

Paolo Gioli
Bricoleur de dispositifs entre cinéma et photographie

Conférence de Philippe DUBOIS
au Centre G. Pompidou
le 3 février 2010

1. Rappel introductif

Paolo Gioli est un artiste éminemment singulier, qui, depuis 40 ans, œuvre librement entre le cinéma et la photographie, sans oublier ses ouvertures vers la peinture. C'est cette mobilité franche entre les dispositifs et les formes, entre les manières de voir et les effets de la technique, entre ce qui fait photo au cinéma et ce qui fait film dans la photo, qui fait sa force et sa singularité, irréductibles.

Né en 1942 à Rovigo dans la plaine du Pô en Vénétie, entre Ferrare et Padoue, région où il s'est réinstallé aujourd'hui, il a d'abord eu une formation classique à l'Ecole Libre du Nu de l'Académie des Beaux Arts de Venise. Puis il est passé à New York dans les années 60, où il a découvert le cinéma underground, ainsi que les artistes de l'Ecole de New York. Revenu en Italie à la fin des années 60, il s'est installé à Rome dans les années 70 où il a fréquenté les artistes venus de la Coopérative du Cinéma Indépendant et où il est programmé dans le fameux Filmstudio 70, ce qui le fait connaître des cinéastes expérimentaux italiens, et de leurs critiques (Alberto Grifi, Piero Bargellini, Adriano Aprà notamment).

Néanmoins, il est toujours resté un indépendant, même dans ce milieu, creusant avec beaucoup de cohérence sa « ligne ». Beaucoup de ses travaux filmiques « historiques » datent de cette époque (de *Commutazioni con commutazioni*, son premier film de 1969, à la première version de *FilmStenopeico*, 1973, que nous allons voir aujourd'hui, - en passant entre autres par *Imagini disturbate da un intenso parassita*, 1970, *Secondo il mio occhio di vetro*, 1972, *Anonimatographo*, 1972, *Traumatografo*, 1973, etc. – il réalise 14 films entre 1969 et 1973). En même temps il s'intéresse beaucoup à la photographie. Il expérimente toutes sortes de choses avec elle. Le *sténopé* par exemple, ce procédé rudimentaire de prise de vue sans la technique de l'appareil photo, qu'il pratique dès 1969. Pour ces photos comme pour ses films, Gioli travaille souvent seul, avec son propre « laboratoire » (c'est le terme qu'il aime utiliser, même pour désigner sa caméra, aimant à évoquer un rapprochement de sa posture avec celle des Frères Lumière). Il s'intéresse beaucoup aux « procédés » qu'il veut comprendre dans leur nature, et pas seulement dans leurs effets, pour se les approprier et les détourner dans sa perspective d'invention propre. Il **bricole** donc, avec ce qui existe. Et à partir de là, il « invente » ses propres « machines » et « procédés ». Il les déplace, il les transforme, comme un artisan attentif et curieux, très cultivé et toujours soucieux de ré-inventer des outils pour explorer des territoires de manière inédite. C'est exactement le sens que Claude Lévi-Strauss (dans *la Pensée*

sauvage) donne au terme de Bricolage, dont il fait un concept, désignant l'invention oblique, seconde, détournée, par ruse. Le Bricoleur c'est celui qui est entre l'homme de science (l'ingénieur) et l'artiste (le démiurge), tous deux étant des inventeurs « purs », qui inventent dans l'absolu, *ex nihilo*. Le bricoleur lui fait avec (les moyens du bord), il se débrouille avec ce qui existe, et qu'il a sous la main, pour arriver à ses fins par des moyens indirects. En ce sens lévi-straussien, Gioli serait plutôt un ré-inventeur de formes, donc de pensée, par bricolage de dispositifs.

En 1976, Gioli se déplace à Milan, fait (un peu) moins de films (*L'Operatore perforato*, 1979), et réalise surtout de nombreuses pièces photographiques, dont ses expériences avec le polaroïd (*Polaroïd SX70 stenopeiche*, 1978-1980), qui le rendront fameux (il se sert de la matière humide du polaroïd, l'étend sur des supports divers (toile, papier), et travaille comme un peintre) et qui continueront à l'intéresser jusque la fin des années 90.

Ainsi ses images de nus sur toile (Nudi Telati) qui combinent Sténopé, Polaroid, et filtrage sur trame toilée (1979)

ou ses paysages et architectures au Sténopé (1980-86),

ou encore ses hommages aux pionniers de l'histoire de la photographie (à Nicéphore Niepce, à Hippolyte Bayard, à Julia Cameron, à Thomas Eakins et Etienne Jules Marey – 1981-83),

ou enfin, plus tardivement (années 1987-2002), sa très belle série inspirée du procédé de la « Photofinish » (*Volti attraverso*) dont nous verrons quelques images tout à l'heure.

Dans les années 80, il revient s'installer dans sa région natale et à partir de 1984 se relance dans la réalisation de films. Il produira de nombreuses œuvres (18 films de 1984 à 2009), souvent en dialogue avec ses images photographiques (certaines ont le même titre comme *Il volto inciso* en 1984, d'autres sont des déplacements comme *Filmfinish* qui répond aux photofinish, ou *Volto telato* – le film – qui réinterprète le principe des *Nudi telati* photographiques, d'autres encore se donnent comme des hommages aux primitifs - dans *Piccolo Film Decomposto* - ; etc.). Tous ces films sont toujours aussi neufs, tout en étant « primitifs », toujours explorant les manières de voir et de faire des images, dans un mélange « bricolé » d'innocence et de culture, passant par des dispositifs précis.

Nous allons consacrer cette séance à deux expérimentations singulières, deux « bricolages de dispositifs », qui se retrouvent à la fois dans les photos et dans les films de Gioli, deux « procédés » (si l'on veut), au départ plutôt photographiques, mais réinventés, réinterprétés, transformés pour et par le cinéma, par Gioli, et qui sont emblématiques de tout son travail : le sténopé et la photofinish, deux procédés développés au départ dans le champ de la photographie et détournés par Gioli qui va en expérimenter des versions cinématographiques, qui seront incarnés par deux films, dont le titre même dit ce travail d'adaptation bricoleuse : *Film stenopeico* (1973-1981- 1989) et *Filmfinish* (1986-89).

2. Filmstenopeico

C'est un film 16mm, muet, en N&B et en couleurs, il dure 14', il a été réalisé en plusieurs phases (1973, 1981, 1989) et est composé de six courtes séquences (réalisées à différentes

époques donc), précédées chacune d'un titre spécifique : Fenêtres (Finestra), Choses (Cose), Corps (Corpo), Horloge (Orologio), Visage (Volto), Extérieur (Esterno). Ces intitulés de séquences renvoie aux « motifs » traités dans chacune, qui relèvent de l'iconographie habituelle de l'artiste, qui est aussi peintre, ne l'oublions pas.

Gioli a aussi donné un important sous-titre générique à tout son film, sorte d'hommage renversé, comme un négatif, à Dziga Vertov : *L'Uomo senza machina da presa – L'Homme sans caméra*. C'ad : le sténopé envisagé comme **non-caméra**. Comme « négatif du cinéma ». Une idée forte, sur laquelle je vais revenir. *Film stenopeico* : Un film qui chante non la croyance dans l'avenir de la machine (le cinéma porté par son devenir technologique) mais qui revendique plutôt la foi dans sa force primitive, première, archaïque, celle d'avant, d'avant la technologie, d'avant la grande forme (lisse, transparente, etc). d'avant l'art. *L'homme sans caméra* : Une vision des cavernes de la représentation.

Voyons le film.

PROJECTION (14')

Dans la foulée, avant d'étudier plus en détail ces images étranges, cet OVNI singulier, je voudrais vous montrer de suite un extrait (8') d'un documentaire qu'a réalisé Bruno di Marino sur Paolo Gioli (intitulé *Laboratorio Gioli*). Dans cette séquence, vous allez voir Gioli présenter son dispositif, sa « caméra sténopé », qu'il a inventée et fabriquée lui-même. Ses caméras plutôt (il y en a deux), qui ne sont pas des « caméras » mais des engins bricolés de ses mains, des tubes sténopéiques combinant le sténopé de type photographique et la prise de vue d'animation.

PROJECTION (8')

Un mot d'abord sur ce qu'on appelle LE STENOPE (le principe)

Venu du grec *Stenos* (= étroit, serré, mince) et *Ope* (trou, orifice, ouverture), correspondant à l'anglais *Pinhole* (littéralement « trou d'épingle »), le sténopé désigne fondamentalement et simplement une « petite ouverture » et par extension un dispositif, souvent élémentaire, sinon rudimentaire, composé de deux choses : un espace fermé (n'importe quel espace, de n'importe quelle taille, de n'importe quelle forme, de n'importe quelle consistance - tout peut faire office : un simple creux, une cavité, une chambre, une boîte, ou tout autre espace vide). Un espace fermé donc, mais muni d'un trou, d'un orifice, d'une ouverture, qui donne sur l'extérieur, qui laisse pénétrer (un peu) la lumière. Le sténopé : un espace clos avec un trou. Les historiens du sténopé, comme par exemple Erich Renner, dont le livre (*Pinhole Photography. From Historic technique to Digital Application*) fait référence, font remonter le sténopé à la caverne de Platon, à toute la tradition de la camera obscura, et même à la tavoletta de Brunelleschi, au plan intersecteur d'Alberti, voire à l'œil lui-même, au globe oculaire. Un trou pour voir. Je ne rentrai pas ici dans cette histoire, plus ou moins connue, où le sténopé côtoie la chambre noire dans ce qu'elle a de plus dépouillé, je ne rentrerai pas dans cette histoire d'autant que le Sténopé est justement là pour défaire l'histoire et/de la représentation (du moins dans son sens téléologique de progrès dans le rendu du visible).

Disons en bref que le sténopé c'est un dispositif minimaliste composé d'un espace clos et

d'une petite ouverture. Rien de plus (et rien de moins : on ne peut enlever plus). Et quand on déclare que « le sténopé est une non-caméra », c'est dans le sens *soustractif* : c'est une sorte de caméra mais dont on aurait *enlevé* tout ce qu'on peut, dont on se serait débarrassé de toute la mécanique optique : enlevé le viseur (où la visée reflex) qui permet de voir ce qu'on photographie (le sténopéiste travaille « à l'aveugle »), enlevé l'objectif et ses lentilles, qui mesure la netteté de l'image, enlevé l'obturateur et le déclencheur qui mesure le temps d'exposition, enlevé le diaphragme et tout ce qui contrôle et mesure la lumière, enlevé la fenêtre qui cadre et formate l'image, enlevé tout mécanisme d'avancement régulier du film (roue dentée, griffe, moteur, etc.). Une caméra dépouillée de (presque) tout, niée comme machine élaborée et normée (en fonction de la notion de « bonne image »), une caméra réduite à son pur contenant. Une boîte. Même pas, un espace creux – et, clef de l'opérativité de sténopé, une ouverture. N'importe quelle ouverture (du trou d'épingle à la fenêtre) mais une ouverture *proportionnée*, dont la « qualité » (càd la forme, la taille, la distance par rapport au fond) déterminera le résultat. C'est par là que ça passe, que ça se passe. Une porte étroite, un lieu de passage, une faille quelconque. Le petit trou comme origine, comme fondement, comme point de concentration obligé du passage du dehors au dedans. Le trou *de* l'image. Le trou comme métaphore.

Le sténopé, on s'en sert depuis longtemps. Il y a même aujourd'hui, dans le champ des pratiques photographiques, un regain d'intérêt réel pour cette forme primitive, tant chez les amateurs que chez les artistes et les photographes (de nombreuses expos sur le sténopé ont eu lieu, d'autres sont en préparation – comme celle que Nathalie Boulouch prépare à Rennes pour 2011). Ce n'est pas tant une mode qu'une dimension constante de l'image « captée » : le choix d'une saisie « brute », non normée, non formée, non formatée – par la notion de « belle image » ou celle d'« image lisible » par exemple – C'est dans le fond l'expression d'une conception « sauvage » de la représentation, où *la sensorialité du visible prime sur l'intelligibilité du lisible*. Cela traduit une tendance esthétiquement et philosophiquement profonde de la pensée des images, où la connaissance sensible est plus importante que la reconnaissance mimétique.

On peut aussi penser la figuration sténopéique en termes *d'image haptique* (par opposition à *l'image optique*) : c'est une image qui n'est pas tant *faite pour l'oeil*, ni même par lui, mais plutôt, si l'on peut dire, *faite par et pour la main*. C'est une photographie manuelle, ou au moins sensorielle et presque tactile, tout à l'opposé des effets de tape-à-l'œil distancié qui encombrent tant la « belle photographie » (voir mais pas toucher).

« Haptique » : le terme vient du sculpteur Adolf Hildebrand à la fin du 19^e siècle pour désigner ce mode de connaissance *visuelle* des choses qui implique le toucher, le contact avec la matière mais qui s'exerce par la vision : c'est le *toucher par les yeux*. (« La nature ayant doté *nos yeux* si richement, ces deux fonctions du voir et du toucher y coexistent dans une union bien plus intime que lorsqu'elles sont accomplies par des organes des sens différents » - *Le problème de la forme dans les arts plastiques*, 1893). Le terme aura ensuite une fortune certaine dans les théories de l'art, par exemple chez Rodin (dont toute la

sculpture traduira les puissances du haptique), chez Panofsky (il pense que le haptique se fonderait sur la courbure de la rétine), chez Merleau-Ponty (du « point aveugle » à « la chair du visible »), ou chez Deleuze analysant les tableaux de Francis Bacon (« on parlera d'haptique chaque fois que la vue elle-même découvrira en soi une fonction de toucher qui lui est propre, et n'appartient qu'à elle, distincte de sa fonction optique. (Cette fonction haptique) peut se recréer dans l'oeil 'moderne' à partir de la violence et de l'insubordination manuelles » - *Logique de la sensation*).

Je voudrais interroger un peu plus en profondeur cette sensorialité des images sténopéiques, essayer de comprendre à quoi tient leur « hapticité » et quels enjeux cela véhicule.

A partir de la vision de *Film stenopeico*, et aussi d'autres images au sténopé, notamment photographiques, comme certaines photographies au sténopé de Gioli, que je ne peux vous montrer ce soir, ou comme d'autres exemples d'autres photographes – je vais vous montrer ici des images de « panoramas-sténopés » prises par Jeff Guess (que je remercie) (entre parenthèse : film et photographie ne s'oppose plus ici, on peut les considérer comme se prolongeant et se relançant l'un l'autre, dans une coulée), à partir de ces visions, je crois qu'on peut relever quelques uns des traits constitutifs de cette « esthétique sténopéique ». Parmi ces traits, j'en évoquerai quatre qui fonde à peu près cette esthétique de l'image sténopéique :

le flou, ou plutôt, pour reprendre le très joli mot de Gioli : le « velouté » de l'image sténopéique

la tache de lumière, la surexposition, l'image circulaire, le fond noir

l'absence de cadre, la disparition de l'idée de photogramme, les fondus d'espaces, le mixage des images : le film-ruban

le défilement vertical, le saccadé, les tremblements

Le « velouté » de l'image : un flou d'être

Dépourvue d'objectif, donc sans mise au point fine, sans lentille correctrice qui affine l'image (le net, le clair, le point, le piqué, etc), l'image sténopé a toujours été considérée comme floue. Floue non pas par mise au point mais floue « naturellement », ontologiquement même. Rien à voir avec le flou-halo recherché des artistes-photographes, ni avec les tentatives de flou-filé des étireurs-de-mouvements-dans-la-grâce-des-ralentis, toutes formes de flou à effets picturaux, essayant de nous filouter sur de faux à peu près, en fait infiniment calculés, maîtrisés, esthétisés. Dans le sténopé en général et chez Gioli en particulier, c'est tout autre chose, c'est un flou fondamental, comme un fond toujours là, une présence omniprésente, physique, intensive, un *flou d'être*, le flou de notre rapport même au monde, traduit jusque dans la matière visuelle de la photographie. C'est le *flou du tâtonnement*, de celui qui qui appréhende les choses en se fiant plus à ce qu'il ressent intuitivement (parce qu'il les touche, s'avance à tâtons dans le noir), qu'il ne se fie aux apparences des seules formes visibles, bien nettes mais

si trompeuses dans leur distance intouchable. Tâter la distance. Même l'horizon dans un sténopé est flou. Parce que le visible est *une chair*.

Maurice Merleau-Ponty (dans les *notes de travail* de *Le visible et l'invisible*):
« Quand je dis donc que tout visible est invisible, que la perception est imperception, que la conscience a un *punctum caecum*, que voir c'est toujours plus qu'on ne voit, - il ne faut pas le comprendre dans le sens d'une contradiction - Il ne faut pas se figurer que j'ajoute au visible parfaitement défini comme en Soi, un non-visible (qui ne serait qu'absence objective, c'est-à-dire présence objective *ailleurs*, dans un *ailleurs* en soi) - Il faut comprendre que c'est la visibilité même qui comporte une non-visibilité. Dans la mesure même où je vois, je ne sais pas *ce que* je vois (une personne familière est non définie), ce qui ne veut pas dire qu'il n'y a là *rien*, mais que le *Wesen* dont il s'agit est celui d'un rayon du monde tacitement touché - L'invisible du visible. C'est son appartenance à un rayon du monde. » (*Le visible et l'invisible*, note de travail)

Le flou tangible, charnel, naturel, des images sténopéïques de Gioli est ainsi un flou rarement violent, un flou léger et persistant, comme un flou de myopie simple, qui intensifie la matière, donne de l'épaisseur aux choses, les opacifie doucement, mais sans rendre pour autant inidentifiable ou irreconnaissable l'objet vu. Sans mise au point (mise au pas) du "regard", la notion de distance retrouve ainsi sa puissance sensorielle première. Photographier n'est pas tant une affaire de mise au net par le malheureux (et si mal nommé) objectif, qu'une affaire d'appréciation sensitive de la distance, par le corps et tous les sens. Sensation, perception intuitive, modulation subjective du rapport à l'objet. Sentir la bonne distance, en éprouver l'épaisseur dans et par la matière, non mesurer par la seule focalisation d'une optique filtrante notre rapport aux choses et aux êtres, voilà à quoi ouvre le dispositif du sténopé et son refus du formatage mécanique de la vision. Cela travaille autant les paysages que les portraits, autant les vues rapprochées (les gros plans, les détails) que les vues éloignées ou d'ensemble. Le flou d'être des images de Gioli est celui, haptique, d'un vécu visuel, d'un rapport à la matière comme présence, d'une sensation de vie éprouvée dans la fragilité tactile de ce qui est au plus près ou au plus loin, mais qui toujours *nous touche dans la distance*.

2. la tache de lumière de forme circulaire sur fond noir

L'image sténopéïque, faite sans diaphragme ni obturateur (ni objectif) , a un rapport à la lumière qui n'a rien du calcul et de la mesure optique, et tout de l'intuition matérielle et sensitive. Le trou qui la laisse filtrer dans la boîte, avec toutes ses imperfections et approximations, avec son contour incertain, son centrage relatif, avec le temps (souvent long) nécessaire pour que cette lumière vienne se déposer, comme une couche de poussière, pour révéler les choses visibles, donnent souvent à l'image sténopéïque cette apparence de tache, et cette sensation de *toucher des yeux* la matière lumière (et son corollaire : la matière temps), qui sont les fondements mêmes de l'image. Toucher, palper la luminosité, comme un peintre touche ses couleurs, la modeler et la moduler, même dans l'approximation, le

jugé, la sensation, s'en servir comme d'un projecteur dans le noir, pour avancer à tâtons, c'est tout le travail du bricoleur avec ses outils. Dans *Film sténopéico*, il s'incarne à la fois dans le jeu avec la forme lumineuse circulaire, claire au centre, s'assombrissant à la périphérie, et cette sensation de matière, d'épaisseur et de consistance de lumière. Le sténopé, c'est de la sculpture modelée avec la lumière. Ce n'est pas une fenêtre éclairée et éclairante (comme dans la photo standard), c'est plutôt **une tache**. Une tache de lumière qui se répand, qui circule, qui balaie, qui grignote l'image, la mange, l'absorbe. C'est très sensible dans la première séquence de *Film sténopéico* sur « La Fenêtre » justement : une fenêtre filmée (motif métaphorique et emblématique s'il en est), qui apparaît comme un rectangle lumineux bien découpé dans le noir général de l'image (le fameux fond noir du sténopé), mais un rectangle filmé en surimpression avec une tache lumineuse circulaire, qui se déplace comme un œil sur elle, qui la recouvre jusqu'à la surexposition, qui l'absorbe dans l'épaisseur d'une matière-lumière. La surexposition et la tache sont deux des expressions les plus fortes de cette épaisseur de la matière-lumière sténopéique.

L'absence de cadre et la disparition du photogramme : le film-ruban comme mixage d'images

Sans rien qui permette de la formater, l'image sténopéique se retrouve donc aussi comme une image sans cadre, sans borne, sans limite. Une empreinte non déterminée et non découpée. Par exemple, si on observe les bords du cadre, ils sont instables, changeants, infiniment diversifiés. L'effet tache. Et comme il n'y a pas d'obturateur, même dans *le film sténopéique*, il n'y a pas « d'interligne » pour séparer les images. C'est qu'il n'y a pas de photogrammes séparés les uns des autres. L'idée du photogramme « comme fenêtre » unique, comme unité minimale (un photogramme = une exposition, un instantané) a disparu. Le film-sténopé, c'est un continuum d'expositions. Gioli parle de ses films sténopés comme de « fondus-enchaînés naturels », rien ne séparant les différentes expositions, qui sont imbriquées les unes dans les autres, avec des superpositions partielles permanentes, des surimpressions, du « flou de montage ». C'est un ruban filmique impressionné, comme dans certains films expérimentaux (des années 20 par ex, qui ont été « peints à la main » ou faits sans caméra). Du continuum sensible enchaînant les formes dans ce qui apparaît plus comme un mixage d'images que comme un montage de plans

Le défilement vertical, le saccadé, les tremblements

En prenant ces images filmiques sténopéiques par série (on l'a vu, avec l'exposition simultanée par 50 trous de la pellicule ou par série plus grande encore avec la tige de 1,98m), ce n'est pas seulement la constitution du ruban comme continuum spatial qui se met en place, mais c'est aussi un principe de variation temporelle lié à un « défilement vertical » qui commence par le bas de la tige et qui fonctionne pour ainsi dire par à coups, par saccades successives. Non seulement il n'y a pas de photogrammes distincts mais il n'y a pas non plus de mouvement temporel « lisse » comme dans le défilement classique. En faisant sauter le paramètre de la succession régulière de photogrammes bien séparés, en pratiquant les fondus-enchaînés naturels et le mixage des images, en procédant par

l'exposition simultanée de série d'image sur la pellicule, Gioli introduit lors de la projection un principe singulier d'avancée *visible* de l'image, dans le sens de bas en haut, qui fonctionne par saccades et tremblements. L'impression visuelle générale est celle d'un film qui avance par « saute dans le défilement » lui-même, comme un dérèglement de la barre des fréquences dans les images de télé. Sur l'écran les images non seulement défilent, comme toujours, mais ce défilement se fait par bonds verticaux de bas en haut. David Bordwell a étudié ce phénomène (surtout dans le film *Anonimatografo*) dans son texte « Le cinéma vertical de Paolo Gioli » (texte paru dans le gros ouvrage collectif du Centro Sperimentale qui vient de sortir sur Gioli (Imprint Cinema/ un cinema dell ' impronta). Je vous y renvoie pour plus de précision.

Voilà quelques uns des aspects de cette « esthétique du sténopé ».

Pour conclure, je dirai que globalement l'image sténopéique est une image aveugle qui se fait à la main. On ne la voit jamais quand on la fait. Elle se fait en dehors de la vision. Elle échappe au contrôle oculaire (à l'optique). Cadrer au sténopé (où il n'y a pas de viseur) ne peut se faire qu'à l'intuition, à l'a peu près, à l'estime - c'est-à-dire toujours, et strictement, *à l'aveugle*. On avance sans (sa)voir, dans l'incertitude, on capte (dans) le doute, on est dans le pres-sentiment, jamais dans la vision. Photographier ou filmer au sténopé c'est littéralement prendre des images *à tâtons*, comme le non voyant avance en se guidant avec son bâton, ou comme dans le noir on progresse en s'aidant des mains et en touchant les choses. Ce manque à voir, cette absence d'image comme pré-vision est le noyau dur à partir duquel la puissance haptique du sténopé se développe. Il oblige à travailler "à la main", offrant magnifiquement à la photographie ou au cinéma une préscience du toucher ou du palpable visuel. (ce n'est pas un hasard si les mains ont une importance aussi forte dans l'iconographie des sténopéistes, non seulement comme outil de travail mais aussi comme objet figuratif- voir par exemple la main gantée de noir, doigts écartés, qui sert souvent d'obturateur manuel chez Gioli, ou encore les mains qui viennent masquer, barrer, occulter le regard, ou encore les mains qui ont besoin de toucher les objets pour les faire sentir, etc.). Comme le dit Diderot dans sa *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, texte sublime, « l'aveugle n'ayant de connaissance des objets que par le toucher, doit combiner les idées avec d'autant plus de finesse et d'attention. La vue, dans son esprit, est une espèce de toucher qui ne s'étend que sur les objets différents de notre visage, et éloignés de nous. »

Ce qui s'engouffre ici, c'est toute la question du rapport *sensible* au monde, où la part de l'oeil n'est pas la plus essentielle, et où le toucher par l'image se révèle une vérité plus fondamentale : sensible, la pellicule (il faut se souvenir que ce mot a étymologiquement la même origine que le mot *peau*) l'est dans sa matière, dans sa texture. Et les sténopés s'affirment ainsi comme des sortes d'images *à fleur de peau* qui rejoignent superbement une des intuitions les plus fascinantes de Diderot dans sa fameuse *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*. Dans ce texte de 1749, Diderot émet l'hypothèse, fantastique

autant que décisive, d'une « vision par la peau » qui caractériserait la manière de voir de certains aveugles : « cet homme-là (il s'agit de Saunderson, le savant aveugle), privé non seulement de la vue mais de l'organe, *voyait par la peau*. (...) Cette enveloppe était chez lui d'une sensibilité si exquise qu'on peut assurer qu'avec un peu d'habitude, il serait parvenu à reconnaître un de ses amis dont un dessinateur lui aurait tracé le portrait sur la main, et qu'il aurait prononcé, sur la succession des sensations excitées par le crayon, "C'est monsieur un tel." Il y a donc une peinture pour les aveugles, celle à qui leur propre peau servirait de toile. » Je ne gloserais pas ici sur ce texte magnifique (sur les jeux peau/pellicule, sur la toile comme écran, sur le portrait fait "de la main à la main", sur la sensation-reconnaissance "trait pour trait", sur "l'amitié" nécessaire entre le sujet portraituré et celui qui en identifie la forme sur sa peau sensible, etc.). je dirai seulement qu'il y a selon moi quelque chose qui relie très profondément les expériences photographiques au sténopé et cette histoire d'aveuglement déplacé en un mode de vision épidermique. Cette chose tient dans l'idée de transfert, de contact affectif par les matières, dans une sorte d'incorporation sensible du monde par l'intérieur de son Être.

Je terminerai par une dernière référence diderotienne.

Devant les sténopés, j'éprouve toujours, plus ou moins, ce même sentiment : celui d'un effacement ou d'une secondarisation du visible (dans ce qu'il a d'immédiat, de direct, de tranché) au profit de la primauté du sensible, une manière de faire prendre consistance, épaisseur, matérialité (par le temps-durée, la matière-lumière, le flou d'être, par le temps battement, etc.) à des objets, des lieux, des êtres, des corps, qu'on n'aborde pas simplement de l'extérieur, dans la froideur optique d'un pur regard à distance, mais qu'on approche organiquement, jusqu'au contact virtuel, jusqu'à les toucher des yeux, jusqu'au sentiment de les éprouver, jusqu'à entrer "en sympathie", jusqu'à sentir se dessiner sur notre peau, sur notre corps-pellicule, ces figures que nous percevons davantage "en conscience" que par les yeux, et dont on se rend compte, finalement, qu'on les connaissait presque, qu'on était déjà intimement proches. Voilà où nous mène le sténopé. Loin de la photographie du trompe l'oeil, (trop) visible. Au plus près d'une forme de vérité par et dans les images. Une image sensible faite par et pour la main. Diderot encore : « Si jamais un philosophe aveugle et sourd de naissance fait un homme à l'imitation de celui de Descartes, j'ose vous assurer qu'il placera *l'âme au bout des doigts*; car c'est de là que lui viennent ses principales sensations et toutes ses connaissances. »

Philippe DUBOIS

3/2/2010