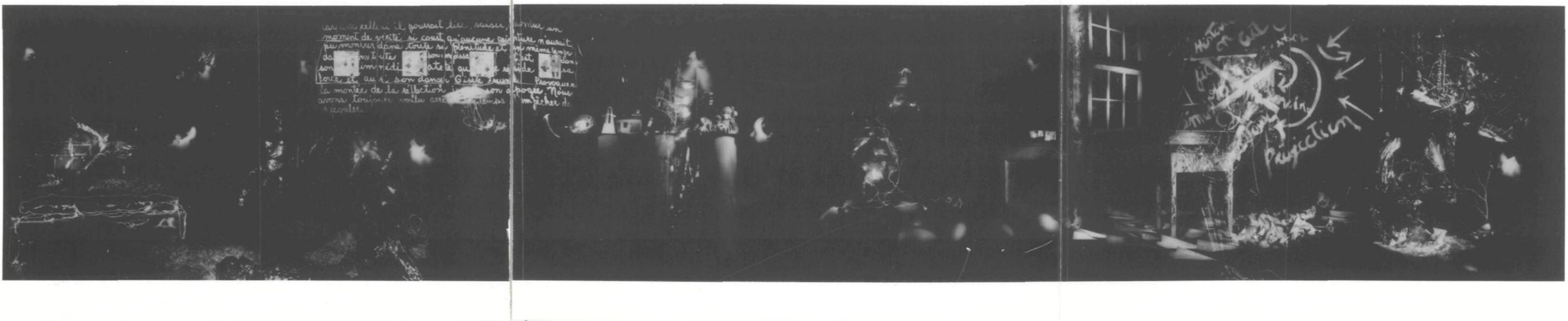
Dans ma recherche, je ne veux pas arrêter le temps comme le fait la photographie, mais en faire souvenance. Je reconstruit. Je ne me base pas sur ce qui est, mais sur ce qui a été, sur ce qui aurait pu être, sur ce qui sera peut-être.

Les objectifs poursuivis par ma recherche sont les suivants:

- 1º Susciter la recherche ou la fabrication de "l'Album de vie" dans l'imaginaire du collectionneur d'images qu'est le spectateur.
- 2º Donner les éléments essentiels du récit et en situer l'action.
- 3º Jouer sur la corde sensible du temps, du souvenir, de l'espoir.
- 4º Montrer le rappel d'une action humaine (la mienne ou celle du spectateur) et non l'action elle-même.
- 5º Figer le personnage en tant que principal agent de l'acte.
- 6º Accentuer l'importance de certains éléments par le trait lumineux.

Alain Laroche a su en bien saisir les principaux enjeux:

"Devant l'appareil, un ensemble d'éléments organisés, et derrière, un film sensible à la lumière, prêt à saisir l'énergie. L'appareil photographique



"Songe d'une nuit d'été"

devient ici un capteur d'événements énergétiques, il enregistre fidèlement les objets présentés, il piège, en somme la réalité ou plutôt l'apparence sensible qui se donne pour une réalité. Le simulacre est précis et non caché, il se donne à voir par le biais de la fidélité photographique. Illusion puisque la scène montrée n'a jamais eu d'existence comme instant de réalité. Elles deviennent des photographies composées d'éléments séparés, discontinus temporellement et inscrits dans un lieu: l'espace photographique. Ce que l'on voit n'a jamais eu lieu comme instant privilégié. Le "ça a été" ne peut s'appliquer car nous sommes en présence de plusieurs faits spaciaux dont l'existence n'a jamais coïncidé sauf sur la pellicule qui leur donne réalité spatio-temporelle."

L'image

Le souvenir, après avoir subit la transformation imputable au temps et à la maturité, est réaménagé et montré en laissant plus de place aux sentiments qu'à l'action mère. Passé et présent se mélangent, forment une image sans suite temporelle, mais ramenant la mémoire au niveau de l'espace ce qui lui permet d'être vue. Le temps s'objective en une succession de photographies qui se matérialisent dans l'espace.

Je veux donc:

1º faire embrasser par le spectateur des séquences de vie qui

réanimant, par le truchement d'objets ou de situations, le phénomène de la mémoire;

2^o lui permettre d'effectuer un retour dans le passé ou de se projeter dans l'image et lui donner ainsi l'occasion de vivre "sa vision et la mienne, son rêve et le mien". Il faudra pour cela lui montrer des objets, des mots, des sentiments, qui l'aideront à construire des séquences et qui lui permettront de les enchaîner, selon ses propres associations.

Je veux aussi en tant que créateur:

- 1^o me servir de ces images pour arriver à une maturation libératrice et me permettre de passer à autre chose;
- 2^o trafiquer l'image, me livrer sans tout dire en gardant une certaine pudeur;
- 3^o déclencher la réflexion pour donner aux spectateurs le goût de faire son interprétation;
- 4^o inclure le spectateur dans la scène par le regard des personnages noirs.

Les éléments qui composent l'oeuvre sont très proche de la réalité. Mes images réduisent donc l'effort de lecture de l'oeuvre et donnent au destinataire la possibilité de concentrer son énergie à la reconstruction de la scène.

Représentation du lieu mental

Il est important pour le type d'images que je produis actuellement d'avoir un certain contrôle, de ne laisser que peu de place au hasard (celui-ci composait la plus grande partie de mes photographies). Maintenant les décors, l'installation et la fabrication de ceux-ci deviennent une partie clef de l'œuvre. Ils sont la représentation de mon jardin imaginaire. Ils permettent aussi au sculpteur, à l'installateur qui est en moi de se délecter dans la manipulation de l'objet. Ils me permettent en effet de renouer avec le passé en retournant vers les plaisirs du créateur sculpteur que j'ai été.

Le contrôle devient donc presque complet car l'œuvre n'est plus dépendante du site, de la température, de l'éclairage, de la situation. Je me livre à la manipulation de toutes ces étapes pour effectuer une prise en charge totale de l'œuvre, ce qui me permet par le fait même de laisser passer des sentiments plus précis. Je ne recherche plus le lieu parfait, mais grâce à la fiction, je crée l'endroit du récit. L'espace créé est mien et n'existe pas uniquement comme décor, mais tous les éléments qui le composent existent pour des raisons spécifiques. Il laisse le personnage évoluer dans un environnement parsemé de symboles où le regard glisse et l'esprit vacille entre le vrai et le faux.

Représentation du lieu physique

Un autre élément peut aider le spectateur dans sa recherche: le fait que la photographie tel que présentée se rapproche de la grandeur nature. Elle plonge rapidement et sans ménagement le regardant dans le vif de l'action.

Le seul choix que je lui laisse est d'entrer ou non dans la salle. Une fois dans le lieu d'exposition, le spectateur, comme on l'a vu, fait partie intégrante de l'oeuvre. Il devient l'ennemi de l'oubli, se liant à moi pour partager souvenirs et désirs et poursuivre le jeu avec le temps.

Les objets

Un lieu mental est créé, un lieu fictif, sorti de l'ombre, ne ressemblant à nulle part et pouvant tout englober grâce au travail de l'imagination. Cet endroit est rempli d'objets réels ou de reproduction de ceux-ci. Ils sont autant de fils conducteur reliant le spectateur au sens réel ou à la symbolique. Tous ces accessoires ayant un lien avec mon passé et mon imaginaire interagissent dans l'image pour libérer et créer de nouvelles tensions.

Ces objets porteurs de sens sont autant de petites lumières qui éclairent le chemin du lecteur et lui permettent de circuler dans la photographie. Ils agissent comme des objets mentaux fétiches; ils focalisent l'intérêt intellectuel. Ils demeurent les restes nocturnes, se laissent regarder.

comme mis en vitrine, enfermés dans un musée bizarre, premier maillon d'une chaîne conductrice.

La lumière

Tous les éléments de la photographie semblent sortis du néant, de l'oubli; ils retrouvent la vie grâce à la concentration lumineuse qui les rend actifs. Cette lumière semble parvenir autant de l'intérieur que de l'extérieur de l'objet, renforçant ainsi les zones d'obscurité. Ils ont été sélectionnés et par cette lumière ils émergent du passé ou du rêve. Ils ne possèdent aucune ombre portée, ils semblent nier la matière. Ils ne sont que des visions, des mirages, des aurores boréales de ce qui était, est et sera.

Les personnages

De cette lumière jaillit une forme, un personnage, qui ne parvient pas à se définir complètement. Il tente de fixer ses contours pour signifier sa présence. Il est le temps, l'action, l'instant, la plus minime partie de rêve mémorisé. Aussitôt apparu il cherche à laisser la place à l'instant suivant.

Comme dans mes rêves, le rappel du personnage réalisant l'action est difficile; par contre, les autres détails tels: l'endroit, les objets, les

autres participants surgissent plus facilement. Le personnage, celui qui a vécu la situation, devient plus un sentiment, une sensation.

Le personnage flou est le seul qui ne regarde pas, s'identifiant comme un observé, point de départ de l'incessant renversement entre observant et observé.

Le rêveur

Près de ce vague souvenir des visages apparaissent, toujours le même lié à autant de temps de réflexion. C'est un observateur. Il tente de se réapproprier l'instant, pour des raisons qui lui sont propres. Il est moi, mais aussi un autre, par le transfert et la volonté du spectateur. Il agit comme un penseur étais l'objet de son introspection, livrant l'image mentale à d'autres situés hors du miroir.

Les autres

Trois silhouettes noirs en trois dimensions, n'ayant que les yeux pour seule identité, regardent la scène sans vraiment y participer. Le spectateur peut s'identifier à ces silhouettes. Il devient alors le voyeur premier, le photographe, celui qui au départ avait le pouvoir, celui qui a pensé.

CONCLUSION

Dans mon oeuvre je ne suis plus l'individu livrant aux autres ce que j'ai vu dans la petite boîte noire servant à diriger mon regard en leur imposant ainsi ma vision d'une action réelle. Je leur lègue une partie de moi qui n'a pas été saisie en totalité par mon appareil photographique. Elle a pris naissance et image dans mon cerveau, mes souvenirs, mes espérances, mes rêves. Ensuite, elle se dépose d'une manière séquentielle sur le négatif où ces divers éléments ont pu cohabiter pour la première fois, en une vision unifiée et non morcelée dans le temps.

Nous avons toujours voulu arrêter le temps, l'empêcher de s'écouler, pouvoir enfin réfléchir avant de passer aux gestes pour ne pas être réduit à se remémorer des actions passées sur lesquelles on ne peut que faire glisser l'oiseau de la mémoire.

La photographie permet à tous "cette sensation de pouvoir sur le monde". Elle l'offre à presque tous, mais le grave problème est que ce n'est et ne sera toujours qu'une "sensation" provoquée par cette technique.

"Mais que fait donc ce temps de ce qu'il nous enlève?
Dans quel coin du chaos met-il
Ces aspects oubliés comme l'habit qu'on change,
Tous ces mois du même homme? et quel royaume étrange
Leur sert de patrie ou d'exil?"¹

Théophile Gauthier

1 Poulet, Georges, Etudes sur le temps humain, citation tirée de Théophile Gauthier, p.283.

CITATIONS

Référence: Poulet, Georges, Etudes sur le temps humain, Paris, Plon, 1950, 409 p.

"C'est la grandeur du XVIII^e siècle au contraire, d'avoir conçu le moment premier de la conscience comme un moment génératrice, et génératrice non seulement d'autres moments, mais d'un Moi qui s'édifie au travers et au moyen de ces moments. L'être condillacien, n'est pas qu'une suite de moments de conscience, c'est une conscience dont le progrès interne constitue une vie et une histoire. En chaque moment nouveau de conscience se distinguent, non seulement la sensation nouvelle, qui est le moyen de ce moment, mais un ensemble de ses actions déjà vécues dont les résonnances s'y prolongent et l'entourent de leur nébuleuse." P. XXVIII

"Par le souvenir l'homme échappe au momentané: par le souvenir il échappe au néant qui se retrouve entre tous les moments de l'existence: "Sans la mémoire, dit Quesnay, l'être sensitif n'aurait que la sensation ou l'idée de l'instant actuel... Toutes ses idées seraient dévorées par l'oubli, à mesure qu'elles naîtraient; tous les instants de sa durée seraient des instants de naissance et des instants de mort. (...)

Exister c'est donc être son présent, mais c'est aussi être son passé et ses souvenirs." P. XXIX

"La conscience de notre existence étant composée; non seulement de nos sensations actuelles, mais même de la suite d'idées qui a fait naître la comparaison de nos sensations et de nos existences passées, il est évident que plus on a d'idées, et plus on est sûr de son existence; que plus on a d'esprit, plus on existe." P. XXIX.

"Car si le temps n'est pas fait seulement de ((moments présents)) isolés, mais d'un passé situé, en arrière, dans le présent de la conscience, le temps passé lui-même est devenu inaccessible puisque l'esprit est fait de telle sorte qu'il nous pousse toujours - comme le ((Vent)) vers l'avenir." P. 29

"Car pour se souvenir vraiment du passé, il faudrait pouvoir rencontrer le courant de toute cette marée volontaire qui nous entraîne, rééprouver ses anciennes passions, vouloir ce que l'on ne veut plus, refaire le passé en son cœur." P. 58

Référence: Bossard, Robert, Psychologie du rêve, Paris, Petite bibliothèque, Payot, 1972, 320 p.

"Le Moi du rêve est passé et de l'avenir lui est à peu près impossible, comprendre des événements antérieurs sous des concepts comme ((hier)) récapituler des événements passés et prévoir logiquement leur développement futur est tâche difficile. ((Le rêveur n'a en général ni avenir, ni passé. (C.F. Hocker; et aussi Kunz)). Alors que c'est une fonction importante de la conscience du Moi évalué, d'extraire le courant des états de conscience, le présent spatiotemporel, le Moi du rêve ne peut s'accrocher à aucun point fixe (...).

Le temps des événements du rêve ne se heurte à aucune sorte de forme, comme celles que constituent pour le Moi vigile les coupures rythmiques du temps objectif; sonnerie d'horloge, heure des repas, alternance des jours et des nuits. Des événements de ce genre s'insèrent sans doute dans les rêves, mais sans faire fonction de critère de temps" P. 102

Référence: Bossard, Robert, Psychologie du rêve, Paris, Petite bibliothèque, Payot, 1972, 320 p.

"Le rêve serait, de ce point de vue, une activité mentale avec changement de signe. A la place de l'élaboration rationnelle des impressions sensorielles orientée vers l'interprétation du monde extérieur, apparaissent des images qui se déroulent d'une manière, en apparence illogique au profit des processus de régénération psychophysique." P. 47

Référence: Pour la photographie, Paris, Germs, 1982, 427 p.

"En effet photographier, cela peut être voir, avec la discréction apparente du voyeur, mais cela peut aussi se faire voir, avec la montre exhubérante de l'exhibitionniste". P. 270

BIBLIOGRAPHIE

BOSSARD, Robert, Psychologie du rêve, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1972, 320 p.

DURAND, Régis, L'Acte critique, L'écriture photographique, Art Press, décembre 85, p. 22 à 24.

FLEISHER, Régis, L'Appareil, L'écriture photographique, Art Press, décembre 85, p. 12 à 15.

FREUND, Gisèle, Photographie et Société, Editions du Seuil, 1974, 220 p.

GUILLAUMIEN, Jean, La genèse du Souvenir, Presse Universitaire de France, Le fil rouge, 1929, 307 p.

POULET, Georges, Etudes sur le temps humain, Paris, Plon, 1950, 409 p.

SONTAG, Suzanne, Sur la photographie, Editions du Seuil, Paris, 1979, 220 p.

Pour la photographie, Paris, Germs, 1982, 427 p.

L'Appareil photographique, Time Life International (Nederland), B.V., 1974, 326 p.

Photographie 1981/1982, Time Life Books, B.V. 1981, 255 p.