

PROCES-VERBAL DE SOUTENANCE DE THÈSE DU 09/01/2023 A 14h00  
ANNEE UNIVERSITAIRE 2022/2023

**RAPPORT DE SOUTENANCE**

Doctorant(e) : M. ALEJANDRO LEON CANNOCK  
Né(e) le : 25/12/1980  
Diplôme : Doctorat en Prat. et théorie création artistique et littér.

**Membres du Jury :**

Nom	Qualité	Etablissement	Rôle	Présence par visioconférence (à cocher)	Président* (à cocher)
Mme DANIELÉ MEAUX	PROFESSEUR DES UNIVERSITES	UNIVERSITE SAINT-ETIENNE - JEAN MONNET	Président	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Mme CELINE FLECHEUX	PROFESSEUR DES UNIVERSITES	UNIVERSITE DE PARIS 8	Rapporteur	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
M. JEAN ARNAUD	PROFESSEUR DES UNIVERSITES	UNIVERSITE D'AIX-MARSEILLE	Membre	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
M. ALEJANDRO ERBETTA	PERSONNALITE EXTERIEURE	UNIVERSITE DE PARIS 8	Membre	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Mme STEPHANIE SOLINAS	PERSONNALITE EXTERIEURE		Membre	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Mme CHRISTINE BUIGNET	PROFESSEUR EMERITE	UNIVERSITE D'AIX-MARSEILLE	Directeur	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
M. NICOLAS GIRAUD	PERSONNALITE EXTERIEURE	ECOLE NAT PHOTOGRAPHIE (ARLES)	Co-Direct.	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>

\* cf Arrêté ministériel du 25 mai 2016 (article 18) : "Les membres du jury désignent parmi eux un président et, le cas échéant, un rapporteur de soutenance. Le président doit être un professeur ou assimilé ou un enseignant de rang équivalent".

Arrêté ministériel du 25 mai 2016 (article 19) : "Le Président signe le rapport de soutenance qui est contresigné par l'ensemble des membres du jury présents à la soutenance".

Rapport de soutenance (p 1/31)

Danièle Méaux, présidente, présente les membres du jury puis enjoint le candidat de s'exprimer sur son travail doctoral : « Dans le plurivers des images pensives. L'expérience photographique comme événement de pensée ». Elle donnera ensuite la parole aux directeurs de recherche : Christine Buignet, Nicolas Giraud, puis à Stéphanie Solinas, Alejandro Erbetta, Céline Flécheux et Jean Arnaud avant de conclure elle-même.

En un exposé d'une vingtaine de minutes, Alejandro León Cannock, situe le contexte de ses recherches, puis revient sur son parcours et expose les méthodes qu'il a privilégiées. Enfin il

résume les résultats proposés et introduit la notion de « traduction » (comme activité de l'artiste chercheur, aussi bien que du philosophe et du photographe).

Christine Buignet (directrice de la thèse) commence par remercier Mesdames Marta Gili (directrice de l'ENSP) et Delphine Paul (directrice des études et de la recherche à l'ENSP) d'accueillir cette soutenance et d'avoir permis la conception et le montage de l'exposition de travaux d'Alejandro León Cannock dans de très bonnes conditions. Elle remercie également l'ensemble des membres du jury pour leur participation à cette soutenance, ainsi que le codirecteur de cette recherche. Elle exprime ensuite sa satisfaction de voir cette thèse aboutie, en dépit des nombreuses difficultés traversées, notamment en période de crise sanitaire. Elle tient à souligner qu'elle a eu grand plaisir à travailler avec Alejandro León Cannock, arrivé en France avec déjà une très bonne connaissance des théories de la photographie (qu'il enseignait même en université au Pérou) et un sens très développé de la *dispute*, au sens originel du terme, c'est-à-dire, de la discussion, du débat d'idées – probablement en raison de ses études initiales, puis enseignement, en philosophie. Photographe également, il avait déjà expérimenté diverses pratiques du médium et acquis une maîtrise de l'image, qu'il souhaitait confronter à l'exercice de la pensée. Les nombreux échanges ont toujours été intéressants et animés.

Christine Buignet propose de faire un bref retour sur les étapes de ce projet doctoral puis une présentation de la thèse en son état final. Sans revenir sur des points de détail à propos desquels elle a eu de multiples occasions de débattre avec le doctorant, elle se focalisera ensuite sur une question cruciale, avant de laisser la parole à ses collègues.

Lors de sa prise de contact avec elle, fin d'été 2017, Alejandro León Cannock présentait ainsi son intention : « Mon projet doctoral propose une recherche autour de la performativité des images dans le champ social, spécifiquement sur ce singulier effet des images que plusieurs auteurs ont appelé, sans avoir un accord dans leurs définitions, "l'image pensive". Quels sont les conditions de possibilité (on pourrait dire, transcendantes) pour produire une image pensive ? La pensivité est-elle un trait propre de l'image ou, plutôt, l'effet d'un ensemble de conditions (espace de monstration, psychologie du spectateur, etc.) ? [...] Du côté plastique mon projet envisage la création d'une œuvre à partir de l'expérimentation avec les couvertures des journaux populaires qui ont été créés au Pérou pendant les années quatre-vingt-dix par le gouvernement dictatorial pour détourner l'attention de la population. Mon hypothèse c'est, donc, que ces journaux fonctionnent comme dispositifs esthétiques et politiques de "contre pensivité" ».

Dans ce premier état du projet, le titre proposé était alors : « Le pouvoir contre-pensif des journaux "Chicha". Théorie et méthode pour la production d'un dispositif esthétique de pensivité ». Si l'objet principal de l'interrogation théorique s'est maintenu dans la majeure partie de la thèse, le

projet plastique lui n'est plus du tout le même. Et à travers ce changement, s'exprime peut-être ce qui fut l'un des points de tension de la thèse : Alejandro León Cannock s'est vite rendu compte qu'il était aisé de démontrer la « contre-pensivité » qui opérait dans les images des journaux *Chicha* (sortes de tabloïds bon marché, supports de désinformation se consacrant aux nouvelles sensationnalistes, aux célébrités, jouant sur les stéréotypes). Mais cela ne permettait pas pour autant d'analyser, à l'inverse, les modalités de la pensivité à l'œuvre dans d'autres types d'images. Par ailleurs les explorations plastiques avec les images *chicha* restaient limitées.

Dérouté, Alejandro León Cannock s'est alors tourné vers des images qui pouvaient représenter la pensée, notamment à partir de la figure du *Penseur* de Rodin. Puis ceci l'a mené d'une part à s'interroger sur son parcours personnel, ce qui l'avait motivé à aborder la photographie d'une certaine manière *contre* la philosophie, d'autre part à étudier les théories portant sur la pensivité des images. Ce sont ses propres expérimentations qui lui ont alors ouvert diverses pistes de création comme de réflexion, envisageant les rapports possibles entre image et texte, entre métaphotographie et métaphysique, aussi par la suite entre création et recherche, entre autres. Mais là encore, une tension apparaissait, cette fois entre le philosophe, en quête de lois générales, de vérités, et le théoricien de l'art, confronté à des singularités artistiques irréductibles à tout classement, encore plus à toute binarité ou généralisation... C'est peut-être l'intérêt d'Alejandro León Cannock pour la pensée de Deleuze qui lui permit peu à peu de renoncer à un certain nombre de présupposés, et de s'ouvrir à une conception hybride, rhizomatique d'une élaboration théorique non limitée ni figée, et plus nuancée.

C'est ainsi que nous nous trouvons aujourd'hui face à une thèse constituée de huit « carnets de navigation », à la fois autonomes et complémentaires, offrant de multiples connexions entre eux, ainsi qu'à une exposition mûrement réfléchie, qui fait part elle aussi de divers modes de questionnements et croise des pièces de séries différentes en un agencement qui en offre de nouvelles lectures. Notons d'emblée la qualité de présentation remarquable des huit carnets, tant pour les choix de mise en page, de supports, de typographies... que pour la finesse des reproductions des photographies. Le contenu est également très riche, le propos développé et discuté, abondamment référencé (témoignant d'une solide culture, tant philosophique que photographique – théories et pratiques) et soigneusement illustré. Christine Buignet félicite le candidat pour ce travail particulièrement soigneux.

Les « carnets de navigation » contiennent, selon leur auteur, « différentes perspectives critiques et créatives sur la problématique de l'image pensive » (carnet violet, p. 27). Deux d'entre eux, de volume important mais non paginés, sont consacrés à ses propres explorations photographiques : les 2 *Carnets gris : Explorations métaphotographiques* (comportant diverses séries

photographiques, relevant souvent de la mise en scène et de l'autoportrait – dont l'auto-dérision permet d'échapper au piège du narcissisme) et *Parcours visuel. Remarques*, regroupant des images principalement prises en extérieur, au gré des déplacements et dérives, avec des cadrages assez serrés – et présentées ici en pleine page). Les six autres « carnets de navigation » comportent des écrits accompagnés d'illustrations en vignettes, ainsi que de très nombreuses notes ; ils sont abordés, pour chacun d'eux, dans des perspectives diverses, un résumé annonçant le propos en couverture :

- *Carnet violet* (105 p) : il contient ce qu'Alejandro León Cannock nomme le cadre académique : résumé, introduction, conclusion, bibliographie, etc.
- *Carnet jaune* (126 p) : une exploration théorique du « plurivers des images pensives » – problématisation, fondements avec appuis sur Walter Benjamin, Roland Barthes, Gilles Deleuze, Georges Didi-Huberman, Jacques Rancière, Hanneke Grootenboer. Puis l'auteur propose la notion de « dispositifs esthétiques visuels de pensivité », et développe sept propositions découlant de la conception d'un *plurivers* des images pensives.
- *Carnet orange* (52 p) : un récit auto-ethnographique, qui expose les étapes du passage de la vie philosophique d'ALC vers une pratique photographique, de la fréquentation des concepts vers celle des images ; et ceci, sur les plans existentiel et professionnel.
- *Carnet bleu* (127 p) : après une réflexion (s'appuyant sur Barthes, Vilém Flusser, Philippe Dubois, Olivier Lugon, Martha Rosler et bien d'autres) sur les enjeux historiques et idéologiques du médium (« connaître, contrôler et exploiter le monde », résumé), ALC propose l'étude de diverses œuvres photographiques contemporaines qu'il considère comme des « dispositifs esthétiques visuels de pensivité » : œuvres de Laia Abril, Mathieu Asselin, Xavier Ribas, Max Pinckers, SMITH et du collectif Ritual Inhabitual, principalement. Il synthétise aussi les procédés employés, qui permettent un tel « glissement épistémique » (mêlant enquête, document, fiction, indétermination).
- *Carnet vert* (120 p) : un essai sur la figure de l'*art-based philosopher*, où Alejandro León Cannock considère philosophie et photographie « comme des activités de pensée critique ». Selon l'auteur, « pour pouvoir penser de manière complexe la complexité de la réalité, il est nécessaire de travailler, de façon perspectiviste, avec la dimension discursive de la pensée (les concepts), mais aussi avec sa dimension plastique (les images) ».
- *Carnet rose* (75 p) : une réflexion épistémologique portant sur la pratique photographique dans le paradigme performatif de la recherche – activité artistique et activité scientifique. Alejandro León Cannock voit dans le photographe-chercheur l'exemple même de la « pensée-en-acte » ; et plus largement il voit dans la recherche basée sur l'art (*art-based research*) un espace de résistance face à l'art orienté vers le marché (*market-oriented art*).

Christine Buignet précise que si elle a accepté, en tant que directrice de recherche, ce choix de fragmentation en plusieurs « carnets de navigation » – qu'elle trouve pertinent par rapport au positionnement théorique d' Alejandro León Cannock –, la précipitation de fin de parcours n'a pas permis d'en discuter plus précisément les modalités, et c'est regrettable car la lecture n'en est pas toujours aisée (en raison de l'absence d'une table des matières globale, mais aussi de bibliographie, d'index et de table des illustrations concernant l'ensemble des écrits plutôt que traités carnet par carnet, ce qui est d'autant moins logique qu'ils sont regroupés dans le même carnet). Un récapitulatif synthétique de l'ensemble, que ce soit sous forme de tableau – comme pourtant l'avait effectué Alejandro León Cannock – ou en une seule page, aurait contribué à une meilleure vision globale du travail. Néanmoins, l'effort requis par cette approche originale est également réjouissant (comme c'est le cas dans les thèses en arts plastiques bien maîtrisées).

Enfin, Christine Buignet en arrive à un questionnement qui entre d'emblée dans le vif du sujet. Dans le carnet de navigation bleu, Alejandro León Cannock démontre, à travers des analyses d'œuvres convaincantes, la pertinence de ce qu'il considère comme des « dispositifs esthétiques visuels de pensivité », expression intéressante et avec laquelle elle se dit en accord. En effet (à la différence de ses propres travaux) les projets qu'il examine, qui portent sur des phénomènes sociaux importants et d'actualité, s'initient par des enquêtes préalables et leur présentation mêle en des installations mûrement réfléchies, photographies, vidéos, textes, documents voire objets divers (selon les cas), l'ensemble étant « monté » (Didi-Huberman) de telle façon qu'il donne incontestablement à penser. Et dans la conclusion de ce même carnet bleu, Alejandro León Cannock précise que dans le nouveau paradigme du documentaire performatif, « l'image assume son incomplétude et est mise en relation avec des éléments hétérogènes (visuels et non visuels) formant des dispositifs esthétiques de pensivité. » (p. 127). Doit-on en conclure que l'incomplétude de l'image photographique ne lui permet guère, tout compte fait, d'être en elle-même une « image pensive » ? (Notons d'ailleurs que l'exposition qu'il présente crée de nombreuses relations entre les images, constituant en elle-même un dispositif dont des photographies issues de séries diverses et mélangées sont les composantes...)

Avant de passer de l'image (à considérer aussi elle-même en tant que dispositif, en le démontrant) à la notion de dispositif esthétique visuel, pourquoi ne pas avoir fait davantage cas des propos de Rancière, pour qui la pensivité de la photographie pourrait être « définie comme [l]e nœud entre plusieurs indéterminations » (*Le Spectateur émancipé*, p.122) ; « La pensivité de la photographie serait [...] la tension entre plusieurs modes de représentation » (comme dans le portrait par Gardner de Lewis Pane condamné à mort, reproduit dans *La Chambre claire*, photographie qui, pour Rancière, « présente trois images ou plutôt trois fonctions-images en une

seule image », p. 123). Et à propos d'une photographie d'adolescente sur une plage, de Rineke Dijkstra – qu'Alejandro León Cannock reproduit dans le carnet vert (p. 74) – Rancière parle de « ressemblance désappropriée » et écrit : « Ce sont deux régimes d'expression qui se trouvent entrelacés sans rapport défini » (p. 129), conjoints sans être homogénéisés. Il en arrive à la synthèse suivante : « La pensivité de l'image, c'est alors la présence latente d'un régime d'expression dans un autre » (p. 132).

Alors... la notion de « photographie pensive » est-elle vraiment de l'ordre de l'aporie ou y a-t-il des pistes, quand même, à retenir ? (comme quand Christian Metz écrivait : « Une photographie isolée ne peut rien raconter », l'image unique ne pouvant être narrative puisque donnant à voir un seul état, mais que Roger Odin répondait qu'elle pouvait toutefois « produire un *effet narratif* », car « elle est tout à fait capable de suggérer un Avant et un Après »). Ici ce n'est pas la fonction narrative qui est recherchée par Alejandro León Cannock, mais la fonction de pensivité (et même si certains de ses travaux peuvent rappeler ceux de Duane Michals, il ne s'agit pas chez Alejandro León Cannock de séquences, mais bien de séries photographiques).

L'hétérogénéité d'une image photographique, les disjonctions qu'elle peut présenter ne seraient-elles pas des pistes à développer davantage ? Alejandro León Cannock définit en effet l'activité de pensée quand il y a « introduction d'un facteur d'indétermination dans l'organisation de notre ordre de représentations normalement accepté. » (carnet bleu p. 107). Et n'est-ce pas aussi ce qu'il cherche dans ses propres prises de vue photographiques ? Les disjonctions internes sont peut-être d'ailleurs le seul point commun entre les photographies de ses deux carnets... (le cas le plus emblématique de disjonction étant peut-être celui des photos d'intérieur ou extérieur comportant une grande feuille blanche...). Précisons que les carnets gris sont présentés sans texte (seulement un bref « résumé » dans l'un des deux), ni aucun autre élément. Seul répond donc à la catégorie de « dispositif esthétique visuel de pensivité » le montage de l'exposition, avec ses coexistences inattendues de photographies, ses points de vue jouant sur la mise en perspective, ou encore le non-accrochage de certaines images – ce dernier rappelant l'exposition de Sophie Ristelhueber « La Campagne » (où était en outre présent un cartel relevant d'un autre régime d'expression : une liste de noms de lieux de Bosnie Herzégovine, *a priori* sans rapport direct avec titre et images de l'exposition, mais donnant bien sûr à *penser*, et à re-considérer les images tout autrement). Alors, même si Christine Buignet continue à penser que la quête d'Alejandro León Cannock vise à résoudre un problème insoluble (révéler/traduire une pensée des photographies), elle considère que la question reste essentielle, tant pour les artistes que pour tout un chacun dans ce monde de plus en plus façonné par l'image.

Avant de laisser la parole à Alejandro León Cannock, Christine Buignet réitère son admiration pour le très important et riche travail qu'il a effectué, la persévérance de ses questionnements, la ténacité avec laquelle il défend ses points de vue, sa grande culture et ses *Explorations* et *Remarques* photographiques et méta-photographiques qui trouvent un nouvel élan dans l'agencement de l'exposition liée à la thèse.

Le candidat répond en revenant sur les étapes de la longue réflexion qui l'a mené de la notion d'« image pensive » (qui prend déjà un sens différent selon qu'on la considère du point de vue du producteur ou du récepteur) à celle de « dispositif esthétique visuel de pensivité », puis à « l'expérience photographique comme événement de pensée », qui lui permettait d'embrasser un champ plus large. Il envisage néanmoins d'approfondir encore l'analyse d'œuvres photographiques indépendantes, rappelant que cette « thèse » se veut une « proposition doctorale » correspondant à un moment dans un mouvement de pensée infini. Christine Buignet ne doute pas que la réflexion d'Alejandro León Cannock se poursuivra et se déclare satisfaite.

•

Nicolas Giraud salue l'ambition du projet de thèse et le souhait de n'en pas réduire la complexité. Il relève également le choix de mettre cette complexité en jeu, voire en scène. Relativement à la forme de la thèse, il note que ce choix d'une structure ouverte, « définitivement inachevée », introduit une dimension ludique et labyrinthique, mais induit aussi le risque de contradictions internes, certains points étant traités de manière contradictoire selon les chapitres et les carnets de la thèse.

Une question se pose à plusieurs endroits quant à la capacité de la photographie à « tenir un discours », comme document ou comme fiction. Le procès que fait le doctorant à Lewis Baltz, considéré au même titre que Sebastio Salgado comme un « photographe de surface » témoigne de cette difficulté à définir la relation de la photographie avec le discours, en dehors d'un dispositif qui la qualifie. Il convient de noter que Lewis Baltz, en l'occurrence, a lui-même abordé cette double question d'une opacité de la photographie et d'une inintelligibilité du visible. L'hypothèse d'une inopérativité de l'objet défini par la recherche, cette « image pensive », est esquissée, mais cette piste de l'échec mériterait d'être explorée plus avant. Nicolas Giraud note qu'est évoquée l'idée de la photographie comme une « forme obscure et confuse », laquelle ferait alors sens depuis un contexte. À peine évoquée, cette forme confuse est mise à distance, notamment dans le champ référentiel qui fait majoritairement appel à des photographes conceptuels ou processuels (Rotchenko, Mulas, Snow), mais fait l'impasse sur des photographes qui inciteraient à penser justement depuis ce fonds d'obscurité et de confusion.

Le travail photographique intègre en partie ces questions. En considérant l'échec comme une possible réussite, il admet la difficulté d'intégrer dans l'image une injonction à la pensée. Il finit par envisager la photographie comme un objet qui peut être pensé sans avoir à être intelligible. Ce qui est dit de la « pensivité », décrite comme un mouvement d'aller-retour entre concept et affect, pourrait s'appliquer également à la pratique photographique, qui s'articule encore dans la thèse comme une démonstration par l'absurde. Avec les *Remarques*, une pratique de notation semble bien faire l'épreuve d'une indexation impossible de la réalité. Avec les séries photographiques, l'accumulation finit par dessiner une posture singulière et en partie burlesque. Elle finit par dessiner l'hypothèse d'une expérience photographique qui ne pourrait qu'échapper à sa mise au carreau par le langage, qui puisse donner à penser en échappant justement à un devoir d'intelligibilité. L'inextricable complexité de la tâche que s'est fixée le doctorant se résoud ainsi dans une mise en scène tragi-comique qui lui permet d'échapper, en partie, aux injonctions de la photographie et de la pensée.

Stéphanie Solinas salue la qualité plastique de l'objet imprimé qu'Alejandro León Cannock a proposé (les 8 *Carnets de navigation*) : le soin apporté à la mise en page, l'impression, la qualité des reproductions, qui concourent à faire apprécier l'expérience de la lecture, de la navigation, justement. De même, l'exposition lui apparaît composée de tirages d'une belle qualité de production, et d'un déploiement riche. Elle ajoute que le projet d'Alejandro León Cannock est ambitieux, de même donc que « [son] dispositif de pensivité », ainsi qu'il préfère nommer sa thèse en vue de l'obtention du doctorat. Elle dit ne pas souhaiter revenir sur la richesse des références et le champ large de connaissances qu'Alejandro León Cannock parcourt dans sa recherche, puisque cela a déjà été exprimé dans les pré-rapports et les interventions précédentes, ni également sur certains raccourcis ou répétitions qui constituent parfois les écueils.

Dans une thèse recherche et création, la manière qu'ont de se toucher théorie et pratique est cruciale, fondatrice, et, selon la conviction de Stéphanie Solinas, à inventer à chaque fois de façon particulière, exercice auquel elle reconnaît qu'Alejandro León Cannock s'est prêté à n'en pas douter avec ses *Carnets* et son exposition. Elle ajoute que ce qui lui importe aujourd'hui est de pouvoir échanger sur l'expérience proposée – d'une part avec ses 8 *Carnets de navigation*, et d'autre part avec l'exposition que le jury découvre aujourd'hui – pour revenir sur la position d'artiste-chercheur adoptée par Alejandro León Cannock d'*art-based philosopher* (« ou le philosophe en tant qu'artiste. »), en s'orientant vers deux aspects principalement : son statut et celui de ses images.

Stéphanie Solinas indique que le *Carnet de navigation GRIS (un essai visuel)* a été sa première entrée dans le travail d'Alejandro León Cannock (elle précise avoir décidé de suivre l'ordre des

*Carnets* tels qu'ils avaient été glissés dans l'enveloppe). Elle évoque le questionnement émanant des images, flottantes, intrigantes, le texte placé au centre qui coupait justement le *Carnet* en deux moments, et l'apparition ensuite des légendes accompagnant les images qui distillaient quelques clés de compréhension opératoires et bienvenues. Une question alors restait néanmoins sans réponse : Quel était le statut des images ? Œuvre ou processus ? À la page 34 du *Carnet VIOLET*, elle dit avoir trouvé un premier élément de réponse : « nous les qualifions d'« explorations » car leur raison d'être n'est pas, du moins dans le contexte spécifique de cette proposition doctorale, d'être considérées comme des « œuvres d'art » achevées dans le sens traditionnel (et dogmatique peut-être ?) de ce terme. Ces projets photographiques opèrent plutôt comme des « explorations » dans le sens courant du terme : démarches empiriques visant à obtenir de nouvelles connaissances. Mais aussi comme des « expériences » dans le sens scientifique du terme : procédures méthodiques visant à construire de nouvelles connaissances. En ce sens, leur statut est intermédiaire : elles opèrent comme produit de, et matériel pour, la pensée. » Stéphanie Solinas comptait sur l'exposition (le régime d'existence des images dans l'espace d'exposition) et sur leurs échanges, pour clarifier encore ce point.

Stéphanie Solinas évoque la qualité de la mise en espace conçue par Alejandro León Cannock, le parcours ouvert, la déambulation proposée, la gestion des temps d'avancée et d'arrêt, le jeu de l'œil qu'il a su mettre en place dans l'exposition au sein de la galerie de l'ENSP. Ensuite, elle partage son regard sur ce que montre précisément l'exposition : dans l'exposition, les seules images encadrées sont les « explorations », disposées au mur ou au sol (et alors devenant sculptures), la série des *Remarques* organisée en ligne parfois rompue semblant avoir pour fonction de guider le spectateur de l'une série à l'autre des « explorations. » Ainsi, elle note qu'au contraire de ce qui est dit dans les *Carnets*, dans l'exposition, les « explorations » acquièrent un statut plus stabilisé, définitif, d'œuvres, en même temps que les *Remarques* apparaissent secondaires.

Stéphanie Solinas formule alors une question : Dans quelles conditions (hors de la thèse) ces images, pour être pensives, ont-elles vocation à être vues ? Cette *inversion* du statut des images pourrait-elle être vue comme une piste de réflexion sur le statut de la mise en espace des images qu'il propose aujourd'hui : exposition ou restitution d'une recherche ? Cela est à entendre en lien avec le fil interrogatif qu'il mène tout au long de ses *Carnets* quant à l'activité conjointe de recherche et création, leur articulation, au sein de ce doctorat.

Stéphanie Solinas aborde ensuite le *Carnet de navigation GRIS (Un parcours visuel)* et la série *Remarques* qui le constitue en propre. Elle note que la citation en exergue est un beau programme : « Une remarque n'a pas pour mission de dire la vérité... mais de pointer... La remarque est faite en passant, incidemment : aussi, à travers elle, ne s'arrête-t-on dans aucune position, ne s'attache-

t-on à aucune idée. En se renouvelant, la remarque permet de garder la pensée constamment attentive ; et, en réattirant ainsi autrement l'attention, elle résiste à la fixation, et donc au dogmatisme... ou à l'entêtement.» (François Julien). Cette mission de pointer est en effet très photographique ; elle rappelle que John Szarkowski, premier conservateur en photographie (MOMA) affirmait explicitement la similarité entre l'acte de pointer et celui de photographier. Cette mission de pointer donc, semble pour Stéphanie Solinas très justement réalisée par la proposition d'Alejandro León Cannock. Son expérience de déambulation photographique transparait pour elle également dans l'expérience du regardeur (à la fois du livre et de l'exposition), en attirant son attention sur les formes qui l'entourent et qui semblent entretenir entre elles une sorte de correspondance muette, qui advient notamment dans les rapprochements formels que la présentation (dans le livre ou au mur) invite à faire. Face aux images de la série *Remarques*, l'inventaire qui se dessine semble œuvrer à la constitution d'une sorte d'alphabet, et peut-être de phrases – qui ne sont pas pleinement déchiffrables.

Cela rappelle une remarque faite par Alejandro León Cannock dans le *Carnet JAUNE* (page 67) : « Une image pensive est faite pour nous donner à lire (déchiffrer) la réalité. Cela veut dire qu'un spectateur potentiel devrait réaliser face à une image pensive son intention herméneutique. On ne voit pas une image pensive, on l'interprète afin de découvrir dans sa lecture les pensées latentes qu'elle héberge. Cela présuppose que l'observateur/lecteur doit être capable de reconnaître qu'une image a été « écrite » et n'est pas seulement « capturée ». Cela présuppose, aussi, une certaine connaissance dans le spectateur, des outils, des techniques de déchiffrement. Mais, cela devrait présupposer aussi une sorte de grammaire standard du langage visuelle, des règles de construction. Cependant, cela n'existe pas. »

Stéphanie Solinas ajoute qu'au cours de sa prise de parole lors de la soutenance, Alejandro León Cannock a mentionné la question de la traduction, ce qui pour elle semble conforter l'idée d'une éventuelle nature discursive de son déploiement d'images. Pointant que la série *Remarques* est située dans le temps mais pas dans l'espace (elle est chronologique et non légendée), elle l'interroge : puisqu'il ne s'agit donc pas d'une forme de connaissance explicite sur un territoire spécifique, comment caractériser la pensivité de ces images ? Comment agissent-elles ? Participent-elles d'une volonté de constituer un alphabet ? Une « grammaire standard » ? De combler le manque pointé dans le texte ?

Dans un troisième temps, notant l'intérêt manifeste d'Alejandro León Cannock pour l'expérience des choses en tant que méthode de l'*art-based* philosopher, Stéphanie Solinas revient sur deux aspects qui auraient pu gagner à être approfondis :

- Alejandro León Cannock aurait-il pu envisager une convocation des travaux/expositions/livres des artistes évoqués au travers de son expérience propre, de son corps arpentant leurs espaces, leurs propositions ? (Le texte indique que le choix du corpus d'étude a été déterminé par le fait qu'il a lui-même « vu » les expositions des travaux d'artistes qu'il commente dans sa recherche.) Stéphanie Solinas demande si le corps, ses ressentis, pourraient dans ce contexte également être une méthode de l'*art-based photographer*, qui assumerait alors non seulement son statut de créateur, mais également celui de regardeur comme moteur de pensée ?

- Dans le champ photographique général, dans un dispositif de pensivité en particulier, l'image est l'interface entre le créateur et le spectateur. Par l'importance « créatrice » du regard de l'Autre, par la nécessité de l'inclure dans une réflexion/pratique visant à provoquer sa pensée, Stéphanie Solinas demande alors à Alejandro León Cannock s'il aurait pu utiliser/inventer une méthodologie (théorique/pratique) qui donne voix et place aux regardeurs/spectateurs/lecteurs ?

Enfin, Stéphanie Solinas pose une dernière question à Alejandro León Cannock : pourquoi le besoin de passer par la langue anglaise pour définir sa figure fondatrice : l'*art-based philosopher* ? Qu'aurait-il eu l'impression de perdre de son identité au travers d'une traduction ? En réponse, Alejandro León Cannock évoque son questionnement et ses doutes quant à ce que devait être son projet artistique. Il résume la position qu'il a choisie : « Le sujet de mes photographies est mon expérience en tant que penseur. » Il confie également une forme de doute, d'incertitude assumée, qu'il juge créatrice, car non limitante. Stéphane Solinas évoque la possibilité d'un ET plutôt que d'un OU, ne pas rester dans une indétermination mais assumer la multiplicité de positions déterminées, leur coexistence possible. Alejandro León Cannock évoque ensuite la nature récente de l'émergence de la figure de l'*art-based philosopher* – dont la définition reste donc nécessairement à affiner.

•

Alejandro Erbetta remercie tout d'abord la directrice de l'ENSP, Marta Gili, pour son accueil, les membres du jury, Nicolas Giraud et Christine Buignet (directeurs de thèse), Danièle Méaux (présidente du jury), Céline Flécheux, Jean Arnaud, Stéphanie Solinas et Alejandro León Cannock. Il a apprécié de lire le projet doctoral d'Alejandro León Cannock et de participer à cette soutenance de thèse intitulée « Dans le plurivers des images pensives. L'expérience photographique comme événement de pensée ». Il félicite l'auteur pour l'exposition photographique qui accompagne la présentation du projet. Il s'agit d'un travail d'envergure qui représente une longue réflexion, d'une thèse de qualité qui propose une réflexion nécessaire dans notre ère de prolifération et de flux des images.

Alejandro Erbetta remarque la qualité d'écriture de la thèse, d'une grande clarté et précision.



Étant donné que la langue française n'est pas la langue d'origine de l'auteur, cet aspect lui semble important à mentionner. Il salue aussi la diversité et la richesse des références d'Alejandro León Cannock, issues de différents domaines : la philosophie, l'histoire de l'art et de la photographie, l'anthropologie, la sociologie, l'histoire, ce qui montre sa richesse intellectuelle et son érudition.

Les problématiques abordées dans ce projet doctoral se centrent d'abord sur une réflexion théorique, critique et pratique du pouvoir des images pensives, ainsi que sur les dispositifs esthétiques visuels de pensivité ; elles se focalisent également sur la problématisation de la recherche-création en arts et propose une contribution pour penser cette discipline.

Le projet d'Alejandro León Cannock est ambitieux et d'une grande ampleur : il élabore une dialectique entre recherche théorique et discursivité conceptuelle, analyse d'œuvres photographiques documentaires contemporaines, écriture autoréflexive et une production plastique personnelle, accompagnée d'un objet éditorial et d'une exposition photographique. Il s'agit d'un mouvement de pensée, d'un aller-retour qui s'établit entre la recherche et la création, entre le conceptuel et le sensible.

1) Alejandro Erbetta tient à signaler l'originalité de la présentation de cette thèse, à travers un objet éditorial complexe composé de huit cahiers différents, un objet esthétique destiné à « être lu et regardé » en même temps. Dans cette présentation particulière, qui s'éloigne d'une classique thèse universitaire, se développe une réflexion approfondie sur la relation entre l'aspect formel et son contenu. La thèse propose donc une expérience de l'ordre du perceptible et de l'intelligible. Composé de huit « cahiers de navigation », la proposition aborde, à travers chaque élément qui la compose, une nouvelle exploration théorique et/ou pratique. C'est une pensée diversifiée que propose et défend Alejandro León Cannock, selon une logique du rhizome, opposée à la logique linéaire.

Entre rigueur scientifique, récit auto-ethnographique et production d'œuvres photographiques, Alejandro León Cannock use de plusieurs points de vue et de voies parallèles et complémentaires pour aborder le problème directeur de sa thèse. Plusieurs types d'écriture y coexistent (théorique, conceptuelle, autoréflexive, narrative, poétique) ainsi que des méthodes différentes empruntées à diverses disciplines scientifiques. En outre, certaines méthodologies utilisées par l'auteur sont inventées par lui (comme « la redondance proliférante »), ce qui témoigne d'une complexité riche et stimulante. Le doctorant revendique une identité « entre-deux », multiple et diverse, en allusion au poète portugais Fernando Pessoa et aux multiples facettes de sa personnalité artistique et littéraire. D'exploration en exploration, de cahier en cahier, des interconnexions se tissent de manière souterraine. Le principe du montage et de l'articulation des éléments hétérogènes traverse ce projet doctoral.

2) Un autre aspect original est la place que le projet accorde au lecteur, qui peut aborder sa lecture de manière aléatoire, sans ordre prédéterminé. Cette suggestion ouverte et dialogique invite le lecteur à tisser des liens à travers une expérience d'exploration, de jeu et d'expérimentation. Alejandro Erbetta pense ici au roman de l'écrivain argentin Julio Cortázar, *Marelle*, qui propose des manières diverses d'aborder la lecture : la première est celle de l'ordre chronologique et linéaire (chapitre 1 à 56) ; la deuxième est non linéaire, à travers un jeu de montage qui donne un autre sens de lecture (par exemple en passant des chapitres 73, 1, 2, 116, etc.). Il y a par conséquent plusieurs livres à l'intérieur du livre de Cortázar, comme dans la proposition de Alejandro León Cannock.

Alejandro Erbetta tient à faire part ici de sa propre expérience de lecture des « cahiers de navigation », enrichie au fil de chaque volume, selon cet ordre éclaté. Du conceptuel au réflexif, en passant par la contemplation des images, un mouvement d'aller-retour active le processus de la pensée, en tant que « lecteur-spectateur-expérimentateur ». Son sens de lecture a été le suivant : premièrement, le *Carnet de navigation jaune (une entrée en matière)*, qui propose une approche panoramique et transversale de la thèse ; ensuite, le *Carnet de navigation violet (un cadre académique)* qui propose une approche universitaire, avec introduction et conclusion générale ; ensuite le *Carnet de navigation orange (un récit auto-ethnographique)*. Parallèlement, la lecture alterne avec l'analyse des deux cahiers d'images, *Carnet de navigation gris (un parcours visuel)* et *Carnet de navigation gris (un essai visuel)*, ce qui génère une dialectique entre les images et les textes. Sa lecture s'est terminée avec le *Carnet de navigation bleu (un dialogue artistique)*, le *Carnet de navigation rose (une réflexion épistémologique)* et le *Cahier de navigation vert (un essai prospectif)*.

Cette architecture complexe et unifiée, composée de plusieurs volumes, a été savamment construite, et l'objet-livre présenté se situe au cœur d'une réflexion théorique-pratique, en devenant un « dispositif visuel de pensivité » qui dialectise la connaissance intellectuelle et préréflexive. Il y a là une certaine cohérence entre la problématique et la manière de la « (dé)montrer ». Cette thèse conduit donc à réfléchir sur l'impact de la créativité et de l'expérimentation sur la recherche, et ouvre des pistes de réflexion sur les manières et/ou méthodes à suivre pour aborder un projet doctoral en recherche artistique. Si cette discipline existe en effet depuis plus d'une vingtaine d'années en France, sa spécificité est loin d'être définie et fixée. Comme l'explique Alejandro León Cannock, les frontières entre les voies académiques et les écoles d'art ne sont pas encore bien délimitées aujourd'hui.

3) Alejandro Erbetta tient également à signaler l'ancrage existentiel du projet d'Alejandro León Cannock et la place qu'occupe la subjectivité dans son projet de recherche-crédation. Les problèmes qui sous-tendent cette thèse sont ancrés dans une expérience de vie et un parcours professionnel. En lisant les différentes « cahiers de navigation », le lecteur comprend d'où proviennent les

préoccupations intellectuelles, artistiques et existentielles de l'auteur. Ce parcours de vie d'Alejandro León Cannock montre un passage de la philosophie à une pratique photographique, une « prise de conscience d'une pensée en acte » ou bien d'une « pensée-photographie ». Les concepts « pensée » et « image », souvent dissociés, traversent les préoccupations de l'auteur. Son propos est d'offrir d'abord une analyse, puis une articulation de ces concepts afin de produire un dépassement par une synthèse, avec, d'une part, une synthèse conceptuelle (à travers la théorie), et de l'autre une synthèse sensible (à travers la pratique artistique).

Alejandro León Cannock étudie les théories de l'image photographique, en analysant le concept d'image pensive, en passant par la phénoménologie de l'image photographique (Barthes, Baily) jusqu'aux penseurs structuralistes (Benjamin, Rancière, Didi-Huberman) qui conçoivent l'image non dans sa singularité, mais dans la relation qui s'établit entre plusieurs images. L'exploration théorique est complétée par une analyse d'œuvres photographiques documentaires contemporaines qui proposent un regard critique sous forme d'installations complexes (articulant des éléments hétérogènes), qu'Alejandro León Cannock nomme « dispositifs esthétiques visuels de pensivité ». Le lien que l'auteur établit entre la pensée structuraliste et les dispositifs artistiques analysés lui ont permis de construire sa proposition doctorale, à travers l'objet éditorial complexe qu'il propose, de même que dans son exposition photographique qui articule les différentes explorations réalisées au cours de sa recherche. Parallèlement à cette approche théorique et analytique, la thèse d'Alejandro León Cannock élabore une réflexion théorique-pratique ancrée dans son expérience et ses réflexions théoriques et personnelles sur la figure de l'artiste-philosophe et de l'artiste-chercheur.

4) Sa pratique artistique s'étend dans deux directions opposées : d'un côté, une pratique autoréflexive, et de l'autre, une pratique tournée vers l'extériorité. Le premier volume d'images – *Carnet de navigation gris (un essai visuel)* – offre un regard panoramique sur ses explorations en matière de portrait, d'autoportrait et de mises en scène. La plupart de ces travaux sont des séries autoréférentielles, dans une veine conceptuelle, en noir et blanc (avec certaines sous-séries en couleurs). Alejandro León Cannock se centre notamment sur une représentation théâtralisée du travail du philosophe et de l'artiste-chercheur. Certaines images évoquent les œuvres d'artistes et de photographes tels que Duane Michals ou Dieter Appelt, entre autres. Les explorations d'autoreprésentations sont, pour la plupart, relativement courtes et adoptent des formes diverses comme les séries, les séquences ou les images uniques. L'objet éditorial proposé porte une réflexion sur la forme à donner à des images issues de différentes séries, pour les faire coexister de manière harmonieuse dans un portfolio. Les mises en page sont très intéressantes, avec notamment des doubles pages qui se déplient. Vers la fin du cahier, le lecteur assiste au passage impromptu des

images autoréférentielles vers celles de l'extériorité, avec sa dernière série *Remarques* (2018-2022), photographiée en couleurs et présentée sur plusieurs pages sous la forme d'une grille. On s'interroge alors sur la raison de ce passage d'une esthétique à une autre et d'une pratique à une autre, et sur le dialogue qu'entretiennent ces deux approches différentes.

Le deuxième cahier (*Un parcours visuel*), présente la série *Remarques* (2018-2022) dans sa globalité, conçue comme la conclusion visuelle de sa pratique artistique actuelle. Cette série, réalisée sur le long terme, alterne des paysages urbains, des objets du quotidien, des formes architecturales, des ambiances cinématographiques, des scènes énigmatiques. Se joue là une pratique ancrée dans le banal, le quotidien, l'instant (on pense ici à *L'Infra-ordinaire* de Georges Perec), le regard encyclopédique basé sur la collection et l'accumulation des prises de vue, mais aussi sur la figure du « flâneur » benjaminien, l'errance et la déambulation. Dans cette prolifération d'images, le fil conducteur semble tenir à une esthétique documentaire en couleurs, opérant avec une certaine distance par rapport à l'objet photographié, et l'utilisation méthodique d'un cadrage vertical qui évoque l'idée d'un couloir, d'un passage à travers le monde. Il faut encore noter l'absence de références géographiques dans ce deuxième ensemble intitulé *Remarques*. Les espaces photographiés sont rassemblés sans distinction topographique, dans l'idée peut-être de créer un espace flottant, tandis qu'Alejandro León Cannock livre des références temporelles, les images étant classifiées par année de production. On peut se demander la raison de cette proposition chronologique et linéaire, à l'opposé de l'évocation d'un espace-temps suspendu défendu ailleurs dans sa thèse, traversée par l'idée du montage.

À différence du livre cependant, l'exposition photographique présente les images accrochées les unes à côté des autres, dans une suite sans intervalle et sans repère chronologique et cette forme de présentation semble plus en concordance avec la proposition théorique. Dans l'exposition, l'idée d'articulation est davantage mise en valeur et confère une cohérence au travail, à travers la manière dont les images sont disposées dans l'espace, qui donne une forme d'« unité fragmentaire » ou de désordre unifié.

5) Au-delà de la problématique centrale, la thèse d'Alejandro León Cannock apporte une contribution à la manière de penser la recherche-crédation en arts. L'auteur tente de délimiter son objet d'étude dans cette discipline hybride et d'établir des liens avec la recherche, de questionner les méthodes possibles et de penser une définition de l'artiste-chercheur et de son identité. Il retrace la figure de l'artiste romantique du XIX<sup>e</sup> siècle, associé aux émotions et à la sensibilité, et dissociée de la figure du scientifique, proche de l'intellectuel et de l'objectivité, avant l'avènement de l'artiste intellectuel du XX<sup>e</sup> siècle. C'est selon lui un double devenir, celui « d'une sensibilisation de la pensée » et celui d'« une intellectualisation de l'art » tout au long du siècle dernier. La figure

emblématique de Duchamp est convoquée en tant que modèle qui a transformé le paradigme de l'art. Avec Duchamp et d'autres comme Kandinsky ou Moholy-Nagy, l'artiste est devenu plus conceptuel, pour faire émerger progressivement la position de l'artiste chercheur. Alejandro León Cannock questionne également la notion de photographe-chercheur, qu'il voit comme un « explorateur transdisciplinaire » devant s'appuyer sur des disciplines et des stratégies existantes dans les sciences sociales et les sciences naturelles, en fonction de son projet artistique, d'où la nécessité d'une collaboration avec d'autres chercheurs spécialistes.

Alejandro León Cannock défend l'idée du processus comme un aspect essentiel et caractéristique de la recherche-crédation, processus défini comme la « cristallisation d'un mouvement de pensée », ou comme la monstration du « caractère ouvert et provisoire des idées et leurs relations ». Cette cristallisation se produit à travers le « dispositif esthétique visuel de pensivité ». Afin de définir les traits caractéristiques du photographe-chercheur, Alejandro León Cannock s'éloigne donc des auteurs analysés dans son projet doctoral, comme Mathieu Asselin ou Laia Abril. Si ces derniers utilisent des méthodes de recherche et conçoivent leurs projets à travers des dispositifs visuels critiques, ils ne produisent pas un discours théorique et réflexif. Les principales caractéristiques du photographe-chercheur seraient donc les suivantes : une production artistique, un discours conceptuel, une réflexivité (sur soi et sur sa pratique) et enfin la manière singulière dont ce processus de recherche-crédation prend la forme d'un dispositif esthétique.

Alejandro Erbetta regrette le fait qu'il manque à cette recherche une réflexion sur la propre pratique artistique de son auteur, une réflexion concernant sa pensée matérielle, une *poïétique* de l'œuvre en train de se faire. Comment entrent en effet en dialogue les explorations artistiques de l'artiste-chercheur et les réflexions menées à partir des théoriciens, des œuvres et des artistes analysés ? Comment s'est produite l'assimilation des concepts dans la pratique et vice-versa ? Quelles questions ont surgi dans cet aller-retour entre la pratique et la théorie ? Enfin, la dernière question que soulève Alejandro Erbetta concerne l'impact de cette longue réflexion de recherche-crédation, menée au fil de plusieurs années, sur la création ultérieure d'Alejandro León Cannock, sur la direction future que prendra son travail artistique. À toutes ces questions, Alejandro León Cannock répond avec attention et ses réponses sont sincères, précises et éloquentes.

•

Céline Flécheux prend ensuite la parole. Impeccablement présentée, la thèse de doctorat d'Alejandro León Cannock est intitulée « Dans le plurivers des images pensives. L'expérience photographique comme événement de pensée ». Inscrite en Recherche Création, elle prend pour objet la question contemporaine du pouvoir des images. À cette fin, Alejandro León Cannock s'engage à « recourir à une méthodologie pluraliste et une épistémologie interdisciplinaire qui

privilégient une histoire rhizomatique qui poursuit les déviations et les connexions de sa problématique, sans pour autant négliger une pensée arborescente capable de produire un raisonnement analytique ». Autrement dit, c'est à travers huit « Carnets de navigation » qu'il embarque le lecteur pour un voyage explorant « les images pensives ». Il s'agit de « réveiller le penseur qui dort en nous » (carnet d'introduction, p. 15) et de mettre en œuvre un « déplacement de l'attention critique vers la dimension pragmatique des images ». Celui qui est à même de se lancer dans cette exploration est « l'artiste-chercheur » ou le « philosophe-artiste », en posant des questions critiques là où « la vie des images et la vie des spectateurs se croisent, produisant ainsi une symbiose sans précédent dans l'histoire de l'humanité » (p. 18).

Reprenant à son actif les vecteurs méthodologiques développés dans *Mille Plateaux* de Deleuze et Guattari, la thèse d'Alejandro León Cannock entend explorer le champ discursif de la topologie des images, leur typologie, leur mode de production. Ni la Philosophie, ni la Science n'ont pu établir, selon lui, « la valeur des images pour la pensée » (p. 21), manquant, au cours de leur histoire, de réfléchir au pouvoir « déstabilisant » (p. 23) des images et aveuglées par leur tendance au logocentrisme et à l'oculocentrisme (p. 21). Outre ce raccourci rapide, la question qui s'impose dès lors prend des accents transcendants : « sous quelles conditions l'expérience photographique peut-elle devenir un événement de pensée ? » (p. 23) et elle aura une portée épistémologique, critique et politique.

Les champs de recherche explorés par la thèse de Alejandro León Cannock doivent permettre d'entrer dans le « plurivers des images pensives », dans la théorie (Deleuze, Didi-Huberman, Rancière, Bailly, Grootenboer), dans la pratique des artistes photographes ayant privilégié une « expérience pensive » (Abril, Ribas, Asselin ...) et dans sa propre pratique artistique, rassemblée dans deux *Carnets*. Cette « méthodologie pluraliste » l'amène à privilégier pas moins de sept méthodes : l'analyse documentaire, l'analyse critique des œuvres, l'auto-ethnographie, la redondance proliférante, le perspectivisme, la mise en abyme et la déambulation (p. 25). Développées dans les différents carnets de recherche, ces méthodes peuvent être appréhendées dans tous les sens selon « une logique « rhizomatique » (p. 27), qui finit par qualifier la recherche artistique d'« hyper-méta-discipline » (p. 30).

Les recherches multidimensionnelles se déploient donc dans des « Carnets de navigation », qui se distinguent par leur couleur. Permettant des renvois explicites et implicites, ce système de « plateaux » invite à naviguer entre la « pluralité des modes d'existence des images pensives » (p. 33). Le caractère ouvert de cette recherche, sur lequel insiste Alejandro León Cannock, transforme les conclusions en « transitions » et les résultats finaux en moments « provisoires » invitant à de futures nouvelles explorations. Généreux dans ses explications, attentif à donner des définitions, et

visiblement poussé par un élan qui vise à discuter la portée des propositions énoncées, la thèse d'Alejandro León Cannock se propose donc comme une grande entreprise de navigation d'île en île, formant un archipel ouvert sur « les dispositifs de pensivité » (p. 40) où le lecteur est conduit par ce personnage singulier qu'est l'artiste philosophe, ou « photographe-chercheur » (p. 39), qui se réclame du faire et du savoir. Toutefois, il n'est pas certain que la prolifération des méthodes amène à plus de compréhension ; elle tend au contraire à brouiller parfois le propos, à introduire des jugements rapides et caricaturaux (la pensée « représentationnelle » et ses diverses « réalisations historiques – le capitalisme, le colonialisme, le patriarcat, le théocentrisme, etc. », p. 94) et à prendre des raccourcis. Par exemple, la libération du philosophe par l'art – la description du philosophe qui, « afin de surmonter son rationalisme excessif et sensibiliser sa façon d'approcher la réalité » prend le chemin de l'art pour l'aider à « se réconcilier avec la dimension esthétique et corporelle de l'existence » afin de « questionner nos certitudes et de déstabiliser nos formes de vie » (*Carnet vert* p. 99) – est caricaturale, et sa liaison devient problématique avec l'exemple de Didi-Huberman se rendant aux camps de Birkenau et Auschwitz pour une « déambulation méditative ». Ses photographies ne viennent en rien combler le déficit d'esthétique dans l'histoire de la philosophie (sur lequel il y aurait à redire) et la question historique de la photographie aurait dû être frontalement traitée ici, car on sait combien la dimension artistique de certains objets historiques peut devenir problématique.

La double casquette de philosophe et d'artiste, Alejandro León Cannock la donne à voir dans deux carnets consacrés à sa production plastique dont il faut souligner la qualité photographique et éditoriale. Mais à cet endroit de la thèse, un décalage entre la position théorique et l'engagement théorique, qui ne manque pas d'humour, attend le lecteur. Dans les *Explorations métaphotographiques*, on voit le photographe-chercheur, ou l'artiste-philosophe, s'endormir devant des piles d'ouvrages, se « prendre la tête » en fronçant les sourcils, gribouiller lorsqu'il doit écrire sur une page blanche, faire des cocottes, raturer des pages, attendre l'inspiration devant une grande feuille blanche déposée dans la ville, quand il n'est pas en train de se « promener » avec une énorme boule sur la tête recouverte de textes imprimés. Là où la thèse dressait un portrait de l'artiste-philosophe à partir de propositions théoriques et de références multiples, on voit à l'œuvre un artiste plein de doutes sur les rapports au discours, le poids de la pensée et de la science, parfois même abattu et en manque d'inspiration. La multiplication des images du *Penseur* de Rodin, mises à distance et floutées, est à ce titre très éloquente. Plutôt que « l'indétermination de la création », on voit plutôt dans cette série d'images une grande détermination à témoigner des difficultés à devenir un artiste qui se veut aussi philosophe, avec une auto-dérision burlesque qui déplace le

propos théorique (on est loin de la « technique de soi » de Foucault) et sur laquelle Céline Flécheux reviendra dans ma question finale.

Les points positifs :

- Alejandro León Cannock a produit un gros travail de description, avec un effort toujours tendu de conceptualisation, une tentative d'élaboration d'une grande histoire de la pensée et de la photographie, qui témoigne d'un certain souffle dans le projet intellectuel qui impressionne par son envergure et sa maîtrise d'un grand nombre de concepts.
- On apprécie les moments d'annonce claire et de reprise en début et en fin de chaque carnet de navigation. Ces « synthèses » sont bien faites, rigoureusement écrites et programmatiques, elles sont des boussoles fiables pour s'orienter dans la navigation.
- Ce qui a le plus intéressée Céline Flécheux, c'est l'ambition intellectuelle du projet de Alejandro León Cannock, la manière dont il n'hésite pas à s'emparer de notions complexes qu'il replace dans de grandes périodes historiques déterminantes. Il y a beaucoup à redire sur le contenu de cette « philosophie de l'histoire » de la photographie, mais on doit saluer l'audace avec laquelle il prend à bras le corps un corpus immense de problèmes ancestraux afin d'en retracer une intelligibilité cohérente. Il y a là un courage philosophique rare de la part d'un artiste, même si les résultats ne sont peut-être pas à la hauteur de l'ambition affichée.
- C'est dans le carnet jaune qu'on voit à l'œuvre son travail philosophique, quand il s'attaque au problème de la pensivité, une expression qui recouvre souvent l'invitation à « donner à penser ». La partie sur la représentation de l'activité de penser aborde un problème passionnant, en général peu relevé par les philosophes et les artistes. Comment montrer quelqu'un qui pense, comment montrer la puissance, la concentration, l'intensité, l'absorbement du travail intellectuel ? Le doctorant tient là une vraie question, qui fait également l'objet de sa pratique photographique et là encore, même si Céline Flécheux n'est pas entièrement d'accord avec les résultats auxquels il parvient, ni avec la méthode choisie (les théories pseudo-scientifiques de la matérialité de la pensée à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle), il faut saluer le courage d'aborder une telle question, qui est contemporaine, tout en ayant traversé les âges (on songe au Saint Jérôme d'Antonello à Londres et au Saint Augustin du Carpaccio à Venise, tout autant qu'au film de 2012 de Margarethe von Trotta sur Hannah Arendt). L'effort pour déterminer précisément les conditions de possibilité d'une image pensive (qu'Alejandro León Cannock réduit étrangement à des « recettes ») est également à mettre à son crédit. On salue la persévérance avec laquelle il tient à résoudre le problème posé.

Les points discutables :

- Dans les carnets, Alejandro León Cannock charge la photographie de tous les maux de l'Occident : le colonialisme, la société de contrôle, l'exploitation, jusque sous la figure du

documentaire « libéral », puis il renverse le propos en étudiant des photographes qui tantôt surmontent le réductionnisme et l'exploitation, tantôt produisent les « dispositifs esthétiques de pensivité ». Quelle surprise de lire ce développement après la lecture du *Carnet orange*, où il a fait part de sa rencontre libératrice avec la photographie dans des termes qui n'ont rien à voir avec cette lecture idéologique et dogmatique de l'histoire de la photographie. Sa propre expérience a été celle d'une libération de la philosophie grâce à la photographie ; il dit avoir senti la puissance du point de vue immergé, la nécessité de se plonger dans le monde, mais dès qu'il est question de photographie, il reprend une attitude distante, extérieure, dogmatique et il n'est pas fidèle à son programme qui était, précisément, de partir de l'expérience. Il y a là un décalage flagrant entre son expérience et son projet théorique, sans que soit explorée la faille qui s'est ouverte pour lui lors de son déplacement de point de vue et de pratique dans sa vie.

- Face à cette logique de domination de la pensée représentationnelle et objective, comment est-il même possible d'échapper au rouleau compresseur idéologique de la métaphysique occidentale (selon la lecture d'Alejandro León Cannock) ? Celui-ci serait tellement puissant qu'on ne saisit pas comment, ni par quel biais, des penseurs et des artistes auraient pu élaborer un autre rapport à l'image photographique. D'un point de vue historique, ce point est capital : s'agit-il d'exceptions, d'une autre voie, d'un double caché ou d'une promesse révolutionnaire ? « L'image pensive », qui échapperait à cette idéologie, prend place dans l'histoire qui est simplement racontée en tournant la page, en changeant de chapitre, par une espèce d'effet magique : « or il existe d'autres images qui échappent à cette logique ... », mais comment est-ce possible ? Quand on examine les conditions de possibilité, ce qui est le projet de cette thèse, on ne peut faire l'impasse sur l'articulation entre une logique de domination et d'autres logiques (le hasard, la chance, d'autres conditions, un autre terrain ?). Malheureusement, mobiliser la notion de « ligne de fuite » ne remplit pas l'exigence d'articuler entre elles des propositions conceptuelles aussi opposées.

- Une assimilation non explicitée entre l'image pensive et la photographie pensive et une focalisation sur une compréhension sémiologique de l'image photographique. Tout ce qu'Alejandro León Cannock écrit autour des pages 67 du *Carnet jaune* va dans ce sens : il faut « transcrire le langage d'un auteur » en « langage visuel », donner à « lire une réalité », on fait de l'image pensive « une sorte de langage » ... mais c'était précisément ces liens entre le langage et l'image qu'il fallait interroger ici. Une image pensive ne serait-elle qu'une représentation de la pensée (mais alors que faire de la critique de la représentation ?) ou une mise en image d'une pensée verbale ? Or, depuis les années 1980, dans la culture anglo-saxonne et en Allemagne, les travaux sont nombreux sur la question de l'image, dans son rapport au visuel et au langage. Mieux prendre en compte ces travaux (le problème du visuel chez Didi-Huberman, souvent court-circuité,

l'anthropologie de l'image de Belting, le récent volume édité par Maud Hagelstein sur les théoriciens de la *Bildwissenschaft*, la phénoménologie des atmosphères de Gernot Böhme, les problématiques des *Visual Studies*, qui ne se réduisent pas à un Mitchell trop rapidement évacué) aurait permis au candidat de dépasser les clivages dans lesquels il a tendance à figer la discussion et d'échapper aux oppositions entre représentation et critique, entre logique et poétique (ce qui fait partie des propositions, voir *Carnet jaune* p. 113). Mais peut-être son esprit philosophique lui a-t-il lancé l'injonction d'élaborer une espèce de « philosophie de l'histoire », où il appelle de ses vœux la pensivité des images comme réalisation totale dans le monde. Loin d'être la fin de l'histoire, l'image pensive mériterait d'être elle-même placée sur le terrain de la critique, afin de mieux travailler la dimension de sa visualité, qui n'est pas que phénoménologique.

- Problème de méthode. Malgré les efforts louables pour rester au plus près de son sujet pour en déployer les ramifications problématiques, Alejandro León Cannock a tendance à confondre les niveaux d'élucidation et à brouiller les repères de la navigation. Dans le *Carnet jaune*, par exemple, il se livre, autour des pages 65, à une définition de l'image pensive, caractérisée de façon claire : pour donner à penser, elle doit montrer son « processus de construction », « elle devient un véhicule d'entendement et non seulement de vision » (p. 66), elle doit transcrire sous la forme du langage visuel les pensées de son auteur (p. 67), etc. Outre le problème du visuel, tantôt exclu, tantôt promu, les temps de la réflexion finissent par se confondre : la tentative de définition, l'élucidation critique, le développement programmatique, le projet révolutionnaire (p. 65 : il formule l'espoir que le concept d'image pensive permette l'émergence « d'événements visuels de pensivité », et p. 121, avec l'appel d'un « peuple à venir », « la communauté des artistes-chercheurs »). On attend d'une thèse une distinction plus nette entre ces positions dans un geste autoréflexif sur la pensée elle-même, sur ses structures et ses composantes, plus que sur ses postures.
- En outre, la construction générale de la thèse tend à répéter des éléments déjà explicités, à reparcourir des chemins qui ont déjà été balisés, à repasser par les mêmes oppositions qui deviennent rigides, presque dogmatiques. Certaines formules sont assertotiques et problématiques (« Toute prétention à la pureté, nous le savons bien, implique un résidu de pensée métaphysique (et fasciste) », p. 113, *Carnet jaune*), or une thèse n'est pas un endroit où l'on dépose des généralités, mais un lieu de mise à l'épreuve de sa pensée par l'énonciation, la démonstration, la confrontation et la méthode (voir *Carnet gris*, p. 30 : il faut bien suivre une logique, sans laquelle « la vie en commun serait impossible », tout en restant dans la pratique artistique définie, elle, par la création).
- Il y a donc un problème global de synthèse. Non seulement Alejandro León Cannock aurait pu synthétiser son propos dans un seul carnet, sans avoir à le répéter selon différentes trajectoires colorées, mais il aurait dû proposer un résultat synthétique sous la forme d'une position qui assume

la forme écrite. Une « thèse » est une « position » plus qu'une « proposition » (formule récurrente dans son texte), or la méthode des plateaux volants, à connexions multiples, est-elle la meilleure pour soutenir *une* thèse ? la tâche ne devenait-elle pas compliquée en élaborant 7 méthodes dans 8 carnets, tout cela pour aboutir à des transitions et non à une conclusion ? Le candidat dit préférer la transdisciplinarité à la discipline, les parcours à la méthode rigoureuse, les métadiscours aux discours spécialisés ; mais pourquoi cette méfiance envers les concepts (contre les affects), envers la logique (contre la création), envers les conclusions et les définitions (qui cadrent rigide) ? Pour s'approcher de la création, la recherche création doit-elle rejeter la rigueur de l'analyse, les balises de la méthode, les définitions ? si tel était le cas, l'artiste pourrait-il vraiment devenir philosophe et qu'aurait-il même à gagner à le devenir ? La solution des Carnets pour promouvoir le flux de la pensée était une proposition suggestive (n'est-ce pas une dimension de la dimension pensive de l'image ?). Le mouvement fait partie de la pensée, alors comment une image fixe et un écrit stabilisé vont-ils pouvoir rendre sa dynamique ? La question est posée depuis Platon et c'est un risque et qu'il faut sciemment assumer.

- C'est à l'intersection de la logique et de la création que se situe cette thèse, la recherche artistique devenant « la synthèse supérieure de la philosophie et de l'art », et pourra être considérée comme une « hyper métadiscipline » (*Carnet gris*, p. 31). Mais Céline Flécheux n'est pas certaine que la figure de l'*artist-based-philosopher* qu'Alejandro León Cannock prétend incarner soit en mesure de dépasser des clivages que qu'il maintient et de produire une « hyper-synthèse » « métaphilosophique ».

Céline Flecheux en vient donc à la question qu'elle va poser en rapport avec les Carnets photographiques, admirablement réalisés, avec soin et justesse. Dans le *Carnet de navigation gris (un parcours visuel)*. *Remarques*, qui s'ouvre par une citation en exergue de François Jullien (avec deux L), le candidat mène une exploration que est plus systématique qu'une simple suite de « remarques » : il y montre des places vides (chaises, cagettes, maisons, plage, cage de but, etc.), des grilles, des panneaux et des murs, tout en parlant d'explorations sur le monde, or, on y voit plutôt l'envers d'une fenêtre albertienne ouverte sur de nombreux horizons obstrués, des rebuts et des déchets, dans une esthétique proche de celle de Gabriel Orozco. Ce second carnet de photos est moins ironique que le premier, moins démonstratif et il laisse le lecteur plus libre de naviguer entre la pensée et l'image. Mais Alejandro León Cannock a-t-il vraiment eu besoin de l'appareillage théorique qu'il a déroulé pour faire ces photographies ? Les images disent-elles le contraire du propos discursif de la thèse ? A-t-il examiné discursivement les conditions de possibilité de l'image pensive et montré sa défaite visuelle, mais une défaite qui devient réussie du point de vue artistique ?

Les remarques qui ont été faites n'enlèvent en rien la grande qualité du travail qui a été accompli par Alejandro León Cannock ; elles sont autant de leviers pour la discussion et pour

développer les propositions originales du candidat. Céline Flécheux est satisfaite des réponses et précisions apportées par Alejandro León Cannock.

Jean Arnaud précise que son approche de la thèse d'Alejandro León Cannock sera celle d'un enseignant-chercheur qui utilise la photographie dans ses propres recherches plastiques. Avant d'envisager comment la thèse problématise la pensivité actuelle des images photographiques, il signale d'abord, comme l'annonce Alejandro León Cannock dans le petit mode d'emploi joint au mémoire, que « Cette proposition doctorale n'est pas structurée comme les thèses auxquelles nous sommes habitués et dont nous savons avant de commencer la lecture comment nous devons nous comporter : par où commencer, à quoi nous attendre, etc. ». Jean Arnaud se réjouit d'une telle posture, car ce type de méthode permet de tisser ensemble pensée visuelle et pensée discursive sous une forme créative ouverte. Il rappelle cependant que ce choix caractérise déjà de nombreuses thèses d'Arts plastiques et Sciences de l'art depuis une quarantaine d'année ; cette volonté de rompre la linéarité de la démonstration d'une hypothèse dans le cadre académique a été souvent utilisée par des artistes-chercheurs selon divers *modus operandi*, bien avant la création de la mention « Pratique et théorie de la création artistique et littéraire » en 2012 à AMU. Cela dit, il tient à féliciter Alejandro León Cannock pour la manière très efficace dont il a produit un mémoire original à entrées multiples, un peu comme un plasticien utilise l'assemblage ou l'installation pour créer son œuvre et lui donner cohérence spatiotemporelle. La saisie de cet objet doctoral octogonal demande une immersion progressive dans ses différentes parties pour comprendre son fonctionnement global à la fois rhizomique et transdisciplinaire. La forme éditoriale choisie par Alejandro León Cannock n'est pas inattendue car le titre indique déjà que nous devons naviguer non pas seulement dans l'univers d'une recherche académique, mais dans un plurivers où différentes strates visuelles et discursives interfèrent pour construire un « dispositif esthétique de pensée ». Jean Arnaud cite la page 33 du carnet violet où Alejandro León Cannock définit la problématique générale : née de la pratique artistique de la photographie, cette thèse n'a pas pour objectif de représenter ou définir « l'«image pensive» dans un sens essentialiste (ce que ferait une pensée réductionniste issue d'une recherche disciplinaire, mais de dépeindre [faire le portrait], avec des mots et des images, certains de ses modes d'existence possibles (ce que ferait une pensée de la complexité issue d'une recherche transdisciplinaire). C'est pourquoi [...] nous privilégions une pensée rhizomatique ». C'est clair. Et la référence à « Mille plateaux » de Deleuze et Guattari se justifie d'emblée car ce concept de plurivers pourrait sans doute constituer l'une des « machines abstraites » proposées par les deux philosophes à la fin de leur ouvrage, mais cette fois-ci appliquée à l'image et au texte sans que l'un domine l'autre. Les huit volumes ne sont donc pas hiérarchisés, et fonctionnent en constellation.

Le risque d'une telle mise en œuvre est une multiplication potentiellement infinie des strates qui risquerait de diluer la problématique dans un champ trop élargi du concept de pensivité, entendu dans sa différence avec l'idée que n'importe quelle image peut potentiellement donner à penser ; mais les huit plateaux retenus s'emboîtent en cohérence, chemin faisant, ce qui n'était sans doute pas évident lors de la construction générale du mémoire.

D'abord, Jean Arnaud félicite Alejandro León Cannock pour la qualité plastique de la forme de cette recherche-crédation, aussi bien pour le mémoire que pour l'accrochage de l'exposition ; et il articule ensuite son propos en six points, sur lesquels il invite le doctorant à réagir.

1- Alejandro León Cannock souligne à de nombreuses reprises le caractère performatif de sa recherche, et le lecteur doit lui aussi performer ce vaste dispositif. Au départ JA est entré par la porte *pensée visuelle* en explorant les deux gros volumes qui sont les seuls à ne pas présenter de résumé sur leur couverture, c'est-à-dire les deux carnets gris réalisés par Alejandro León Cannock le photographe – le « parcours visuel » et l'« essai visuel ». Mais une telle attitude induit de se référer parallèlement au carnet violet pour avoir « une vue panoramique » du « dispositif de pensivité » proposé. À eux deux, ces carnets gris comportent des centaines d'images. Dans le premier intitulé « Remarques », les photos sont classées chronologiquement et l'on accompagne Alejandro León Cannock à travers des prises de vues réalisées entre 2018 et 2022. L'album se présente comme une sorte de prise de notes visuelles. Se développe ainsi sous nos yeux un art pensé comme expérience directe du réel, dirait John Dewey, un art de la remarque pensive guidé par un vécu personnel et l'enquête de terrain. Cet art tient de la rencontre fortuite d'objets sur un mode déambulatoire. Le monde se présente en un temps suspendu et dans lequel la présence humaine est évacuée, bien que la manière de photographier des objets dans leur contexte de trouvaille relève presque toujours d'une métaphore de la solitude ou d'une pensée métaphysique, ce qui les rend « pensifs ». On retrouve certaines des photographies de ce carnet dans l'autre volume gris intitulé « Explorations métaphotographiques ». Celui-ci est plus autoréflexif, plus « auto-ethnographique ». S'y dessine au fil des pages une sorte d'autoportrait de l'artiste en penseur selon divers artifices de mise en scène.

D'où une première question ouverte concernant l'intention artistique qui appelle peut-être une réponse d'ordre esthétique et sociopolitique où de l'ordre d'une écologie du regard. Dans les images d'Alejandro León Cannock, une pensivité *des objets* est perceptible, mais la réalité semble également s'y fragmenter et tendre parfois vers un imaginaire surréaliste. Un peu comme Cortázar, l'auteur détecte l'insolite dans le banal. Mais pourquoi le volume « Remarques » ne montre-t-il que des objets théâtralisés dans des paysages naturels ou architecturaux ? L'humain en est absent ou il est rarement représenté indirectement par des vêtements, une ombre ou une signalétique, alors que dans les « Explorations métaphotographiques », la présence humaine est souvent théâtralisée, entre

auto-dérision burlesque et mélancolie, entre ennui et travail critique. JA souligne que la présentation des images dans l'exposition ouvre des pistes intéressantes qui ne sont pas perceptibles dans les carnets gris : la présentation sérielle ou linéaire sur les murs y produit des rythmes très variés ; jouant sur des effets de formats très différents, certaines photographies en couleur présentant des objets viennent dialoguer avec les séries d'images autoréflexives en noir et blanc, confirmant leur caractère pensif selon des amorces de récits potentiels.

2- Jean Arnaud a apprécié la transdisciplinarité érudite qui caractérise les belles analyses comparatives du travail de nombreux artistes contemporains, notamment dans les chapitres trois et quatre du carnet bleu et dans le carnet jaune. Il a également apprécié la description sincère et sensible du parcours d'Alejandro León Cannock dans le carnet orange, parcours qui l'a conduit à considérer maintenant ses images comme des « objets/outils/milieus pour la pensée » (p.26) plutôt que comme résultats d'une trop prégnante conceptualisation préalable. La pratique actuelle de l'artiste-chercheur se signale essentiellement par la mise en œuvre de la « redondance proliférante » et de l'« auto-ethnographie », deux concepts féconds dans cette recherche. Les propos tenus dans le carnet orange s'appuient notamment sur le concept de perspectivisme ; ils concernent les rapports de pouvoir qui sont présents dans la construction des images, et résonnent en grande cohérence avec les analyses des carnets vert et bleu. Et à la fin du carnet orange, Alejandro León Cannock associe sa pratique à « divers régimes dans le champ social » et à une conception « anthropotechnique » de la photographie. Mais Jean Arnaud remarque que finalement, l'auteur aborde très peu la finalité critique et les enjeux spécifiques de ses photographies actuelles. Elles auraient pu être abordées davantage dans le cadre de ce phénomène qui consiste aujourd'hui à questionner les passages entre photographie documentaire, fiction et dispositifs esthétiques visuels de pensivité qui donnent sens aux représentations du monde.

D'où cette question : de quelle manière cette pratique pourrait-elle participer au mouvement critique propre à la post-photographie actuelle ? Est-elle concernée par une prise de position sur les enjeux politiques et les fonctions sociales de l'appareil photographique aujourd'hui ?

3- Jean Arnaud en vient à quelques questions plus formelles à propos du mémoire :

a) Pourquoi le petit mode d'emploi de la thèse, qui constitue pourtant une sorte de manifeste par lui-même, n'est-il pas intégré au début du carnet violet ? Sans revenir sur ce qu'il doit à Cortázar, il se réfère aux méthodes de travail de Georges Perec et de l'Oulipo, mais aussi à celles de Calvino ou encore de Claude Simon. Tous ces auteurs suggèrent ou mettent en œuvre des approches aléatoires ou combinatoires pour lire leurs récits, comme Alejandro León Cannock qui aurait pu affilier à ce champ littéraire la structure de son propre travail.

b) Jean Arnaud pense qu'un sommaire général aurait été utile avant l'introduction dans le carnet violet, sous une forme simplifiée, afin de donner quelques repères panoramiques.

c) Dans le carnet jaune par exemple, où il est question de survoler le plurivers des images pensives, il aurait fallu reproduire certaines images en plus grand pour leur donner une meilleure visibilité. Parallèlement, le choix de structurer le texte principal et les notes selon une double colonne avec des signes au petit corps et un interlignage si réduit donne un caractère touffu au texte, ce qui ne facilite pas la lecture d'un ensemble déjà complexe.

d) À la fin du carnet violet, la bibliographie d'une vingtaine de pages est très riche. Mais pourquoi avoir choisi, lorsqu'elle est structurée selon un ordre alphabétique, de classer les références en fonction du prénom des auteurs et pas par leur nom ? C'est non seulement hors-norme, mais surtout source de confusion et pas pratique pour le lecteur. Idem pour l'*index nominum*.

e) Il faudra supprimer les coquilles encore assez nombreuses qui subsistent dans les textes. Il en reste notamment dans les noms propres : Francois Jullien, Emmanuele Coccia, Alfred Stieglitz...

4- Si l'on met à part les deux carnets gris présentant les photographies, le mémoire s'étend sur environ 600 pages au total, ce qui, malgré la spécificité de sa structure, constitue une grosse thèse. D'un carnet à l'autre, d'inévitables effets de répétition se produisent, puisque les concepts manipulés sont croisés et travaillés dans des contextes méthodologiques et épistémologiques différents. Mais dans le carnet bleu, consacré aux manières de penser dans la photographie contemporaine, les deux premiers chapitres rappellent trop longuement les facteurs historiques, déjà bien connus, qui ont conduit la photographie de son caractère documentaire initial – parfois non dénué d'arrière-pensées sociopolitiques – vers son autonomie artistique et critique actuelle. Sur le plan épistémologique, il aurait sans doute été plus efficace de réduire ces rappels historiques et d'accorder davantage d'importance aux formes de recherche et à la fiction comme forme de pensée dans la photographie contemporaine qui sont l'objet des beaux chapitres trois et quatre, quitte à y intégrer ponctuellement ces rappels historiques. Dans ces deux derniers chapitres, les analyses sont très nourries sur le plan théorique (de Barthes, Deleuze, Foucault et Agamben à Rancière et Citton...) et elles mettent bien en évidence « les aspects les plus importants de la consolidation du nouveau paradigme photographique » actuel (p. 63), d'une part. Et d'autre part, elles montrent l'importance des pratiques qui « ont recours, d'une manière ou d'une autre, à la fiction comme noyau de leurs propositions » (p. 93). Dans ces deux chapitres, le corpus artistique étudié est très pertinent, — de Mathieu Asselin à Ritual Inhabitual pour le 3, de Taryn Simon à Forensic Architecture et Max Pinckers pour le 4. Mais malgré la clarté et la sensibilité des démonstrations, Jean Arnaud regrette ici que la caractérisation plastique et l'expérience des œuvres par le spectateur soit souvent trop rapide, et que ces dernières servent trop vite d'exemple édifiant au service d'un

propos général ; celui-ci, bien que pertinent et cohérent, tient souvent peu compte de la singularité des dispositifs spatiotemporels et des conditions d'exposition des œuvres (Laia Abril et Ritual inhabituel par exemple, p. 88-91).

5- Alejandro León Cannock établit une forte relation entre l'*art-based philosopher* (*carnet vert*) et le photographe-chercheur (*carnet rose*), car il est les deux. D'une part, Jean Arnaud a trouvé remarquable l'essai sur la figure du philosophe comme artiste, concernant le « mode de pensée intermédiaire et nomade » qui caractérise l'imbrication de recherches artistiques et philosophiques chez un même individu. Il s'agit de rendre leur puissance critique aux images en y déployant par tous les moyens une pensée en opposition au vide ambiant qui les caractérise aujourd'hui. Dans ce carnet vert, les analyses de cas montrent bien comment ce genre d'ambition permet de « faire de la philosophie et de la photographie des pratiques créatives, des exercices vitaux, destinés à déstabiliser les formes du monde connu et à nous offrir ainsi la possibilité d'imaginer de nouveaux modes d'existence » (résumé).

6- Dans le carnet rose, la posture épistémologique d'Alejandro León Cannock sur la recherche-création actuelle, présentée comme résultat d'un double mouvement d'intellectualisation de l'art et de sensibilisation de la science au XX<sup>e</sup> siècle, est très convaincante. Mais Jean Arnaud se dit assez étonné que l'auteur prenne si peu en compte dans son corpus scientifique les résultats de recherches universitaires francophones qui ont été conduites de manière pionnière sur le sujet, essentiellement en France et au Québec, depuis une quarantaine d'années. Alejandro León Cannock cite très abondamment la sociologue Nathalie Heinich, mais seulement une fois les plasticiennes-chercheuses québécoises Diane Laurier et Nathalie Lavoie. Quelques autres universitaires, qui connaissent également bien mieux les méthodes de l'artiste-chercheur en arts visuels et la question de la réception de ce type d'objets hybrides par le spectateur/lecteur (Giacco, Naugrette, Huyghe, Gosselin, Le Coguiec...), sont à peine mentionnés dans la bibliographie mais jamais cités, même en substance. C'est un peu dommage car c'est sans doute ce qui empêche les « Notes sur la pratique photographique dans le paradigme performatif » de faire modèle sur la relation entre l'*art-based philosopher* (*carnet vert*) et le photographe-chercheur.

Alejandro León Cannock répond à quelques-unes des questions et remarques formulées par Jean Arnaud. Celui-ci est satisfait des réponses données par le doctorant, particulièrement par rapport à ses choix dans l'exposition de ses images, et par rapport à ce qui l'a conduit à moins commenter la pensivité de ses propres dispositifs que celle d'autres artistes-photographiques (la pensivité de ses images passe par l'autonomie de leur langage visuel, non discursif). Et il le félicite pour la solidité globale de son travail de recherche et création.

Danièle Méaux prend en dernier lieu la parole. Elle revient sur le caractère complexe et stimulant du dispositif « livresque » soumis par Alejandro León Cannock à l'attention du jury. L'ensemble ne comprend pas moins de huit volumes (ou « carnets de navigation ») qui s'articulent et dialoguent les uns avec les autres. Force est de constater l'ampleur du travail investi dans ce travail de recherche – qui s'oppose, par sa forme même, aux normes académiques traditionnelles de la thèse.

Deux des volumes envoyés (les deux *carnets de navigation gris*) sont intégralement composés de photographies (couleur et noir et blanc) admirablement reproduites sur papier couché. Ces deux tomes sont conséquents ; on pourrait dire, de manière sans doute un peu schématique, que l'un d'entre eux – qualifié d'« essai visuel » – est tourné vers une réflexion méta-photographique et introspective, tandis que l'autre – dénommé *parcours visuel* – est constitué de photographies qui se présentent comme des « prises de note » qui semblent réalisées dans le sud de la France, bien que les localisations des prises de vue ne soient pas précisées. Ces deux volumes iconographiques se répondent et se contrebalancent, le premier étant plutôt préoccupé de réflexivité et concentré sur l'intime, alors que le second est tourné vers « l'extime » (et donne à imaginer une forme de déambulation spatiale, échelonnée dans le temps, au cours de laquelle l'attention du photographe se serait attachée à des détails, des organisations vernaculaires de faible empan). Ces vues du dehors donnent néanmoins à imaginer un sujet qui les perçoit, et dont l'existence est à même de relier les « choses vues » au fil d'un « parcours ». Le volume intitulé *Essai visuel* est davantage constitué de photographies qui ont fait l'objet de mises en scène et possèdent une certaine théâtralité afin de suggérer, non sans humour, des opérations de nature cérébrale. Entre *Parcours visuel* et *Essai visuel*, deux polarités opposées de la pratique photographique sont esquissées. Au sein de la très belle exposition proposée à l'École nationale supérieure de la photographie d'Arles, les deux ensembles de photographies s'articulent l'un à l'autre, comme s'il s'agissait des deux faces intrinsèquement liées d'une même quête.

Il n'est pas très facile, pour le lecteur, d'embrasser le contenu des six autres tomes, dans la mesure où chacun d'entre eux propose un point de vue bien différent, se positionnant dans une perspective dialogique par rapport au reste. Selon Alejandro León Cannock, tous les carnets constituent (en référence au livre de Gilles Deleuze et Félix Guattari) autant de plateaux qui se présentent comme « la stabilisation temporaire d'un ensemble de singularités formant [...] une multiplicité hétérogène qui produit un champ d'expérience problématique » (Introduction, *carnet violet*, p. 32). Si, pour l'auteur, chaque *opus* peut être lu séparément, fonctionnant quant à lui de façon linéaire, des connexions multiples se tissent entre les différents carnets, amenant le lecteur à mener, somme toute, par lui-même et de façon active, sa propre réflexion. Ce dispositif ne peut manquer

de stimuler la curiosité du lecteur. L'architecture d'ensemble, savamment concertée, fait sens. Elle s'oppose drastiquement à la démarche linéaire qui régit ordinairement les travaux doctoraux, puisqu'elle ouvre, ainsi que l'annonce Alejandro León Cannock, sur « un mouvement de pensée virtuellement infini ».

L'ensemble est en outre étayé de lectures fort nombreuses, concernant tout à la fois l'art, la photographie, la philosophie : l'ampleur de la culture d'Alejandro León Cannock mérite à l'évidence d'être saluée. La thèse témoigne d'une impressionnante curiosité intellectuelle et d'une capacité de synthèse. Au fil des développements contenus dans les carnets, les références et les renvois à des ouvrages majeurs de la philosophie sont toutefois tellement nombreux et s'enchaînent parfois sur un rythme si rapide que le lecteur peut s'y perdre.

L'ampleur des lectures d'Alejandro León Cannock trouve son pendant dans l'emphase conceptuelle de son projet. L'ambition s'avère parfois très grande au sein d'un même carnet. Ainsi « le carnet de navigation bleu » examine-t-il les rapports de la photographie au savoir, en partant des origines du médium pour aller jusqu'aux formes d'enquête les plus contemporaines. Si le choix d'une aussi large perspective autorise la mise en évidence de grandes lignes de force et une hardiesse de la réflexion, elle ne peut échapper à certaines schématisations. Au cours des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, les démarches photographiques orientées vers des acquisitions de savoir n'ont pas toujours par exemple convergé avec des exercices du pouvoir. Il y eut des formes engagées d'investigation qui travaillèrent à des réflexions ou contribuèrent à des changements sociaux. Si la photographie a été mobilisée par les scientifiques qui s'en sont servis pour élaborer des méthodologies positivistes (comme l'ont montré Lorraine Daston et Peter Galison), il paraît un peu rapide de la présenter comme le suppôt d'une idéologie scientiste, capitaliste et colonialiste. De tels raccourcis rendent mal compte du fait que l'histoire est faite de mouvements variés et contradictoires. Elle est « buissonnante » comme l'écrivaient certains historiens dans un numéro de la revue *Entropia*, intitulée *L'Histoire désorientée* en 2013. Les usages photographiques sont en outre à rapporter à des contextes à la fois matériels et idéologiques, qui conditionnent étroitement les pratiques. Lorsque l'on lit les autres carnets proposés par Alejandro León Cannock, on se rend bien compte que l'auteur est lui-même convaincu de ce conditionnement – qu'il explique par ailleurs avec brio. On peut toutefois regretter qu'il revienne au lecteur de pratiquer la synthèse des différents points de vue exprimés.

L'ensemble de la thèse d'Alejandro León Cannock prend, à certains égards, valeur de manifeste pour une recherche en art et une conception de la création comme forme de pensée. Il s'agit, pour l'auteur, de prendre parti contre une tradition qui a tendu à séparer hermétiquement le champ des Arts de celui des Sciences, réduisant chacune de ces activités à des pratiques closes et

scélérées. Une telle posture ne peut qu'être saluée, tant il paraît vrai que la création artistique, et en particulier photographique (puisque c'est de cela dont il est question) et la recherche scientifique ne constituent pas des domaines étrangers l'un à l'autre, mais riches de points de rencontre et de porosités. Sont aujourd'hui récurrentes les tentatives de décroisement entre pratique photographique et sciences humaines (sociologie, anthropologie, géographie, histoire...). Alejandro León Cannock étudie d'ailleurs bon nombre de travaux photographiques contemporains, exemplaires à cet égard. C'est le cas des réalisations de Mathieu Asselin, de Laia Abril, de SMITH, de Ritual Inhabitual. On pourrait également penser à d'autres œuvres : celles d'Arno Gisinger (qui mène une enquête passionnante sur l'histoire d'un juif allemand de la première guerre mondiale à la fin du XX<sup>e</sup> siècle), d'Ignacio Acosta (qui poursuit une investigation sur les traces du minerai de cuivre du Chili au Pays de Galles jusqu'à la City à Londres), de Marina Caneve (qui effectue des recherches sur les risques en montagne), de Maxence Rifflet (qui vient de publier un très beau travail sur les prisons). Ces travaux manifestent une semblable capacité de la pratique photographique, associée à des démarches concertées et à des dispositifs de monstration sophistiqués, à contribuer à une approche critique des phénomènes sociétaux et mondains – qui se trouvent dès lors pensés à nouveaux frais.

Si la photographie s'avère ainsi capable de s'intégrer à des ensembles qui lui permettent de faire théorie, renouvelant la façon de mettre les éléments en perspective, provoquant des échos et des mises en relation fécondes, est-il opportun d'assimiler le photographe à un philosophe ? Il me paraît loisible d'envisager l'artiste comme un chercheur, capable de croiser des savoirs disciplinaires variés au service d'une pensée complexe et d'expérimenter des méthodes à même de renouveler, à certains égards, les manières de voir le monde. Mais l'artiste gagne-t-il à se revendiquer de la philosophie, discipline qui possède des méthodes et une généalogie qui lui sont propres ? Avec humour, les réalisations photographiques semblent, quant à elles, plutôt pointer une irréductibilité...

L'ensemble du travail manifeste une prédilection pour le postmodernisme. Les enquêtes de Mathieu Asselin, Xavier Ribas, Laia Abril sont analysées comme des dispositifs qui mettent en regard de signes très variés : l'artiste est comparé à « égyptologue » ou à « déchiffreur ». Une autre manière de donner à penser est détectée par Alejandro León Cannock dans des œuvres telles que celles de Philip Lorca Di Corcia ou de Max Pinckers qui provoquent une hésitation entre fiction et réalisme, font vaciller les mécanismes de la croyance en la fidélité de l'image, créent de la dissonance. Dans les deux cas, s'exprime une sensibilité post-moderne. Est-ce à dire qu'un « événement de pensée » ne peut naître que de cette manière ? Dans l'étude des travaux de Mathieu Asselin ou de Xavier Ribas, se trouve un peu occultée la dimension pragmatique de l'enquête qui

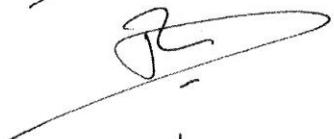
est conduite pour parvenir à l'élaboration des dispositifs proposés. Or la restitution de cette enquête – qui relève d'une expérience (John Dewey) – donne en elle-même à penser.

Danièle Méaux souhaiterait également revenir sur l'usage fait par Alejandro León Cannock du terme « documentaire », qui tend à amalgamer des pratiques très différentes : photojournalisme, reportage, fabrication des documents scientifiques ou judiciaires... Mais ce que font Mathieu Asselin ou Xavier Ribas est également du « documentaire » ... La photographie peut continuer à renseigner sur le monde, tout en donnant à concevoir sa propre relativité et tout en s'avouant en tant que pratique située. Une façon de ne pas donner à entendre des catégorisations un peu rapides aurait été de s'attarder davantage sur l'analyse des œuvres elles-mêmes.

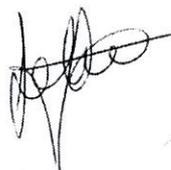
Pour finir, Danièle Méaux veut souligner l'importance de la recherche menée, la qualité de la production photographique réalisée (sur chacun de ses deux versants) et l'ampleur des questions envisagées. L'ensemble du travail s'avère très riche et stimulant. Sur les différentes questions soulevées par Danièle Méaux, Alejandro León Cannock répond avec finesse et à propos.

Le jury félicite Alejandro León Cannock pour la grande qualité de son travail. Le titre de docteur de l'université d'Aix-Marseille lui est décerné.

Danièle MÉAUX



Stéphane Selmas



Nicolas GIRARD



Jean ARNAUD



Christine BUIENET



Céline FLECHEUX



ALEJANDRO  
LEÓN  
CANNOCK